

Modalidades del relato y lecturas del pasado reciente en el cine argentino contemporáneo.

Apréa, Gustavo.

Cita:

Apréa, Gustavo (2017). Modalidades del relato y lecturas del pasado reciente en el cine argentino contemporáneo. XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-019/622>

Mesa Temática 116: "Relatos del pasado e imágenes cinematográficas: imaginarios, discursos y emociones"

Modalidades del relato y lecturas del pasado reciente en el cine argentino contemporáneo

Dr. Gustavo Aprea
UBA / Facultad de Ciencia sociales
UNA / Departamento Artes Audiovisuales

PARA PUBLICAR EN ACTAS

...porque cuando no tienes recuerdos en la memoria los tomas del arte
Umberto Eco

Dentro del ámbito de las Ciencias Sociales y las Humanidades aparece como un tópico señalar el rol protagónico que tienen los medios de comunicación en la construcción de las memorias sociales en las culturas contemporáneas. Entre ellos, la cinematografía ocupa un lugar importante por su capacidad de generar y recuperar imágenes del pasado e integrarlas en el marco de relatos que desarrollan explicaciones de acontecimientos acaecidos que pueden tener diversas interpretaciones. Tanto la pregnancia de las imágenes audiovisuales como la forma de articular narraciones implican la posibilidad de establecer analogías con los trabajos de la memoria e incluso con el discurso histórico. Las acciones, los espacios y las situaciones registrados construyen un “efecto de realidad” -en el sentido barthesiano del término¹- potente que sirve para otorgarles una verosimilitud que se justifica más allá del carácter ficcional o documental de las representaciones. Pese a que en muchos casos la representación del pasado ocupe un lugar subsidiario dentro del proyecto de los filmes,² el conjunto de la filmografía termina sustentando una base común para la recuperación del pasado y las interpretaciones que

¹ Roland Barthes. “El efecto de realidad”, en *El susurro del lenguaje* (Barcelona: Paidós), 1987. 210 -219.

² Como caso ejemplar podemos recordar *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009) en la que la presencia del grupo terrorista Triple A y su relación con el aparato jurídico gubernamental aparece como un elemento narrativo que podría ser reemplazado por cualquier organización mafiosa con contactos con el estado. De hecho la versión hollywoodense de este relato, *Secretos de una obsesión* (Billy Ray, 2015), prescinde del contexto ligado al pasado reciente argentino. En este sentido los acontecimientos históricos aparecen como una excusa narrativa y solo son citados para reforzar el verosímil de un relato que se sostiene sobre las convenciones de un policial negro. Dentro de este tipo de film el tema de los grupos delictivos en conexión con las fuerzas es una presencia recurrente. Es decir que el modo de presentar los acontecimientos de la década del '70 los descontextualiza sin buscar alguna explicación. Pese a todo, esta lectura del pasado implica necesariamente una interpretación: la presencia permanente de la corrupción ligada con la violencia.

las sociedades hacen del mismo. Es decir que actúan como condicionantes de las memorias colectivas.

La cinematografía argentina durante diversos períodos históricos planteó lecturas y relecturas de la historia, sobre todo en los momentos de crisis durante los que se redefinen diferentes identidades colectivas. Dentro de este contexto las representaciones de la historia adquieren un carácter político evidente y manifiestan una dimensión polémica explícita. Por esta razón las interpretaciones históricas de los filmes -en especial los que cuentan con el pasado reciente- pueden ser analizadas a partir de los contenidos que presentan y su relación con el discurso histórico profesional. No es esta la propuesta de este trabajo. Su objetivo consiste en desarrollar un análisis de las interpretaciones del pasado que presentan a partir del modo en que desarrollan las narraciones sobre los acontecimientos evocados.

En este punto resulta pertinente recordar que tanto la mayor parte del discurso historiográfico³ como la construcción de memorias sociales⁴ y los textos audiovisuales que reconstruyen acontecimientos históricos⁵ realizan sus interpretaciones de los acontecimientos recordados organizándose como relatos que definen relaciones de causalidad entre los hechos evocados. Más allá de esta coincidencia es necesario resaltar que en ninguna de estas formas de evocar e interpretar el pasado se sostiene sobre una modalidad narrativa única. Por lo tanto, el análisis de los modos que adquieren las narraciones excede una mera lectura formalista y permite dar cuenta de las concepciones implícitas sobre las que se articulan las lecturas del pasado.

Las memorias y los relatos en el cine argentino

El cine argentino desde la vuelta a la democracia presenta una importante variedad de filmes de ficción y documentales que reconstruyen aspectos de la historia argentina. A través de los años se desarrollaron distintas variantes estilísticas que asociaron un modo de representar el pasado reciente o remoto con distintas propuestas estéticas dominantes o rupturistas en relación con el conjunto de la cinematografía. Si bien pueden señalarse para

³Se trata esta cuestión en, por ejemplo, Hayden White. *El texto histórico como artefacto literario*, 2003, Barcelona: Paidós o Jorge Lozano. *El discurso histórico*, 1994, Madrid: Alianza.

⁴ Ver Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, 2002, Madrid: Siglo XXI o Joel Candau. *Antropología de la memoria*, 2004, Buenos Aires: Nueva visión.

⁵ Entre otros autores abordan esta cuestión Marc Ferro. (2008). *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Akal o Estela Erausquin. *Héroes de película: el mito de los héroes en el cine*, 2008, Buenos Aires: Biblos.

el estudio de las películas sobre nuestro pasado distintos períodos y momentos de auge⁶, a través de los años se fue conformando una tradición en la que conviven distintas lecturas del pasado y una variedad de formas de narrarlo.

Sintetizando las diferentes corrientes que van ocupando un lugar dominante en las lecturas cinematográficas del pasado a lo largo de los últimos treinta años podemos señalar algunos momentos destacados y las modalidades hegemónicas. Con la vuelta a la democracia se produce un auge en la producción de films que evocan diversas instancias de nuestra historia. La mirada construida sostiene una lectura en la que la sociedad aparece como víctima de un autoritarismo perenne -por ejemplo *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984)- o de la represión brutal en el pasado reciente como en *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985). En este momento de expansión de la memoria histórica el cine y a lo largo de todo un período de casi diez años presenta las reconstrucciones del pasado reciente a través del filtro de diferentes géneros cinematográficos -el melodrama, el drama social, el policial, etc.- sustentado en una narrativa clásica que establece relaciones claras de causalidad entre los hechos presentados y en las motivaciones psicológicas de los personajes.

A mediados de la década de 1990 este tipo de narrativa parece haberse agotado y se producen cambios en la reconstrucción del pasado que evidentemente se pueden conectar con la visibilización de ciertas variantes de las memorias sociales que hasta el momento habían quedado marginadas. Continúa siendo central el recuerdo del pasado dictatorial pero se produce un desplazamiento de las lecturas sobre el mismo hacia el campo documental - un ciclo que puede ir de *Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella, 1994) a *M* (Nicolás Prividera, 2007)- o sobre narrativas ficcionales como *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993) que ponen en cuestión las posibilidades de reconstrucción efectiva del pasado y la “inocencia” de la sociedad. Este nuevo auge y transformación del pasado contado por el

⁶ Las periodizaciones en general se relacionan con grandes transformaciones en las memorias hegemónicas que evocan el pasado reciente. Los primeros criterios son planteados en Claudia Feld y Jessica Sites More (comps.). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia*, 2009, Buenos Aires: Paidós. Personalmente trabajo en ellos en Gustavo Aprea. *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*, 2015, Buenos Aires: Manantial y en Gustavo Aprea. “¿Qué fue lo que quedó? Una mirada sobre doce años de cine argentino, las memorias sociales y sus consecuencias” (conferencia presentada en las Primeras Jornadas Nacionales sobre Cine, Estética y Política organizadas en San Miguel de Tucumán por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán el 11 y 12 de mayo de 2017)

cine termina coincidiendo con una serie de fenómenos dentro del territorio de las disputas entre memorias sociales: la aparición de un nuevo agente de memoria, los hijos de los militantes setentistas; las grandes movilizaciones en torno al vigésimo aniversario del golpe de 1976 que canalizaron buena parte de la oposición a los indultos menemistas y su política neoliberal; la circulación de información -caso Scilingo- y la autocrítica del Comandante en Jefe del Ejército sobre la represión ilegal.

Los gobiernos kirchneristas se hacen cargo de buena parte de estas posturas en la que las memorias sociales conectan la represión estatal con la militancia revolucionaria previa, en especial la que asume la lucha armada. Más allá de esta continuidad se puede señalar un nuevo punto de inflexión alrededor de los festejos del Bicentenario y la muerte de Néstor Kirchner. Alrededor de estos acontecimientos comienzan a delinearse una identidad nacional que se presenta como “popular y latinoamericana”⁷ y la del kirchnerismo como movimiento político que la expresa. En este sentido el campo de la evocación se amplía a otros períodos históricos⁸ aunque persiste la temática ligada a la militancia revolucionaria setentista y su aniquilamiento durante la dictadura.⁹ Si bien es necesario reconocer que durante los doce años kirchneristas circularon representaciones distintas del pasado¹⁰, el punto de vista dominante en el ámbito cinematográfico ligado al del gobierno construye una épica trágica en que la historia del pueblo argentino es el relato de sus sufrimientos y la militancia política se presenta como una vía hacia el sacrificio. Este tipo de relato además adquiere formas más complejas en las que, en general se articulan narraciones más o menos clásicas con quiebres en las modalidades de representación en las que ocupan un lugar significativo tanto el período evocado como el acto de la recordación. Más allá de la distinción entre documental y ficción prevalece la tendencia por la que el testimonio de los que sufrieron los avatares de los procesos históricos como elemento que legitima la

⁷ Definida así por el Instituto Nacional de Revisionismo Histórico Argentino e Iberoamericano Manuel Dorrego creado por Cristina Kirchner el 17 de noviembre de 2011 y cerrado por Mauricio Macri en diciembre de 2015.

⁸ Por ejemplo: el momento de la independencia en *Revolución. El cruce de los Andes* (Leandro Ipiña, 2010); el peronismo en *Juan y Eva* (Paula Luque, 2011); la historia de todo el siglo XX en la serie televisiva *Huellas de un siglo en el Bicentenario* o el mismo kirchnerismo en *NK: el documental* (Adrián Caetano, 2011).

⁹ Entre otras *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2011) o *Pasaje de vida* (Diego Corsini, 2015).

¹⁰ Se produjo una gama amplia de films opuestos a la lectura kirchnerista de la historia que van desde las recuperaciones de la trayectoria de la izquierda marxista como el extenso documental sobre el ERP / PRT *Gaviotas blindadas* (Grupo Mascaró Cine 2006 -2008) hasta films críticos frente a la reivindicación de la militancia revolucionaria como *Secuestro y muerte* (Rafael Phillipelli, 2010) o *El diálogo* (Pablo Racioppi y Carolina Azzi, 2014).

veracidad de lo narrado y valida la interpretación de los hechos. Es decir que se valida el recuerdo de las luchas desde diferentes derrotas por lo cual al mismo tiempo que se construye una épica que busca ser colectiva se le otorga una dimensión trágica que exalta las actitudes de los héroes pero no convoca a la acción como hacía, por ejemplo, el Nuevo Cine Latinoamericano de los años Sesenta y Setenta del siglo XX.

Excurso: diferentes usos del pasado en el cine

Tanto en la cinematografía nacional como en la internacional existen varias maneras de narrar el pasado más allá de la clásica diferencia entre documental y ficción que la estética contemporánea muchas veces suele poner en cuestión -*Los rubios* (Albertina Carri, 2003) *Fake* (Orson Welles, 1975)- o es trabajada con límites blandos como en *Oro nazi en Argentina* (Rolo Pereyra, 2004) o *The thin blue line* (Errol Morris, 1988). Un criterio útil es pensar el tipo de relación que se establece entre el relato presentado y la memoria histórica del período evocado tal como se presenta en otras series discursivas como las investigaciones históricas y las lecturas del periodismo.

Por fuera de la distinción básica ficción / documental pueden delimitarse diversas perspectivas en el abordaje del pasado en el plano ficcional. En primer lugar podemos recordar el ejemplo de *El secreto de sus ojos* en el que el período histórico evocado sirve únicamente como telón de fondo para episodios. En este sentido, no se busca una interpretación del momento histórico. Por el contrario, se trabaja sobre ciertos lugares comunes consolidados que son convocados como constructores de verosimilitud. Por otra parte se pueden distinguir los films “de época” en los que personajes de ficción se ven envueltos en problemas propios de las costumbres del período evocado, como la historia de una viuda joven en la década de 1960 que narra *Luz incidente* (Ariel Rotter, 2015). No se trabaja una interpretación del pasado si no se narra acontecimientos -por lo general ligados a la vida privada- que solo adquieren verosimilitud en el ambiente evocado. Otra variante la constituyen los relatos que, a través de personajes ficcionales dan cuenta de algún problema señalado por los discursos públicos sobre el pasado. Tal es el caso de *La larga noche de Francisco Sanctis* (Francisco Marques y Andrea Testa, 2016) en que se cuentan las dudas del protagonista en el momento en que tiene la oportunidad de salvar a una persona de la desaparición forzosa. También existe la posibilidad de presentar acontecimientos que

forman parte de los relatos conocidos públicamente sobre episodios de influencia histórica innegable como *Puerta de Hierro. El exilio de Perón* (Víctor Laplace, 2013) que cuenta los últimos meses del exilio del político argentino en Madrid.

En relación con acontecimientos históricos menos conocidos pero no por ello menos significativos para la interpretación del pasado se organizan muchos de los relatos sobre el pasado reciente. El espacio del documental basado en testimonios basa muchos de sus trabajos sobre esta lógica que rescata episodios y personajes a los que busca otorgarles una dimensión “histórica”. Se puede encontrar un amplio arco que va de *Simón, hijo del pueblo* (Rolando Goldman y Julián Troksberg, 2013) sobre la vida del militante anarquista Simón Radowitzky hasta la biografía de un arquitecto en *Amancio Williams* (Gerardo Panero, 2013). Dentro del campo de la ficción son varios los films que buscan reconstruir aspectos mal conocidos que se relacionan con personajes o situaciones históricamente reconocidas y consideradas significativas para una comprensión general del pasado. Tal es los casos que nos proponemos analizar: *Eva no duerme* (Pablo Agüero, 2015) y *Operación México. Una historia de amor* (Leonardo Bechini, 2016).

Dos películas sobre aspectos “oscuros” del pasado

Los dos films que son objeto de nuestra indagación se refieren a acontecimientos históricos conocidos pero que en el momento en que sucedieron no fueron conocidos públicamente. *Eva no duerme* narra las vicisitudes del cadáver de Eva Perón luego del golpe de estado de 1955 y *Operación México* relata una historia forjada en un centro clandestino de detención en el marco de la lucha secreta de las organizaciones armadas revolucionarias y la represión dictatorial. Es decir que la información sobre los hechos evocados se fue construyendo a través de testimonios de algunos de los participantes o de investigaciones que buscaron reconstruir episodios en un primer momento “ocultos” pero de trascendencia histórica por su alto valor simbólico. Ambos relatos encarnan e interpretan cuestiones traumáticas que se asocian con identidades políticas. *Eva no duerme* habla del odio ciego y la fascinación que genera el personaje de Evita como corporización de la simbología peronista. *Operación México* cuenta la historia de un militante revolucionario que termina sacrificando la vida de su familia por no traicionar a la causa revolucionaria y termina siendo abandonado por su organización.

Las dos historias ya se habían narrado en diversas oportunidades tanto en el periodismo como en el plano literario. El relato de la desaparición del cadáver de Evita y la influencia demencial que ejerce sobre sus “raptores” es el tema del famoso cuento de Rodolfo Walsh *Esa mujer* y uno de los ejes de la novela de Tomás Eloy Martínez *Santa Evita*. Ambos autores realizaron investigaciones periodísticas sobre la desaparición del cadáver que son narradas en la obra teatral *Café irlandés* de Eva Halac. A su vez, en el cine trató el tema en el documental *Eva Perón. La tumba sin paz*. (Tristan Bauer, 1997) y la relación entre la imagen de Evita y Walsh es narrada en el documental animado *Eva de la Argentina* (María Seoane, 2011). En diferentes circunstancias y con distintos propósitos la historia del cadáver robado y agraviado es narrada como un misterio descubierto que se ubica en los límites de la verosimilitud de la vida cotidiana.

Por su parte, el sacrificio de Tucho Valenzuela, el protagonista de *Operación México*, se organiza básicamente a partir del testimonio de Jaime Dri, sobreviviente del centro clandestino Quinta de Funes en el que sucede buena parte de la historia. Este relato da origen a un libro de no ficción escrito por Miguel Bonasso *Recuerdos de la muerte*, publicado en 1984 en México y cuatro años después en Argentina. La obra de Bonasso fue la primera que contó la intimidad del horror vivido en la Escuela de Mecánica de la Armada, aun antes que apareciera el informe del *Nunca Más*. En este sentido estableció figuras y actitudes claves para la evocación de la represión dictatorial y la crítica a la conducción de Montoneros.¹¹ En 2014 Rafael Bielsa vuela a narrar la historia en la novela *Tucho. La "Operación México" o lo irrevocable de la pasión*. La interpretación de Bielsa prescinde la actitud testimonial y encuentra una explicación a los acontecimientos dramáticos que cuenta en la combinación de dos pasiones: la de Tucho por su mujer María y la de ambos por la lucha revolucionaria. El conjunto de tramas que van tejiéndose alrededor de la historia de Tucho Valenzuela y María Negro se van orientando desde el testimonio sobre la represión hasta la narración de una historia que va adquiriendo ribetes cada vez más trágicos en los que los personajes se ven arrastrados por un destino que los lleva inexorablemente hacia un final trágico.

¹¹ Desde el punto de vista historiográfico no se le da la misma importancia al episodio. Por ejemplo, en *Soldados de Perón: una historia crítica sobre los Montoneros* de Richard Gillespie (1987 y 2011) no se narra el episodio que según Bonasso, uno de los participantes, resultó clave para una ruptura importante dentro de la organización revolucionaria.

La morbidez de los episodios, las pasiones que mueven a los protagonistas y los antagonismos irremediables que expresan acercan a los dos films a la lectura de sendos mitos constitutivos de identidades. Más que intentar una lectura que los contextualice ambos relatos adquieren un valor ejemplar que da cuenta de una lectura general sobre la historia reciente argentina. Sin embargo, a partir de las opciones elegidas para contar las películas pueden señalarse dos alternativas para ubicarse frente a la dimensión mítica presente en los dos episodios evocados.

Operación México: un relato clásico

El film de Leonardo Bechini presenta una primera escena en la que el protagonista y algunos de sus compañeros participan del asesinato de un militar y sus acompañantes. Se produce una elipsis y la acción se traslada al verano de 1978. Tucho y María son secuestrados en Mar del Plata por un Grupo de Tareas de la dictadura. Finalmente la pareja termina encerrada en el centro clandestino Quinta de Funes. Allí, Leopoldo Galtieri especula con la “recuperación” de ex militantes Montoneros que llevan una vida relativamente tranquila dentro del campo de detención. Algunos, como el que participó en el asesinato del militar colaboran con los captores esperando salvar sus vidas. Otros, como María y Jaime Dri se niegan a hacerlo y resisten en silencio. Cuando Tucho llega al centro de detención es convocado por Galtieri para que participe de una acción que desprestigie y posibilite el asesinato de la conducción de Montoneros. Tucho en principio se resiste, pero presionado por María opta por hacer un pacto con ella. Decide fingir que acepta colaborar y desarmar la maniobra de los militares, aunque es plenamente consciente que esto va a provocar la muerte de su mujer e hijos, cosa que sería también inevitable si no colaborara. Así, a partir de este pacto que involucra un gran amor por su mujer y la idea de que la solidaridad con los compañeros tiene más valor que la propia vida, decide participar del complot dictatorial. Entonces, Tucho llega a México con miembros del Grupo de Tareas dirigido por Galtieri. En cuanto puede, el protagonista huye y se comunica con la conducción montonera. Al enterarse del plan de Galtieri los Montoneros deciden que Tucho de una conferencia de prensa en la que se desenmascare el proyecto asesino. Esto irremediablemente provoca la muerte de María y los otros “inquilinos” de la Quinta de Funes, excepto Jaime Dri que se salva porque es trasladado a la ESMA. Finalmente, Tucho

en lugar de ser felicitado por la dirección de Montoneros es degradado y se le asignan tareas casi suicidas que culminarán con su muerte.

Operación México es narrada como un *thriller* clásico que maneja el suspenso y la intriga más allá de que desde el comienzo aparezcan abundantes indicios del trágico final. Las diferentes tramas que se presentan en el relato se articulan entre sí de modo tal que confluyen a la resolución del problema central que es la resolución del dilema entre el amor del protagonista por su mujer y el compromiso revolucionario que los unió y sostuvo la relación entre ambos. Así, diferentes tramas secundarias -el vínculo con la organización, las discusiones con Galtieri, la relación con los colaboradores- refuerzan el desarrollo de la línea de acción principal. Dentro de este planteo quedan justificadas desde un punto de vista psicológico las relaciones entre personajes y acciones. De esta manera se establecen líneas de causalidad evidentes que conectan los hechos que se narran en la historia. Por lo tanto, los fundamentos de la interpretación del episodio histórico se sostienen sobre la base de un desarrollo narrativo que se valida tanto desde el punto de vista de una psicología individual movida por pasiones y una narrativa sostenida sobre ciertas convenciones de género como la construcción de un protagonista que puede enfrentar situaciones sumamente adversas sin quedar descolocado.

Justamente la construcción del personaje protagónico como héroe refuerza la lectura mítica de los acontecimientos históricos. La heroicidad de Tucho es presentada de un modo tal que su historia sigue con claridad el patrón narrativo que Joseph Campbell¹² encuentra como base de todos los mitos fundacionales y leyendas de múltiples culturas y fue adaptado por los guionistas hollywoodenses. El escritor dramático Christopher Vogler¹³ sistematiza la estructura definida por Campbell y la aplica a los relatos audiovisuales que vienen sosteniendo esta modalidad narrativa épica desde la década de 1970.¹⁴ El esquema mítico heroico se puede seguir con claridad en la trayectoria de Tucho. Basta con señalar el cumplimiento de algunos de sus rasgos principales. El héroe vive en un mundo normal comienza viviendo en su “mundo normal” -la militancia política- pero su accionar lo

¹² Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, 2001 [1949], México: Fondo de Cultura Económica

¹³ Christopher Vogler. *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*, 2002 [1992], Madrid: Ma Non Troppo

¹⁴ Desde el comienzo del desarrollo de la saga de *La guerra de las galaxias* (1977) George Lucas se manejó abiertamente con el esquema narrativo mítico planteado por Campbell. La misma propuesta es seguida en films tan disímiles como las historias *Harry Potter* o policiales como *Camino a la perdición* (Sam Mendes, 2002).

impulsa a un “universo especial” -su ingreso a la Quinta de Funes- en el que pese a los obstáculos -relación con Galtieri, Grupo de Tareas y traidores- , Cuando encuentra un “mentor” -María- que le permite acceder a su destino y acceder al “mundo normal” ahora transformado por su acción -viaje a México- y logra cumplir con un destino marcado de sacrificio –muerte de María y degradación- que le permitirá cumplir con la misión que comprendió que tenía que cumplir -sacrificarse por la organización- a fin de lograr una trascendencia personal que supera la muerte y le permite establecerse como modelo para su sociedad.

Eva no duerme: la narración del mito y una explicación de la historia

Pablo Agüero construye su relato sobre la desaparición del cadáver de Eva Perón luego del golpe militar de 1955 que lo hace desaparecer hasta 1972. La narración no sigue linealmente los acontecimientos sino que se enfoca en tres momentos clave alrededor del mito que surge frente al intento de los militares golpistas por borrar al peronismo y escamotear uno de sus componentes que tienen una simbología poderosa: la figura de Evita. Siguiendo este plan Agüero se concentra en el momento de la preservación del cadáver para la eternidad -episodio *El embalsamador*-, el robo del cuerpo muerto -*El transportador*- y el juicio revolucionario y fusilamiento del responsable intelectual del secuestro -*El dictador*-. Cada episodio se centra en la relación entre un personaje histórico y el cuerpo de Evita: el embalsamador Pedro Ara en el primero; el coronel Carlos Moori Koning, en el segundo; Pedro Eugenio Aramburu, en el último. En cada caso los protagonistas tienen como contraparte personajes que ven al cadáver de una manera diferente de la de los protagonistas: una mujer de la limpieza y su hija pequeña que trabaja mientras Ara embalsama el cuerpo de Eva en la CGT; un conscripto que tiene que actuar como asistente de Moori Koning durante el traslado del cadáver embalsamado; los militantes montoneros que capturaron a Aramburu y lo hacen responsable de la profanación del cuerpo e intentan vanamente su recuperación. Los tres capítulos están acompañados por imágenes de archivo que ubican en el momento de los hechos. Las tres historias están unidas por la presencia de un narrador que va avanzando muy lentamente hacia la cámara y describe sus

sensaciones frente a la figura de Evita. Al final del recorrido y la película se sabe que el que actúa como promotor del recuerdo es el Almirante Massera, el hombre que enterró a <<la primera desaparecida>> <<bajo seis metros de cemento>>. En las acciones Massera se vea sí mismo como el que pudo acabar con la fascinación que la figura mítica produce. Sin embargo luego del entierro del cajón reconoce que <<esa hembra es la madre de la insurrección>>. El film termina con unas imágenes de archivo con una procesión de antorchas y el discurso de Eva Perón en el que afirma <<Yo saldré por las mujeres del pueblo, yo saldré por los descamisados de la patria... Muerta o viva>>.

La relación de los distintos personajes con el cuerpo de Evita es presentada a través de múltiples ambigüedades. Algunos están fascinados con ella -el embalsamador, el coronel que la transporta, la militante montonera que la imita-, mientras otros la ven desde la ingenuidad -la mujer que limpia- o la picaresca -el conscripto-. La postura ambivalente se encarna con mayor claridad en los dichos de Massera que condensa tanto el odio como una atracción inmanejable. Las distintas miradas expresan la complejidad de la figura mítica y, de alguna manera dan cuenta de su persistencia. El mito de Evita encarna tanto el bien como el mal absolutos, pero cada uno encuentra su atracción en aspectos diferentes.

El modo fraccionado de presentar el relato quiebra la estructura narrativa clásica y hace visible la arbitrariedad de la selección de los acontecimientos. En este sentido se enfatiza la subjetividad de la interpretación del pasado. El film no pretende apoyarse en un verosímil basado en investigaciones históricas y contienen hechos que seguramente nos sucedieron como el llamado del General Aramburu desde su cautiverio para que le digan dónde está enterrada Eva Perón. Queda claro que no se está narrando la Historia, sino una lectura mítica sobre el pasado. La lectura que rompe con la actitud realista se ve reforzada por la puesta en escena de tipo teatral. Todas las secuencias se desarrollan en lugares cerrados y oscuros, aislados del “mundo real”. El relato juega con una necrofilia en la que las pocas apariciones del cadáver objeto de tantos desvelos aparece como una muñeca bella, digna de una observación minuciosa como la que plantean las extensas tomas que se realizan sobre él. Sin embargo estos escenarios casi fantásticos contrastan con los materiales

de archivo, luminosos, muchas veces con la presencia de multitudes. Más allá del universo mítico está la Historia. En la secuencia final la oscuridad -procesión de antorchas- cubre las imágenes de archivo: la leyenda subsiste en el “mundo real”.

Esta forma de plantear la narración ubica dentro de una tendencia cultural a la que el peronismo y sus personajes son vistos desde una dimensión mítica con la que se juega que como un movimiento histórico a estudiar. Este tipo de lecturas abarca un espectro amplio que va desde la obra plástica de Daniel Santoro hasta las parodias de Peter Capusotto pasando por novelas como *Villa Celina* de Juan Diego Incardona. Esta propuesta ofrece una mirada distanciada, muchas veces irónica, frente a las diversas manifestaciones del peronismo. En otros casos como el documental *Perón, sinfonía de un sentimiento* (Leonardo Favio, 1999) o la propia *Eva no duerme* la exageración e intensidad de las figuras presentadas crea una distancia con los acontecimientos recordados que hace visible -voluntaria o involuntariamente- la lógica de la construcción mítica.

Del relato al mito y del mito al relato

A partir de las descripciones anteriores pueden distinguirse dos estrategias de lectura de acontecimientos históricos diferentes. Si bien las dos películas estudiadas trabajan con acontecimientos que por su dramatismo e intensidad pueden ser narrados desde una dimensión mítica, *Operación México* y *Eva no duerme* optan por dos propuestas de organización del relato que terminan configurando sentidos casi opuestos. Por un lado, la historia de Tucho Valenzuela termina construyendo un héroe tal como lo hacen las narrativas cinematográficas clásicas con la salvedad de que el cine contemporáneo trabaja sus protagonistas con mayor riqueza psicológica y contradicciones. La opción narrativa elegida permite una historia ejemplar con conclusiones evidentes. Esta elección también implica la apuesta por la construcción de una mirada que busca empatizar con el espectador y se presenta como una representación objetiva de los hechos evocados. Nadie asume la subjetividad de la selección y manipulación de los acontecimientos que permiten desarrollar la heroicidad del protagonista. No se presenta como una lectura posible de acontecimientos evocados sino como una versión definitiva de los mismos. La única

posibilidad lógica y deseable para el personaje es volverse héroe. En este sentido la historia de *Operación México* termina construyendo un mito -el militante heroico, de una sola pieza que marcha hacia su destino trágico- a partir de un suceso histórico que en un primer momento había sido narrado desde una perspectiva de denuncia testimonial.

Por su parte, *Eva no duerme* sigue un camino diferente. Desde un primer momento aparece con claridad que es un relato construido sobre narraciones previas. Es decir, construye su lectura del pasado sobre interpretaciones anteriores que sostienen un mito de amplia difusión y una larga permanencia. La película de Agüero se presenta como solo una versión posible del relato mítico. Tiene la particularidad que hace visible la arbitrariedad de la selección de acontecimientos y se sostiene sobre las diversas relaciones y miradas que los personajes tienen sobre una situación legendaria. A partir de estas consideraciones que ligan al film con una estética contemporánea se observa cómo el film da cuenta del mito: reconoce su existencia, lo re trabaja tomando distancia de él y hace evidente la arbitrariedad de sus elecciones. Por ello, termina contando el mito como un simple relato, una versión más de la Historia.

Más allá de las preferencias estéticas y las opciones políticas consideradas, la coexistencia de estas dos modalidades de evocación del pasado alrededor de propuestas narrativas diferentes permite describir un momento de las permanentes transformaciones sobre las que se basan las construcciones de las memorias sociales.