

La transición como documento del pasado. Un análisis de los films *La República Perdida* y *Evita, quien quiera oír que oiga*

Por Paola Margulis

Resumen

El presente trabajo se propone como un acercamiento a las narrativas de la transición democrática argentina a partir del análisis de los films *La República perdida* (Miguel Pérez, 1983) y *Evita, quien quiera oír que oiga* (Eduardo Mignogna, 1984). En términos generales, se vuelve manifiesta en estos documentales la voluntad de develar tramos o versiones de la historia que no se corresponden con la "verdad oficial" que había sido sostenida hasta ese momento. Entendemos que el análisis de estos films abre una entrada privilegiada para abordar algunos aspectos de la reconfiguración del espacio público argentino en un momento de reorganización, luego de la contracción que había sufrido el campo cultural durante la dictadura (1976-1983).

Palabras clave

Transición democrática; cine; documental; archivo; testimonio

Abstract

This work is put forward as an approach to the narratives of the Argentine transition to democracy departing from the analysis of the films *La República Perdida* (Miguel Pérez, 1983) and *Evita, quien quiera oír que oiga* (Eduardo Mignogna, 1984). In general terms, these two documentary films evidence the will of revealing stretches or versions of history which do not match the "official truth" that had been sustained up to that moment. We understand that the analysis of the mentioned films opens a privileged

entrance to address certain aspects of the reconfiguration of the Argentine public space in a moment of reorganization, after the contraction that the cultural field had suffered during dictatorship (1976-1983).

Keywords

Transition to democracy; cinema; documentary, archive, testimony

Datos de la autora

Paola Margulis es investigadora del Conicet. Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires e investigadora del Instituto de Investigaciones Gino Germani. Es co-cordinadora del área de Estudios sobre Comunicación y Documental Audiovisual correspondiente a la Carrera de Ciencias de la Comunicación de Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como docente de la materia Historia de los Medios de Comunicación en la misma casa de estudios. Forma parte del Grupo editorial de la Red de Historia de los Medios (ReHiMe).

Fecha de recepción

29 de septiembre de 2013

Fecha de aceptación

1 de noviembre de 2013

Introducción: Nuevos vínculos entre documental y política

En Argentina, el fin del régimen dictatorial (1976-1983), generó nuevos vínculos entre documental y política. Lejos ya de la urgencia que caracterizó al cine de intervención política de fines de la décadas del sesenta y setenta; el cine posterior a 1983

tenderá a presentar una perspectiva crítica, proponiendo la reflexión y revisión del pasado antes que la acción. Por fuera de las hibridaciones y contaminaciones entre documental y ficción que constituyeron una marca del Nuevo Cine Latinoamericano; las características de buena parte de los films documentales estrenados hacia la transición democrática parecieran ofrecer importantes puntos de contacto con los noticiarios y documentales institucionales correspondientes a décadas anteriores; de cuyos materiales de archivo se nutren en gran medida. Al igual que aquellos, expresaron discursos sobre la patria (Allegretti, Marrone y Moyano Walker, 2006: 5), ensayando, en el caso de estos últimos, nuevas revisiones sobre la historia Argentina.

Pese a tratarse de un espacio de producción marginal dentro del cuadro general de producción cinematográfica argentina -el cual sostuvo apenas una media aproximada que no sobrepasa los tres estrenos documentales anuales entre 1982 y 1990-; el cine documental funcionó como un importante generador de imágenes de la transición democrática. Se trata de films que lograron un gran impacto en el público, volviéndose objeto de discusión y debate. Tal como explica el teórico Paulo Antonio Paranaguá (2003), en Argentina el éxito del film de montaje coincide con la transición democrática. En dicho contexto, películas organizadas mayormente en base a metraje de archivo -tanto de orientación radical, como peronista-, lograron, en algunas ocasiones, una monumental afluencia de público. En un breve arco de años se estrenaron variados documentales que tematizan o problematizan la historia nacional, como *La República perdida* (Miguel Pérez, 1983), *Evita, quien quiera oír que oiga* (Eduardo Mignogna, 1984), *Malvinas, historia de traiciones* (Jorge Denti, 1984), *La República perdida II* (Miguel Pérez, 1986), *El misterio Eva Perón* (Tulio Demicheli, 1987); y más tarde, *Permiso para pensar* (Eduardo Meilij, 1986-88) y *DNI (caminar desde la memoria)* (Luis Brunati, 1989).¹ Si bien el fenómeno estuvo lejos de asumir las características de un "boom" del documental argentino, estos estrenos constituyen, en su conjunto, una situación poco corriente dentro de los acotados

márgenes de producción documental de la época y merecen ser analizados individualmente.

En términos generales, se trata de un grupo heterogéneo de films, tanto en lo que refiere a temáticas, perspectivas de abordaje, modalidad de producción, formas de financiamiento y orientación política. Pero más allá de las evidentes diferencias, estos films vuelven manifiesta su voluntad de develar tramos o versiones de la historia que no se corresponden con la verdad oficial que había sido sostenida hasta ese momento. Vista desde los parámetros de la época, estas miradas sobre el devenir histórico argentino implican en sí mismas un corrimiento respecto de la lógica imperante durante la dictadura, la cual había promovido una resistencia hacia la revisión del pasado argentino (Saborido y Borrelli, 2011: 71). En términos formales, se destaca en estos films un modo de producción hegemónico que plantea una narración regulada, la cual buscará revisar en forma moderada los acontecimientos históricos, intentando conciliar extremos antes que señalar las brechas que históricamente han tendido a separarlos. En estos casos -siguiendo a Ana Laura Lusnich y Clara Kriger- la innovación formal tenderá a ser resignada en pos de fomentar un ideal de consenso, apoyado en un "punto de vista tolerante de enunciador" (Lusnich y Kriger, 1994).² Según describen las autoras refiriéndose a la producción cinematográfica del decenio 1983-1993, "Las películas hacen hincapié en la necesidad de reconocer las bondades y miserias de los movimientos populares de la historia.", específicamente, las virtudes del yrigoyenismo y del peronismo como movimientos populares que incorporan a los trabajadores en la vida política del país (Lusnich, Kriger, 1994: 96-97).

El presente artículo se concentrará en el abordaje de las características generales de los dos primeros films que abren esta serie, los cuales comenzaron su proceso de producción aún en tiempos de dictadura: *La República perdida* (Miguel Pérez, 1983) y *Evita, quien quiera oír que oiga* (Eduardo Mignogna, 1984). Se trata de dos documentales que impactaron en los debates políticos

de la transición, habiendo sido presentados en la prensa gráfica de la época como la condensación de las perspectivas ofrecidas por las dos principales fuerzas políticas en pugna hacia 1983:³ la Unión Cívica Radical (UCR) en el caso de *La República perdida*, y el Partido Justicialista (PJ) en lo que respecta a *Evita, quien quiera oír que oiga*. Estos films operaron como órganos de debate y reflexión en torno de un proceso en el que intervinieron activamente: la reconstrucción del espacio público argentino y la re-instauración de la vida partidaria. En función de lo recién expuesto, el abordaje propuesto para este trabajo intentará situar dichos films en contexto, buscando reponer algunas de sus características principales. En particular, el estudio focalizará en la utilización de materiales de archivo y testimonios, dos elementos probatorios del documental que en el marco de la transición democrática se vuelven marcas de una época.

Archivos y testimonios de una época

En lo que respecta específicamente a la tradición de los discursos sobre lo real, el testimonio ha tenido un lugar de centralidad.⁴ El dispositivo testimonial estuvo presente desde un momento esencial del documental social argentino, con la Escuela Documental de Santa Fe, ganando espacio en el cine de intervención política de fines de la década del sesenta y setenta (Mestman, 2008: 143); y también en el cine etnográfico. El contexto de la transición democrática le imprimió ciertos matices a su utilización. Los estudios sobre memoria han dejado claro el "potencial expresivo, ético y político del testimonio audiovisual para promover los derechos humanos y las iniciativas de justicia transicional" (Sarkar y Walker, 2010: 2).⁵ En el contexto específico de la historia argentina reciente, constatamos que el testimonio ha cumplido un importante papel en la condena del terrorismo de Estado, aportando a la reconstrucción de partes de la historia argentina que resultarían de otro modo inaccesibles. La trascendencia del testimonio en la esfera pública se evidencia a partir de la amplia base de denuncias que dio forma al informe de

la CONADEP (Crenzel, 2008: 68); al estatuto de prueba jurídica que adquirió el testimonio en el Juicio a las Juntas (Feld, 2002: 39); y también, en la materialidad que aportó a la organización de archivos orales y audiovisuales.

El contexto de la post-dictadura también le añadió un valor adicional a los documentales organizados en base a materiales de archivo. Luego del saqueo y destrucción de archivos durante la última dictadura militar, la reconstrucción de versiones de la historia nacional a partir de materiales de archivo, le imprimía un sentimiento liberador a este tipo de films. En ese sentido, estos documentales desandaron la tarea destructiva que realizó la dictadura, pero también, generaron versiones alternativas de la historia, alejándose de los usos que el régimen militar había hecho del metraje de archivo a través de la propaganda.⁶

Pero más allá del potencial revelador que contienen los materiales de archivo; existe en ellos un cierto nivel de ambigüedad. Tal como expone la teórica y documentalista Carmen Guarini:

El material de archivo en un film es parte de un conjunto de registros que ha tenido no sólo un origen diverso (...), sino que apuntan también a audiencias diversas (pueden ser realizados con fines industriales, políticos, educativos o familiares; noticieros cinematográficos; etc.). (Guarini, 2009: 87)

Guarini coincide con François Niney al advertir que las imágenes de archivo por sí mismas no organizan ni la Historia ni la Memoria, sino que son las preguntas que se les hace las que le conferirán finalmente sentido; es la pregunta lo que construye el objeto (Guarini, 2009; Niney, 2002). Tal como postula Niney, la naturaleza inicial de esos materiales de archivo deviene secundaria en relación a la función que estos fragmentos comienzan a ocupar en el nuevo montaje, el cual pasará a asignarle un sentido diferente, distinto de aquel por el que fueron originalmente filmados (Niney, 2002: 255).

Esta posibilidad de asignarle al metraje de archivo nuevas significaciones a partir de su reutilización, convive, sin embargo, con aquella condición primigenia icónico-indicial que lo caracteriza por definición. En ese sentido, y más allá de su abierto potencial de re-utilización, las imágenes de archivo continúan re-enviando la atención hacia su momento de captación. Tal como señala Georges Didi-Huberman, las imágenes reproducen el "lugar fenomenológico" de los sujetos que obtuvieron las tomas y también su perspectiva (Didi-Huberman 2004: 65). En función de ello -sugiere Mariano Mestman (en prensa)-, se vuelve pertinente preguntarse por aquellas tensiones que se generan entre la re-utilización del archivo y aquel sentido inicial, que remite a su momento original de captación, su respectivo "acto de la imagen" (Didi-Huberman, 2004).

La República de imágenes perdidas

Uno de los documentales que más visibilidad ha logrado es, sin dudas, *La República perdida*, film "monumento" que aporta la carga reflexiva del examen sobre el pasado argentino, subrayando las posibilidades que auguraba la apertura democrática para revertir el curso de la historia. Realizado aún en tiempos de dictadura, siguiendo la iniciativa de Enrique Vanoli -figura proveniente del sector balbinista (*La Voz*, 02/09/83), ligada a la propaganda dentro del partido radical (*Tiempo Argentino*, 12/10/85)-, con guión del escritor y periodista Luis Gregorich⁷ y dirección de Miguel Pérez;⁸ el film se estrenó el 1 de septiembre, apenas pocas semanas antes de las elecciones del 30 de octubre de 1983, acompañando la campaña de Raúl Alfonsín. *La República perdida* -promocionado como "un film sin miedo sobre la Argentina" (Publicidad promocional del film, *La Razón* 02/09/83)- aborda cincuenta años de historia nacional partiendo del golpe que derrocó a Hipólito Yrigoyen en 1930 para detenerse en el inicio de la última dictadura militar, reconstruyendo los diversos golpes de Estado comprendidos en dicho trayecto. Según explica Vanoli, el nombre del film estaría inspirado en una frase de Ricardo Rojas

dicha al día siguiente del derrocamiento de Yrigoyen: "Hemos perdido la República, quién sabe por cuánto tiempo..." (*Convicción* 25/08/83). De esa forma, una de las principales operaciones que introduce el film es la de organizar una mirada histórica dirigiendo la atención hacia la década del veinte. A partir de dicho recurso, el documental resalta la importancia del radicalismo como movimiento de masas en un momento en el que se imponía la necesidad de disputarle al peronismo su protagonismo popular en elecciones democráticas.

Si bien el film fue criticado por el tratamiento que le dio a determinados sucesos históricos, e incluso despertó cruces y acusaciones desde distintos sectores políticos; impera en *La República perdida* una impronta integradora que busca recuperar la potencia de los dos grandes movimientos que congregaron la voluntad popular -el yrigoyenismo y el peronismo-. Este factor influyó en que el film -de claro corte radical- no haya sido recuperado por la prensa del momento como un producto panfletario; sino más bien como "un valioso documento que se animaba a abordar temas impensables hasta muy poco tiempo atrás" (Getino, 2005: 79). *La República perdida* alcanzó un gran éxito de público -902.523 espectadores-, convirtiéndose en la tercer película más vista de 1983; situación poco habitual para un film documental.⁹ Pero más allá de la gran trascendencia que logró en términos comerciales y de su relevancia internacional, uno de sus mayores logros es haberse instalado como un documento de educación cívica. Uno de los objetivos del film apuntaba claramente a los jóvenes, buscando intervenir en la currícula escolar. Dicha idea encontró una gran repercusión en la prensa del período -extensiva a las cartas de lectores-, estimulando y aconsejando la proyección y discusión del film de Pérez en las aulas. Así, a partir de ese interés por la educación cívica -apoyado en el concepto de República con el que se identifica el film-, el documental se interesa por la recuperación y conservación de los derechos individuales. Esta perspectiva entra en sintonía con algunas preocupaciones que estaban muy presentes en dicha época, y que encuentran también un

referente en la figura de Raúl Alfonsín. En dicho contexto, el preámbulo de la Constitución Nacional -citado por el candidato radical en sus discursos de cierre de campaña- es también el puntapié que da inicio al documental.

Analizando las imágenes documentales de la transición, podremos notar que *La República perdida* constituye un caso emblemático de utilización de archivos audiovisuales en la Argentina. El film está organizado casi exclusivamente en base a material de archivo -metraje fílmico correspondiente a noticieros de cine y televisión, publicidades, fotos, caricaturas e ilustraciones, etc.-; sin la presencia de entrevistas ni de testimonios. El exhaustivo trabajo de reconstrucción, el cual abarca un arco temporal de cincuenta años, contribuyó a organizar un repertorio de imágenes de archivo históricas que tuvo una gran productividad y reutilización en otros medios. En ese sentido, el modo en que *La República perdida* fue consumida, evocada y citada, incita a pensarla como una suerte de filtro histórico: luego de 1983 los noticieros y programas televisivos conmemorativos de algún acontecimiento histórico recuperan las imágenes del film recurrentemente. En ese sentido, no sería desatinado atribuirle a *La República perdida* un importante lugar de mediación, en lo que hace a la construcción de la memoria histórica de los argentinos (Margulis, 2011).

El documental comienza, incluso, con una reflexión respecto del estado en el que se encuentran los archivos en Argentina. En el epígrafe que da inicio al film puede leerse:

La Argentina se está convirtiendo en un país sin memoria. La destrucción de documentos y archivos continúa consumándose, a veces por motivos políticos, a veces por simple desidia y abandono. Esta película quiere contribuir a la recuperación de nuestro pasado y de nuestra historia.

Ante el saqueo y destrucción de archivos, el trabajo de rastillaje y búsqueda de materiales documentales que llevó adelante el film, resulta fundamental. Para la realización de *La*

República perdida el equipo de producción trabajó en Argentina y Estados Unidos y procesó miles de metros de material documental tomados del Archivo Gráfico de la Nación, noticieros de televisión, noticieros de Lowe, y del Archivo Gráfico de Washington; además de fotografías suministradas por el Museo de la Ciudad, y caricaturas extraídas de *Caras y Caretas* o realizadas por Landrú, Hermenegildo Sabat y otros.

El trabajo sistemático, pero también el azar, puso al equipo de producción frente a material fílmico y fotográfico inédito. Sobre este punto Enrique Vanoli sostiene:

En realidad no nos imaginábamos lo arduo que sería la recopilación de material necesario. Tanto desprecio se ha tenido por el cuidado y la conservación de esos materiales, que encontramos por casualidad, tirado en un sótano de Canal 11, nada menos que el video-tape del discurso de **Balbín** en el sepelio de **Perón**. (*Convicción* 25/08/83, resaltado en el original).

Este metraje hallado no resulta un dato menor en el desarrollo del film, ya que -más allá de su evidente valor histórico- representa en su desarrollo argumentativo, uno de los principales lazos de unión entre el radicalismo y el peronismo. En él Balbín sostiene: "Y todos sumados, en el esfuerzo común de salvar para todos los tiempos la paz de los argentinos; este viejo adversario despide a un amigo". Las emotivas palabras pronunciadas por Balbín despidiendo los restos de Perón contribuyen -en el contexto de circulación del film- a humanizar y aminorar una rivalidad histórica en tiempos de campaña, momento en el que ambas fuerzas se disputaban la voluntad de las masas. En ese sentido, pueden ser atribuidas al film algunas características de la estrategia de campaña puesta en práctica por el candidato radical: "Al mismo tiempo que reconocía el carácter mayoritario del peronismo en los tiempos de Perón, Alfonsín intentaba articular una <nueva tradición> política capaz de incorporar la historia del peronismo" (Vommaro, 2006: 257). La inclusión del discurso de Balbín, pero también la importancia asignada al peronismo como

movimiento de masas dentro del documental, ayudan a reforzar la mirada conciliadora del film, la cual busca limar las diferencias históricas entre estos dos partidos, en pos de oponerlos a otros enemigos comunes: la oligarquía y el poder militar de turno. Disminuyendo estas rivalidades, el documental se muestra respetuoso de las decisiones históricas que ha realizado el pueblo; exaltado continuamente a través de épicas imágenes de congregaciones masivas que desbordan, en distintos momentos históricos, no solamente plazas, sino también los mismos bordes de la pantalla. De esa forma, si los actos masivos constituyeron un elemento fundamental de las campañas electorales del radicalismo y del peronismo en el 83' -cada acto generaba a su vez un contra-acto por parte del candidato rival (Vommaro, 2006: 252-253)-; el film tiene la particularidad de apropiarse a través del uso de imágenes de archivo, de un número impresionante de eventos masivos, subsumiendo las conmovedoras imágenes de apoyo popular, a su lógica de interpretación histórica.

En términos formales, *La República perdida* constituye, dentro del marco local, el paradigma del documental expositivo. Una voz *over* organiza la cerrada argumentación que guía los 146 minutos que dura el film, imponiendo un buscado efecto de objetividad. En lo fundamental, las imágenes de archivo cumplen dentro del film una eminente función ilustrativa, brindando forma visual al comentario oral. Pero más allá de lo conservador del formato, hay ciertos aspectos disruptivos en el film que se relacionan, precisamente, con la grandilocuente utilización de metraje de archivo en un momento muy particular, bisagra entre dictadura y democracia. La ubicación del film en función de esta coyuntura es explicada por el documentalista Andrés Di Tella del siguiente modo:

Por algún motivo, los militares consideraban que todo archivo era peligroso, y ese material, de *La República perdida*, se había mantenido hasta ese momento oculto, censurado. La República perdida era también esa República de imágenes que habían sido censuradas... La película era muy convencional, por

otra parte, y cualquiera que la vea hoy difícilmente va a entender la dimensión del impacto. (Firbas y Monteiro, 2006: 73).

Al igual que otros documentales del período -como *Evita, quien quiera oír que oiga* y *Malvinas, historia de traiciones*-, el film fue realizado todavía en tiempos de dictadura, con el riesgo que implicaba por aquel entonces trabajar con materiales de archivo, puesto que -como expone Eduardo Mignogna, director de *Evita, quien quiera oír que oiga*-: en esa época "...no se le podía explicar a nadie que [la investigación] era para hacer una película" (s/n 26/04/84). En dicho contexto, incluso la forma más convencional de documental, implicaba cierto desafío al orden establecido.

Evita, a través de la palabra

Presentada por la prensa del período como la "contrapartida peronista de *La República perdida*" (*La Nación* 27/04/84), el estreno de *Evita, quien quiera oír que oiga* fue previsto por los medios de comunicación para antes de las elecciones de 1983, pero finalmente su lanzamiento se produjo el 26 de abril de 1984, varios meses más tarde, a causa de "falta de presupuesto y vientos civiles" (Mignogna, 1984). Este factor posiblemente haya influido en que el estreno del film haya logrado un impacto considerablemente menor que el film de Pérez, habiendo durado en cartel apenas unas pocas semanas (*Tiempo Argentino*, 25/09/84).¹⁰

La gestación del documental habría comenzado alrededor de dos años antes, en Milán (lugar donde se encontraba exiliado Eduardo Mignogna). En un momento de particular sensibilidad para la política (y muy cerca aún del sorpresivo triunfo radical en las elecciones), la ópera prima de Mignogna¹¹ aborda la vida de María Eva Duarte de Perón, desde una perspectiva documental-argumental que combina la reconstrucción ficcional con materiales de archivo y testimonios. A partir de la ficcionalización del viaje en tren que realiza la joven de dieciséis años en 1935 -personificada por la debutante actriz Flavia Palmiero- desde Junín hasta Retiro

persiguiendo el sueño de ser actriz, se vislumbra el rol histórico que le tocaría asumir públicamente a Eva, el cual es evocado a partir de fotos, noticiarios de época y testimonios de allegados y de especialistas. El film toma como parte de su título, el nombre de la canción "Quien quiera oír que oiga" -cuya letra fue compuesta por Mignogna y musicalizada por Litto Nebbia especialmente para el film-; la cual versa en su estribillo:

Si la historia la escriben los que ganan,
Eso quiere decir que hay otra historia:
La verdadera historia,
Quien quiera oír, que oiga.

De este modo, el film promete develar facetas desconocidas de la historia de Eva a partir de datos biográficos, y junto con ella, otros aspectos estrechamente vinculados a la historia política del país: la conformación del movimiento peronista, la relación de Eva con los sectores populares y la oligarquía. Si *La República perdida* se había propuesto re-leer largas décadas de historia argentina -que incluyen la historia del radicalismo, pero también la del peronismo-; *Evita, quien quiera oír que oiga* focaliza, en cambio, sobre un período más acotado, vinculado a la figura de Eva Perón. Como consecuencia de dicha elección el film sitúa su mirada en el primer peronismo, dejando fuera de campo el devenir de dicho movimiento hacia la década del setenta. De esa forma, en un momento en el que se jugaba el futuro del justicialismo (De Ípola, 1987: 342), la figura de Eva -recuperada muchas veces a través de una recreación ficcional que pone el énfasis en la dimensión sentimental- permite deslizar la atención hacia los orígenes, dejando en suspenso las problemáticas contemporáneas del peronismo.

Puestas contra el contexto de su época, *Evita, quien quiera oír que oiga* y *La República perdida* no sólo disputan distintas versiones de la historia, sino también, opuestas estrategias de identificación con las masas. A diferencia del film de Pérez,

Evita, quien quiera oír que oiga no constituye un film expositivo. Carece de una narración *over* organizadora, siendo las voces de los entrevistados las que llevan adelante la narración. A pesar de las muchas voces que lo componen, el relato resulta unificado, primando en él la búsqueda de emoción antes que de objetividad. De esta forma, la película utiliza herramientas probatorias propias del documental -no para impartir conocimiento con rigurosidad epistémica-, sino para conmover. Esta perspectiva documental-argumental tiende a reforzar el mito de Eva Perón, y su vinculación con las masas en un momento de crisis del peronismo luego de la derrota de 1983.¹² Tal como sostiene Beatriz Sarlo, parte de la elaboración del mito remite a la relación de Eva con el pueblo, "Eva sabe que nadie, sino el Pueblo, podrá tomar su lugar cuando ella muera. (...) Sólo el Pueblo podrá ocupar un lugar que ella dejará vacío porque es el Pueblo, otra forma de la tautología, un principio sufrido e incorruptible, y, sobre todo, colectivo" (Sarlo, 2004: 26).

Aún a pesar del claro predominio de la entrevista por sobre el material de archivo; el metraje de archivo influyó en forma determinante en la organización y planificación inicial del film. Tal como explica Eduardo Mignogna, ante el ofrecimiento de Mario Álvarez de escribir un guión cinematográfico sobre la vida de Eva, él no se habría mostrado interesado inicialmente y como contrapropuesta le habría sugerido al productor realizar un film sobre Juan Domingo Perón (s/n 26/04/84).¹³ La investigación histórica y el rastillaje de materiales de archivo -para la cual Mario Álvarez había adquirido registros del Noticiero Panamericano de manos de su dueño, Adolfo Rossi-, habrían contribuido a reorientar el proyecto del film. Mignogna narra que Álvarez le habría dicho:

"No conseguí Perón, pero sí conseguí el Noticiero Panamericano, donde hay mucha Evita". Después resultó que no había mucha Evita. En el film hay nueve minutos de material de archivo. Esta fue una de las trabas grandes al comenzar a trabajar, porque yo estaba dispuesto a ver una buena cantidad

de material sobre Eva Perón, que nunca encontré (s/n, 26/04/84).¹⁴

A pesar de la baja proporción en que aparece el metraje de archivo en la totalidad del film, estos fragmentos resultan determinantes, contribuyendo a sostener un efecto de verdad que de otra forma sería muy difícil de lograr.

La carencia de imágenes de archivo como insumo del film, fue resuelta a través de otros recursos fundamentales: la ficcionalización -principalmente la juventud de Eva, momento sobre el cual casi no existen registros de ningún tipo-, entrevistas y testimonios. En ese sentido, el film se propone avanzar sobre momentos y aspectos desconocidos de la vida de Eva, indagando pero al mismo tiempo ayudando a reproducir el mito. En dicho contexto, la perspectiva documental argumental le permite a Mignogna abordar el momento fundante de la personalidad de Eva, aquel en el que aún no se había convertido en la figura que llegaría a ser, ofreciendo una configuración limpia de su infancia y adolescencia en la que se destaca la fuerza de su motivación y su tenacidad. La construcción de esta imagen depurada de Eva se apoya, entre otras cosas, en el desdoblamiento de su cuerpo y de su voz, logrando potenciar y pulir las posibilidades expresivas de ambas dimensiones: mientras que la figura de -la entonces desconocida- Flavia Palmiero brinda desde lo visual una impronta de belleza simple y candidez; los matices cálidos y la inflexión de su voz son recreados por la dulce voz de la cantante Silvina Garré.

En términos generales, el film sostiene el mito detrás de la figura de Eva a través de la incorporación de dos dimensiones imposibles, por principio, de ser representadas: por un lado, el planteo en torno de "qué hubiera pasado si" Eva no hubiese muerto en el momento en el que lo hizo, herramienta que da pie a distintas problematizaciones e hipótesis. En el clímax del film, anunciado por el tema musical que sirve de *leit motiv*, el documental apuesta a imaginar y arriesgar -junto con los diferentes testimonios que presenta-, que la presencia de Eva en

el poder junto a Perón hubiese evitado que se produjera el golpe militar de 1955. Por otro lado, la construcción del mito de Eva - que pre-existe y sobrevive al film de Mignogna- también es presentado en el documental a partir de la indagación en torno de "cómo fue lo desconocido", aquellos momentos recubiertos por una importante cuota de misterio, como su infancia en Los Toldos y su comportamiento en distintas situaciones que hacen a su vida privada. En muchos casos, el mito es sostenido a partir de testimonios encontrados que revisan variados momentos históricos sobre los que existe cierto disenso -como las contradictorias versiones que el film repone sobre la organización de la jornada del 17 de octubre y el rol que Eva habría jugado en ellas-; o incluso, sobre los matices de su personalidad, presentándola como una persona cálida y servicial, o por el contrario, como un ser sumamente frío y calculador. Estos elementos, si bien aportan matices e información, lo hacen en función de seguir reproduciendo el mito de Eva.

Las entrevistas que integran el film, en algunos casos, fueron difíciles de obtener. En tanto el documental fue rodado en plena carrera pre-eleccionaria -cuando no se preveía aún el triunfo radical-, al menos veinte personas se habrían negado a opinar sobre una figura tan controversial (*Tiempo Argentino* 26/04/84). Las entrevistas y testimonios (que suman en total casi treinta) duran alrededor de cinco minutos -en algunos casos aparecen desdoblados- y corresponden a personas que conocieron a Eva en su infancia y juventud (maestras, compañeras de colegio), voces autorizadas de especialistas (historiadores, psicólogos, sociólogos, escritores, etc.), y distintos actores sociales (gremialistas, testigos históricos, etc.) cuya vida estuvo cruzada en algún momento con la de Eva.

La planificación del documental recurre a distintas capas de información para representar los múltiples acontecimientos históricos: entrevistas (a color), recreaciones ficcionales del viaje de Eva hacia Buenos Aires (a color), audios e imágenes de archivos originales (en blanco y negro) y otros recreados (en

sepia), etc. De igual modo, la voz over correspondiente a discursos públicos de Eva, es acompañada en algunos casos por material de archivo y en otros por recreaciones ficcionales. Esta complementación e intercambiabilidad de documentos históricos y material ficcional tiende a licuar la finalidad probatoria tanto de las entrevistas (que entran en diálogo permanente con imágenes que no estaban previstas por las personas que se prestaron a hablar), como del metraje de archivo. A partir de este recurso, el film pareciera hacer explícita su falta de interés en diferenciar la figura mítica, de la realidad documentada de Eva. Desde la perspectiva que ofrece, resulta tan verdadera una como la otra.

A modo de conclusión

Más allá de la temprana revisión que emprendió el cine ficcional en torno del pasado reciente; hacia la transición democrática el documental se mostró especialmente funcional para abordar determinados procesos históricos. Este factor resulta explicable debido a ciertas características inherentes a los discursos no ficcionales. El estatuto de "discurso de sobriedad" (Nichols, 1997)¹⁵ propio de los films documentales -el cual tiende a imprimirles el valor de "prueba" a este tipo de discursos-, influyó en el modo en que el público se relacionó con estas imágenes, asignándoles el carácter revelador de una verdad que se habría mantenido oculta durante la dictadura. Desde ese lugar, el ir al encuentro de estos documentales, fue vivido en dicho momento como una forma más de participación democrática. La gran afluencia de público que alcanzaron algunos de estos documentales, pareciera acomodarse sin dificultad a cierta idea presente en el imaginario del período, la cual suponía una suerte de despertar luego de la dictadura, un descubrimiento de ciertos aspectos de la historia argentina que habrían permanecido ocultos y que los errores evidenciados en el pasado reciente obligarían a reconsiderar.

La primacía de la operatoria del montaje que se observa paradigmáticamente en *La república perdida*, pero que predomina también en otros documentales estrenados hacia el retorno

democrático -como *Malvinas, historia de traiciones* (Jorge Denti, 1984),

El misterio Eva Perón (Tulio Demicheli, 1987), *Permiso para pensar* (Eduardo Meilij, 1986-88), entre otros-, no implica solamente una elección estética, sino también un posicionamiento político, el cual se apoya predominantemente en la argumentación y persuasión. Según explica Paranaguá, hay coyunturas particularmente favorables al film de montaje: la necesidad de celebración o exaltación es una de ellas (Paranaguá, 2003: 63). En el caso de los films relevados, probablemente respondan, a grandes rasgos, a la tipología que Antonio Weinrichter cataloga como "final de época", para hacer referencia a aquellos documentales de compilación que operan en el cierre de un proceso de guerra o de una dictadura (Weinrichter, 2009: 65-66); o como en el caso argentino, de ambas. En la Argentina, el fin de la guerra de Malvinas, el resquebrajamiento del régimen dictatorial -principalmente el margen abierto para la revisión histórica y la denuncia-, junto a la agenda electoral, organizan el mapa de producción de estos largometrajes documentales. En dicho contexto, estos documentales nos hablan de cómo se fue formando una agenda de temas históricos por discutir, precisamente en el momento en que la esfera pública atravesaba un proceso de reorganización.

La incertidumbre que marcó la coyuntura de la transición democrática, volvió especialmente fértil el carácter probatorio del documental. En ese sentido, no resulta extraña la productividad del discurso argumentativo; tendiente a ensayar lecturas y reordenamientos de una historia que se presentaba, por aquel entonces, confusa y accidentada. En dicho contexto, el efecto de racionalidad y certidumbre aportado por la modalidad expositiva; demostró una alta efectividad. Por otra parte, las características persuasivas propias de los discursos de sobriedad, se mostraron sumamente funcionales a la finalidad revisionista de estos films, aportándoles la legitimidad necesaria para instalar nuevas versiones del pasado argentino. Así, la promesa de esclarecer y descubrir entramados históricos -común a todos los

documentales relevados- se entiende, si observamos que varios de ellos se estrenaron o iniciaron su proceso de producción antes, incluso, que tuviera lugar una de las instancias públicas de develación más significativas: el juicio a las Juntas militares, en el año 1985. Tal como explica Claudia Feld, este evento tuvo una función reveladora, evidenciando lo que hasta entonces había sido secreto, ya que la mentira y el encubrimiento en el ámbito público habían completado la modalidad represiva de la desaparición (Feld, 2002: 60 y 2009: 77-78). En dicho contexto, dos recursos por demás tradicionales en el documental, como el dispositivo testimonial -"las cabezas parlantes" habitualmente consideradas como un indicio de falta de creatividad en el cine no ficcional (Sarkar y Walker, 2010)- y la convencional operatoria de montaje sobre materiales de archivo, constituyeron un gran quiebre. Puestos en sistema, estos elementos contribuyeron a materializar la ruptura del silencio que funcionó como premisa y garantía del terrorismo de Estado durante la última dictadura militar argentina.

Fuentes citadas

Convicción (25/08/83): "<La República perdida>, un film político que intenta recuperarla".

La Nación 27/04/84 "Un documental romántico sobre la vida y la imagen de Eva Perón"

La Voz (29/08/83): "En la búsqueda de un camino para la democracia".

La Voz (02/09/83): "Un documental político que nos obliga a la reflexión".

Página/12 (26/07/03): "Me interesa mostrar una visión argentina de Evita, no fanática". Entrevista a Miguel Pérez por Mario Blejman, sección televisión.

s/n 26/04/84: "Eduardo Mignogna: no es peronista, y filmó la vida de Eva Duarte".

Tiempo Argentino, (26/04/84): Eduardo Mignogna en "Conversación con Jorge Abel Martín".

Tiempo Argentino, (25/09/84): "Los trabajos y los días del múltiple Eduardo Mignogna".

Tiempo argentino (12/10/85): "La República perdida II. Cine catástrofe".

Tiempo Argentino, (08/07/86): "Se repone <Evita>, un valioso film documental".

Bibliografía citada

Allegretti, Susana; Marrone, Irene y Moyano Walker, Mercedes (2006), "El noticiario cinematográfico y el documental: géneros patrióticos" en Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker (Eds.), *Persiguiendo imágenes. El noticiario argentino, la memoria y la historia (1930-1960)*, Editores del Puerto, Buenos Aires.

Aprea, Gustavo (2012), "Los usos de los testimonios en los documentales audiovisuales argentinos que reconstruyen el pasado reciente" en Gustavo Aprea (Comp.), *Filmar la memoria: Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*, Universidad Nacional de General Sarmiento, Los Polvorines.

Casale, Marta (2011), "La memoria en tres tiempos. Revisiones de la última dictadura en la ficción industrializada de los inicios de la democracia (1983-1989)" en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (Eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Nueva Librería, Buenos Aires.

Crenzel, Emilio (2008), *La historia política del Nunca Más: La memoria de las desapariciones en la Argentina*, Siglo XXI Editores Argentina, Buenos Aires.

De Ípola, Emilio (1987), "La difícil apuesta del peronismo democrático" en José Nun, y Juan Carlos Portantiero (Comps.), *Ensayos sobre la transición democrática en la Argentina*, Puntosur Editores, Buenos Aires.

Didi-Huberman, Georges (2004), *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Buenos Aires, Paidós.

Feld, Claudia (2002), *Del estrado a la pantalla: Las imágenes del juicio a los ex comandante en Argentina*, Siglo veintiuno editores, Madrid.

Feld, Claudia (2009), "<Aquellos ojos que contemplaron el límite>: la puesta en escena televisiva de testimonios sobre la desaparición", en Claudia Feld y Jessica Stites Mor (Comps.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Paidós, Buenos Aires.

Feld, Claudia (2013), "La representación televisiva de los desaparecidos: del Documento final... al programa de la CONADEP" en Mariano Mestman y Mirta Varela (coords.), *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*, Eudeba, Buenos Aires.

Firbas, Paul y Monteiro, Pedro Meira (2006), "Conversación en Princeton", en Paul Firbas y Pedro Meira Monteiro (Comps.), *Andrés Di Tella: Cine documental y archivo personal: Conversación en Princeton*, Siglo XXI Editora Iberoamericana, Buenos Aires; Universidad de Princeton, Princeton.

Getino, Octavio (2005), "<Cine en democracia> (1983-1989)" en *Cine Argentino. Entre lo posible y lo deseable*, Ciccus, Buenos Aires.

Guarini, Carmen (2009), "Memorias y archivos en el documental social argentino" en *Giróscopo. Revista audiovisual y de otros lenguajes*, Año 1, N° 1, Cátedra Libre María Luisa Bemberg, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza Argentina.

Lusnich, Ana Laura y Kriger, Clara (1994), "El cine y la historia" en Claudio España (Comp.), *Cine argentino en democracia 1983 / 1993*, Fondo de las Artes, Buenos Aires.

Manetti, Ricardo (1994), "Cine testimonial" en Claudio, Claudio (Comp.), *Cine argentino en democracia 1983 / 1993*, Fondo de las Artes, Buenos Aires.

Margulis, Paola (2011), "El pueblo enfrenta la cámara. Un análisis sobre distintas imágenes cinematográficas de las masas durante la transición a la democracia" en Aldo Ameigeiras y Beatriz Alem (Comps.), *Culturas populares y culturas masivas: Los desafíos actuales a la comunicación*, Universidad Nacional de General Sarmiento / Imago Mundi, Buenos Aires.

Mestman, Mariano (2008), "Testimonios obreros, imágenes de protesta. El directo en la encrucijada del cine militante argentino" en María Luisa Ortega y Noemí García (Eds.), *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*, T&B / Festival Internacional de Cine de Las Palmas, Madrid.

Mestman, Mariano (en prensa), "Imágenes de archivo / Memorias del trabajo. En torno a la crisis argentina del 2001" en Jens Anderman y Álvaro Fernández Bravo (eds.), *Efectos de realidad: ensayos sobre el nuevo cine argentino y brasileño*, Colihue, Buenos Aires.

Mignogna, Eduardo (1984), "Nota preliminar" en *Evita. Quien quiera oír que oiga*, Legasa, Buenos Aires.

Nichols, Bill (1997), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Buenos Aires.

Niney, François (2002), "Les archives" en *L'épreuve du réel à l'écran*, de Boeck, Bruselas.

Paranaguá, Paulo Antonio (2003), "Orígenes, evolución y problemas" en Paulo Antonio Paranaguá (Ed.), *Cine documental en América Latina*, Cátedra, Madrid.

Ricoeur, Paul (2004), *La memoria, la historia y el olvido*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Saborido, Jorge y Borrelli, Marcelo (2011), "<El diario de Massera>: Convicción durante la dictadura militar", en Jorge Saborido y Marcelo Borrelli (Coords.), *Voces y silencios: La prensa argentina y la dictadura militar (1976-1983)*, Eudeba, Buenos Aires.

Sarkar, Bhaskar y Walker, Janet (2010), "Introduction. Moving Testimonies" en Bhaskar Sarkar y Janet Walker (Eds.), *Documentary Testimonies. Global Archives of Suffering*, Routledge, Nueva York.

Sarlo, Beatriz (2004), *La pasión y la excepción*, Siglo veintiuno editores, Buenos Aires.

Trombetta, Jimena (2011), "La representación de Eva Perón en el cine argentino" en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (Eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Nueva Librería, Buenos Aires.

Varela, Mirta (2013), "La plaza de Malvinas: el color de la multitud" en Mariano, Mariano y Mirta Varela (coords.), *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*, Eudeba, Buenos Aires.

Vommaro, Gabriel (2006), "Cuando el pasado es superado por el presente: las elecciones presidenciales de 1983 y la construcción de un nuevo tiempo político en la Argentina" en Alfredo Pucciarelli (Coord.), *Los años de Alfonsín. ¿El poder de la*

democracia o la democracia del poder? Siglo XXI Editores Argentina, Buenos Aires.

Weinrichter, Antonio (2009), *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*, Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, Pamplona.

¹ Un análisis de algunos de estos films puede encontrarse en Casale, 2011.

² Según sostienen Lusnich y Kriger, "La culminación del planteo tolerante, en el film [*La República perdida*], está dada por el discurso que pronunció Ricardo Balbín a la muerte del general Perón: "<...Este viejo adversario, despide a un amigo>" (Lusnich y Kriger, 1994: 97).

³ El análisis que sigue a continuación da cuenta del modo en que estas películas fueron presentadas ante la opinión pública.

⁴ Entendemos el testimonio del modo en que ha sido definido por Paul Ricoeur, esto es, como "Un relato autobiográficamente certificado de un acontecimiento pasado, se realice este relato en circunstancias formales o informales" (Ricoeur, 2004: 210). Para un análisis pormenorizado de la utilización del dispositivo testimonial en el documental argentino reciente véase Aprea, 2012.

⁵ Original en inglés, traducción propia.

⁶ Para un análisis del material propagandístico durante la última dictadura militar argentina véase Feld, 2013 y Varela 2013.

⁷ Luis Gregorich se desempeñó como Secretario de Cultura durante el gobierno del presidente Raúl Alfonsín y participó como editor del *Nunca más*.

⁸ Miguel Pérez es un compaginador de gran trayectoria. Considerándose adepto al peronismo -al menos hasta mediados de la década del ochenta- (*Página/12* 26/07/2003), Pérez se mostró interesado en no convertir *La República perdida* en un film antiperonista. Al respecto explica: "Aclaré que si la realización sería lesiva contra el peronismo yo me retiraba del proyecto. Por suerte, con la incorporación de Luis Gregorich -en principio se había trabajado en base al material que poseíamos y se hizo una primera versión de 194 minutos de duración- no hubo problemas y pronto nos pusimos de acuerdo ya que él tenía las mismas prevenciones. Teníamos en claro que lo que no deberíamos hacer era algo antiperonista." (*La voz* 29/08/83).

⁹ Datos aportados por el INC, en una edición especial con motivo de la presentación de *Las tumbas* en el XXXIX Festival de San Sebastián, septiembre de 1991.

¹⁰ El film habría permanecido en cartel alrededor de cinco semanas (*Tiempo Argentino*, 25/09/84, publicidad del film publicada en *Clarín* 26/05/84), habiendo sido repuesto en 1986 en el Auditorio Buenos Aires (*Tiempo argentino* 08/07/1986). El documental también se emitió por televisión en diciembre de 1991 por Canal 13 de Argentina (Publicidad del film publicada en *Clarín*, 19/12/1991).

¹¹ Eduardo Mignogna, reconocido hombre de letras, había incursionado en el cine a través de la publicidad. Mignogna es autor de la novela *La cola del cocodrilo* por la que obtuvo en 1971 el premio otorgado por la revista *Marcha*; también ganó el concurso de cuentos policiales que en 1975 organizaron, en forma conjunta, Air France y *Siete Días* -cuyo jurado integraban Borges, Denevi y Roa Bastos- ; y en 1976 obtuvo el premio Casa de las Américas por *Cuatro casas*.

¹² Para un seguimiento de la figura de Eva Perón como mito en el cine argentino véase Trombetta 2011.

¹³ Eduardo Mignogna narra los hechos del siguiente modo: "Le dije a Mario que, sin embargo, me gustaría hacer un film que se llamase <Mi coronel>, una película que terminase en el 45 y que contase la cara oculta del coronel Perón, para terminar con él asomando el balcón y después de eso, poner una necrológica: "Gobernó a los argentinos entre tal y tal año, se exilió, volvió y murió" (s/n 26/04/84).

¹⁴ Las palabras de César D'Angiolillo -compilador del film- refuerzan esta versión, al especificar que durante la filmación esperaban la llegada de material

de archivo proveniente de Estados Unidos, que finalmente, nunca arribó (Entrevista concedida por César D'Angiolillo 24/08/11).

¹⁵ Bill Nichols (1997: 32) explica que los discursos de sobriedad tienen un efecto moderador porque consideran su relación con lo real directa, inmediata y transparente.