

De nuevas imágenes y viejos mitos: las dos caras de una *Pobre mariposa*

José J. Maristany

Universidad Nacional de La Pampa
Instituto Superior del Profesorado "J. V. González"
Argentina

Resumen

Este trabajo se propone una lectura del filme de Raúl de la Torre, *Pobre mariposa* (Argentina, 1986) en la cual se ponen en evidencia dos niveles de sentido que resultan contradictorios y que operan como fuerzas opuestas en su valencia ideológica. En lo que hace a la perspectiva histórica, en el sentido socio-político, el enfoque resulta limitado y sujeto a los estereotipos a través de los cuales cierto imaginario social antiperonista concibió la emergencia de este movimiento. Así, la interpretación que allí se da de la historia política del peronismo se enmarca en una visión tradicional y maniquea, basada en la mitología que el liberalismo elaboró de este movimiento.

Por su parte, a nivel de la historia privada, el relato se revela innovador al introducir elementos que remiten a la construcción socio-cultural de la diferencia, en este caso, los judíos y las mujeres en el contexto de la sociedad argentina de los años cuarenta y remite su funcionamiento "político" a la esfera doméstica. Clara, la protagonista, no sólo es víctima del antisemitismo, sino también de una violencia social más generalizada que excede la persecución a los judíos y que se genera en el esquema jerárquico de relaciones de poder, propio de una sociedad patriarcal y represiva.

Palabras claves: Argentina – literatura – grupo étnico – género – mujer.
Keywords: Argentine – literature – ethnic groups – gender – women

Fecha de recepción: 30-12-1999

Fecha de aceptación: 30-07-2000

A partir de 1983, con el retorno de la democracia en la Argentina, y hasta fines de la década, se produce en el seno de la sociedad civil un proceso de elaboración de la traumática experiencia de la dictadura. El Estado ordenó que una comisión investigara la desaparición de personas y que fueran procesados los jefes de las tres primeras juntas militares. De este modo, quedó trazado el mapa del horror y la sociedad conoció en toda su extensión y profundidad

hechos de los que sólo había tenido percepciones fugaces y fragmentarias. Si el informe *Nunca más*, resultado de las investigaciones sobre la detención, tortura y desaparición de personas, y los juicios a que fueron sometidos los responsables fueron un avance, las leyes de Punto final y de Obediencia debida, pusieron a los represores fuera del alcance de la justicia y los decretos de indulto los compensaron con un retroceso proporcional.

La producción cultural, en estos años de redemocratización, resultó un espacio privilegiado para explorar en las causas, sentidos y consecuencias de la experiencia reciente. Novelas, películas, programas de televisión, artículos periodísticos no solamente daban testimonio de lo que había ocurrido, sino que proponían un análisis que apuntaba a construir la genealogía de un Estado que había llevado la violencia contra sus ciudadanos a extremos brutales. ¿Cómo se había llegado hasta allí? La respuesta a esa pregunta requería diversas indagaciones en la historia nacional para ir encontrando en aquello que no estaba escrito, que había sido ocultado o silenciado, que había sido borrado de los textos oficiales, las claves que permitieran explicarnos la feroz emergencia de la violencia y el terrorismo estatales.

Dentro de este contexto podemos ubicar a *Pobre mariposa*, película dirigida por Raúl de la Torre, autor del libro cinematográfico junto a Aída Bortnik, la cual fue estrenada en Buenos Aires en mayo de 1986.

Propongo en este trabajo, una lectura del filme que apunta a poner en evidencia dos niveles de sentido que resultan contradictorios y que operan como fuerzas opuestas en su valencia ideológica. Así, uno de ellos, el de la historia política, se enmarca en una visión tradicional y maniquea, basada en la mitología liberal del movimiento peronista; en tanto que a nivel de la historia privada, el relato se revela innovador al introducir elementos que remiten a la construcción socio-cultural de la diferencia, del otro, de un colectivo social diferente, en este caso, los judíos y las mujeres en el contexto de la sociedad argentina de los años cuarenta.

El retorno de lo reprimido

La historia de *Pobre mariposa* transcurre en Buenos Aires en 1945, entre la caída del Tercer Reich, en el mes de mayo, y el 17 de octubre. Clara (Graciela Borges), una exitosa locutora radial, recibe la noticia de la muerte de su padre, un periodista judío y socialista, de quien estuvo separada durante treinta años. Las circunstancias de esa muerte son confusas, se sospecha que la causa no fue un ataque al corazón, tal como dictaminó la autopsia, y existen indicios que permiten pensar en un asesinato. Este hecho desencadena, en la protagonista, el redescubrimiento de una identidad negada y de una cruel realidad signada por persecuciones políticas, raciales y religiosas. A partir de ese momento, Clara despertará a una realidad que no sospechaba, en la que se pone de manifiesto una sociedad violenta e intolerante.

Más allá de la historia de Clara, o más bien, a través de su historia, la película aborda un tema tabú (como tantos otros) de la sociedad argentina: se trata de las relaciones entre el peronismo o lo que fue el “protoperonismo” —el período que va desde el golpe militar de junio de 1943 hasta febrero de 1946, momento en que Juan D. Perón es electo presidente— y la Alemania nazi. Tema nunca esclarecido, pero siempre presente en el imaginario colectivo a través de relatos en los que se contaba que la Argentina durante el gobierno de Perón había dado refugio a gran cantidad de criminales de guerra que, habiendo cambiado su identidad, se habían asentado en la Patagonia, en Misiones o en las sierras de Córdoba. Estos rumores eran a su vez confirmados por los casos de Adolf Eichmann, Martín Bormann, Josef Mengele y, más recientemente, Erich Priebke, quienes, o bien fueron encontrados en nuestro país, o se sabe que vivieron durante algún tiempo aquí. Como afirma Ronald Newton:

Hasta los años ochenta la cuestión de la migración de posguerra de europeos de pasado dudoso a Sudamérica quedó sin esclarecer y con un perfil muy discutible. Las denuncias del Departamento de Estado en el período de la inmediata posguerra: las cuestiones que

rodeaban el destino de Hitler. Martin Bormann y muchos otros nazis y colaboracionistas destacados: la atención que despertaron internacionalmente Eichmann, Mengele, Barbie y docenas de otros casos, todo sugería vagamente que cientos, tal vez miles de los criminales más infames de la historia habían escapado al castigo huyendo a Sudamérica. En la imaginación popular esto sólo podía haber ocurrido con la complicidad de dirigentes políticos latinoamericanos pronazis y funcionarios latinoamericanos corruptibles (1995: 442).

El momento evocado en la película es particularmente significativo: las primeras imágenes, antes de los títulos, corresponden a mayo de 1945, momento de la caída de Berlín ante las fuerzas aliadas. A continuación de fragmentos documentales de la guerra, se muestran simultáneamente dos escenarios: las manifestaciones de regocijo en las calles de Buenos Aires y los disturbios que realmente tuvieron lugar a raíz del choque entre aliadófilos y grupos pronazis; y una emisión radiofónica "Las galas de Brighton", con participación del público y orquesta, en la que Clara oficia de locutora y en cuyo transcurso también se alude a la caída de Berlín en manos de las tropas aliadas.⁶

Boris, el padre de Clara, la llama a la radio y hay una pregunta de la protagonista que sirve para plantear un enigma y al mismo tiempo permite el enlace de sentido entre los dos tiempos en que se desarrolla la acción, mayo y octubre de 1945. De ese diálogo, cuyo tema es el fin de la guerra, escuchamos solamente las réplicas de Clara: "¿Cómo? ¿Qué es lo que todavía no terminó?" le pregunta a su padre y antes de que podamos enterarnos de la respuesta, se pasa a la escena siguiente en la que vemos a soldados, que bien podrían pertenecer al ejército hitleriano por su uniforme, irrumpir en el local de la radio.

De allí en más, el relato intentará aclarar el sentido de esta pregunta: aquello que parecía suceder en un escenario lejano y que llegaba a su fin con la caída de Berlín, el nazismo, encontraba terreno propicio para desarrollarse en nuestro país.

En 1945, efectivamente, dos submarinos alemanes se rinden frente a la costa argentina y en los medios diplomáticos aliados, americanos principalmente, se intenta probar la veracidad de informaciones que indican la entrada constante de funcionarios nazis y de capitales alemanes. Es el momento en que los americanos logran instalar en la sociedad el tema de la "amenaza nazi" para el hemisferio occidental, cuyo centro de operaciones estaría precisamente en la Argentina. (Newton: 422-423).

La historia quedó envuelta en la leyenda y por muchos años no se pudo investigar ni polemizar sobre el tema: para los regímenes militares, la cuestión implicaba una crítica a las Fuerzas Armadas, al denunciar sus fuentes de inspiración ideológica y sus simpatías; durante los gobiernos peronistas, por su parte, se intentaba negar la versión, según la cual, durante los dos primeros gobiernos de Perón, la Argentina había dado refugio a numerosos jefes y criminales de guerra nazis.

Con esta película, realizada significativamente durante lo que se conoce como período de transición democrática, bajo un gobierno radical, reaparece el tema de modo directo. Pareciera que la intención de los realizadores —de la Torre y Bortnik—, más que entrar en matices de análisis histórico, era hablar de algo que había sido reprimido y que era necesario hacer consciente, al mismo tiempo que aparecían a la luz hechos más cercanos y traumáticos en la sociedad argentina: el informe *Nunca más*, sobre la tortura y desaparición de personas y el juicio a los militares por los crímenes cometidos durante la última dictadura. Apelar al tema del nazismo, en este caso el refugio de criminales de guerra por parte de la Argentina, hablar sobre el antisemitismo y la persecución a los sectores de izquierda, era una forma de aludir a ese pasado reciente cargado de horror y tratar de explicarlo.

Existe un presupuesto básico que actuó en la sociedad argentina, al menos durante los tres primeros años de la democracia recobrada, digamos entre 1983 y 1986, y tiene que ver con la

necesidad de revisar la historia oficial y sacar a la luz todas aquellas zonas ocultas, problemáticas, traumáticas que habían sido eludidas en los debates y que debían reinstalarse en la sociedad civil, siendo uno de los modos privilegiados de efectuarlo: la producción cultural.

De 1985 es *La historia oficial*, con guión también de Aída Bortnik y de quien la dirigiera, Luis Puenzo, sin duda la película más exitosa de aquellos años. Más allá de la revisión del pasado reciente que implicó el informe de la CONADEP y el juicio a los comandantes, esta actitud abarcaría todos aquellos temas que por controvertidos no podían ser abordados ni debatidos bajo gobiernos autoritarios. Se trata de una reescritura de la historia —historia familiar que enlaza con la historia del país— y en algunos casos de una primera escritura, de una primera representación simbólica que intentará también iluminar la trágica historia reciente.

Alberto Ciria (1995: 237) al analizar la producción fílmica argentina entre 1983 y 1989, sostiene que *Pobre mariposa* se inscribe “dentro de la tan evidente tendencia cultural a buscar explicaciones —y a veces anticipaciones— del presente en el pasado histórico”. Línea en la que también incluye a *Asesinato en el Senado de la Nación* (Juan José Jusid, 1984), reconstrucción histórica del asesinato del senador Enzo Bordabehere, originado en las denuncias de Lisandro de la Torre sobre los negociados del comercio de carnes en los años treinta, y *La Rosales* (David Lipzyc, 1984), película que indaga un sonado caso donde se implicó a altos oficiales de la marina de guerra hacia 1892, y que intenta descubrir la verdad de un proceso ocultado por décadas por la “historia oficial”.²

En la película de Raúl de la Torre, a través de la voz de Clara, escuchamos que Boris, su padre, dice: “no ha terminado”; eso que no ha terminado es el autoritarismo militar de origen nazi-fascista, que tendrá en la Argentina una larga vida y llegará a su paroxismo de atrocidad durante la última dictadura. *Pobre mariposa* intenta ser, en el contexto de la historia argentina contemporánea, lo que *El huevo de la serpiente*, la película de Bergman, es en el contexto de la historia

europea del siglo veinte. Ambas intentan una arqueología del horror que pueda servir para explicar lo que ocurrió más tarde.

Después de los títulos, que también se proyectan sobre imágenes documentales de la Segunda Guerra, la acción se desarrolla cinco meses más tarde, entre el 10 y el 16 de octubre de 1945, a partir de la muerte del padre de la protagonista.

Si 1945 es un año "decisivo" en la historia argentina del siglo veinte, octubre es un mes clave y cargado de significaciones, en el que cobra visibilidad un país hasta entonces invisible. El 17 de octubre de ese año una multitud de obreros provenientes de las zonas industriales del Gran Buenos Aires, se reunieron en la Plaza de Mayo para manifestar su apoyo al coronel Perón quien, hasta unos días antes se había desempeñado como vicepresidente, ministro de Guerra y secretario de Trabajo y Previsión Social y había sido obligado a renunciar por presiones de diferentes sectores de las Fuerzas Armadas. Fue un hecho novedoso pues la multitud se concentró para reclamar la libertad de Perón, recluido en la isla Martín García, y su restitución en los cargos que ocupaba. Los partidarios de Perón en el ejército volvieron a imponerse, el coronel habló a la multitud y volvió al centro del poder, ahora como candidato oficial a la presidencia. Lo decisivo de la jornada de octubre fue, no tanto el número de los congregados como su composición definitivamente obrera. Su emergencia coronaba un proceso hasta entonces callado de crecimiento, organización y politización de la clase obrera. A partir de esa fecha, los sectores populares cobran una visibilidad que no habían tenido hasta ese momento, y sus prácticas culturales, condensadas en el símbolo de las alpargatas, serán vistas como el retorno de la barbarie por la élite letrada liberal nucleada alrededor de la revista *Sur* y por los intelectuales de izquierda.³

La jornada real de octubre poco a poco se fue recubriendo y ocultando bajo una imagen fundacional y a ella remite la ubicación temporal de la película de Raúl de la Torre. Allí se dan algunas noticias sobre los hechos que ocurrían por aquellos días: el llamado a

elecciones, las revueltas estudiantiles, las detenciones. Pero el aspecto que se quiere destacar es el antisemitismo y la persecución política a los grupos de izquierda, que, en esta visión de la historia, acompañaron el surgimiento del peronismo, conformando un clima de inseguridad, de censura y de violencia que se refuerza a lo largo de toda la película y en distintas escenas: el detenido que ha sido torturado con picana, los seguimientos a Clara y a su familia, la paliza que recibe el primo de Clara y militante comunista, José (Víctor Laplace), el allanamiento ilegal de domicilios, los teléfonos intervenidos.

La voz del padre ausente, a quien nunca vemos y de quien reconstruimos la historia junto con la protagonista, y su muerte llena de interrogantes, conmueven la conciencia de su hija, la despiertan a la pesadilla de la historia y la confrontan con una identidad que le ha sido negada. Criada a partir de los diez años por la familia de su madre católica, Clara conoce muy poco de su padre, periodista y militante socialista, quien en una serie de artículos había denunciado la entrada de criminales de guerra nazis al país. Dice Clara “—Es como si durante casi treinta años todo lo que hice lo hubiera hecho otra persona. Como si me hubiera dormido a los diez años, ese día en que la hermana de mamá vino a buscarme y me hubiera despertado cuando Julio vino a decirme que papá se había muerto.” Finalmente, esta crisis desemboca en la también confusa muerte de Clara, en un tiroteo callejero entre desconocidos.

Intermedio: el nacionalsocialismo y el campo intelectual

Entre 1933 y 1945, el tema del compromiso intelectual se fue haciendo cada vez más agudo debido tanto a los hechos que tenían lugar en el contexto internacional como en el ámbito nacional. La avanzada de los totalitarismos, la militarización de la sociedad, el crecimiento del nacionalismo, hacían que las posturas neutras fueran cada vez más difíciles de sostener. En la Argentina, los intelectuales nacionalistas y católicos fueron especialmente sensibles al fascismo de

Mussolini y adhirieron con fervor y hasta llegaron a participar en el bando de los nacionalistas durante la guerra civil española. Con respecto al nacionalsocialismo, hubo identificación con algunos aspectos, en especial la concepción de gobierno jerárquica, corporativista y autoritaria y el antisemitismo que había arraigado profundamente en la elite ilustrada católica y nacionalista y que no era una novedad.

En efecto, un sentimiento antijudio, más o menos explícito, puede rastrearse en el nacionalismo cultural de los intelectuales que formaron parte de la generación del Centenario en la primera década de este siglo: Manuel Gálvez, Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas y, especialmente Hugo Wast, pseudónimo de Gustavo Martínez Zuviría. Wast, el más popular de los novelistas católicos, publica en 1936 *El Kahal y Oro* novela en la que ficcionaliza los *Protocolos de los sabios de Sion* y que le reportaría un extraordinario éxito comercial. Sus novelas trabajan dentro del imaginario católico argentino, con mitos movilizadores de indole religioso-hispánico-colonial, como el anticristo, junto con otros de la tradición francorrusa como el *kahal*: la conspiración del oro y el poder económico del judaísmo. Estos mitos resultan, por cierto, muy eficaces en manos del más popular de los novelistas argentinos de la época⁴ (Senkman 1991: 130-176).

Un buen ejemplo de los comportamientos del campo intelectual entre 1930 y 1945 es la trayectoria de *Sur*, la revista que creó Victoria Ocampo junto a Waldo Frank, en 1931. La evolución de esta revista, que marcó profundamente la dinámica intelectual de aquellos años y su relación con otras publicaciones más o menos cercanas a su propuesta estético-ideológica, permiten dar cuenta de la recepción y del efecto que produjeron los movimientos políticos que se imponían por aquel entonces en Europa.

En el clima intelectual de los años treinta, la preocupación de la revista fue tratar de buscar una “tercera posición” entre el fascismo y el marxismo, a partir de un liberalismo católico inspirado en el “personalismo” de Jacques Maritain y Emmanuel Mounier, cuyos

artículos, aparecidos en la revista *Esprit*, eran traducidos y publicados en la revista de Ocampo.

La constante de *Sur* durante estos primeros años fue intentar separar arte e ideología: alejar la competencia literaria de todo tipo de compromiso y ubicarla en un mundo de valores abstractos y universales. El "personalismo" permitía a los intelectuales de *Sur* "posicionarse" entre ideologías en conflicto, con una visión utópica que no parecía tal y que les proporcionaba un propósito sin implicar necesariamente una intervención política directa: la elite debía ser formadora de ideas y procurar mantener una serie de valores humanistas eternos.

De todos modos y durante los primeros años de la década, tal vez hasta el inicio de la Guerra civil en España, los bandos dentro del campo intelectual no están netamente definidos y hay cruces e intervenciones de distinta índole. Así por ejemplo, en los primeros números de *Sur*, que se define políticamente por un democratismo liberal de tono cristiano, hay colaboraciones de intelectuales pertenecientes al nacionalismo de derecha tales como Julio Irazusta, Ramón Doll, Ignacio Anzoátegui, Carlos Ibarguren y Ernesto Palacio. Todos ellos dirigían sus ataques al liberalismo en tanto movimiento que había permitido la erosión de los valores tradicionales, católicos, hispánicos y coloniales.

Asimismo Jorge L. Borges, Eduardo Mallea y Francisco Luis Bernárdez, colaboradores centrales de *Sur*, participarán en los números iniciales de *Criterio*, que publica su primer número en 1928, revista de orientación católica que devendrá algunos años después, y bajo la dirección de Monseñor Franceschi, en abierta defensora de la causa católica de los nacionalistas españoles, y exhibirá, sin desparpajo alguno, un antisemitismo a ultranza.

John King observa precisamente que, al comienzo de los años treinta, la elite letrada que se dividía entre el anacronismo y la modernidad todavía podía discutir "civilizadamente" sobre ideas antagónicas y compartir espacios en el campo intelectual, pero "esta

luna de miel entre liberales y nacionalistas” en las páginas de *Sur* terminaría unos años después (1986: 65).

Resulta evidente que, a medida que avanzamos en la década, las posiciones tienden a precisarse a raíz de hechos como la Guerra civil española, el frente popular y el inicio de la Segunda Guerra, que provocan definiciones en el campo intelectual. El diálogo de los nacionalistas de derecha, prorrepublicanos y germanófilos con los intelectuales liberales, antifranquistas y proaliados se tornaría imposible, y los espacios de producción ya no demostrarían la permeabilidad ideológica de los años anteriores.

Sur defendió la causa republicana durante toda la guerra civil y sus colaboradores participaron en la organización, ayuda y refugio para los intelectuales españoles. Esta actitud era, por cierto, provocativa para un gobierno como el del general Justo que, al igual que la Iglesia católica, sostenía una doctrina romántica de la hispanidad y alentaba el triunfo de los militares rebeldes en España.

Durante los años de la Segunda Guerra Mundial, las posiciones dentro del campo intelectual ya se han definido y los alineamientos a favor de uno u otro bando señalarían simultáneamente afiliaciones dentro de la política nacional. Una parte representativa de los intelectuales —con un espectro ideológico bastante amplio— encuentra en su postura proaliada una vía de contestación contra la democracia fraudulenta y contaminada de nazismo del presidente Castillo y, más tarde, contra la militarización fascista de la política que impone el golpe de Estado de 1943. Por su parte, el nacionalismo de derecha, en sus versiones civil y militar, si bien logra ocupar lugares importantes en el poder, no alcanza la unidad como bloque intelectual consolidado, y son numerosas las facciones en que se dividen sus adeptos.

En el momento de declararse la guerra en Europa, *Sur* dedicó un número completo a apoyar a los aliados, en el que participaron, entre otros, Borges, Enrique Anderson Imbert y Roger Caillois, un joven sociólogo que había sido invitado a Buenos Aires para dar una

serie de conferencias y que permanecería durante cinco años debido a la guerra.

El apoyo de *Sur* a la causa aliada atacaba al mismo tiempo lo que se percibía como el crecimiento del nazismo en la Argentina: la inestable e irregular situación política que vivía el país desde 1930, con una militarización cada vez mayor de la sociedad y un incremento del antidemocratismo y de las ideas autoritarias especialmente a partir de 1940, con la asunción de Ramón Castillo como presidente.

Luego de la revolución de junio de 1943, esta postura servía para demostrar el rechazo a los militares que habían ocupado el poder. Para la revista, el nazismo había aumentado en el país desde fines de la década del treinta y florecía bajo el gobierno de Farrell. Por lo tanto, la referencia a los regímenes europeos nazi-fascistas permitía a los intelectuales “antifascistas” extrapolaciones locales y, en especial, oponerse al amenazante poder que iba reuniendo Perón entre los miembros del ejército y de la clase obrera.

De este modo, se operaba un desplazamiento que serviría posteriormente para construir diversos significados en el interior de las producciones simbólicas. Esta referencia indirecta, por la cual la elite letrada, tanto liberal como de izquierda, asociaba el peronismo a las experiencias autoritarias de ultramar, sería la primera de una serie de reutilizaciones de la simbólica del nacionalsocialismo.⁵

Ahora bien, el punto de vista que proponen Bortnik y de la Torre en *Pobre mariposa* con respecto a los orígenes del peronismo, reproduce en gran medida la percepción que de ese movimiento tenían por aquellos años los intelectuales, tanto los de estrato liberal, representados por Victoria Ocampo y el grupo de la revista *Sur*, como en su modalidad de izquierda. Para ambos sectores, aliados en la Unión Democrática, el golpe de Estado de 1943 y el ascenso al poder de los militares, y en especial del coronel Perón, eran vistos como amenazas e identificados con el autoritarismo irracional instalado en Italia, España y Alemania en las últimas dos décadas.

Esa visión, de amplia difusión en los sectores antiperonistas, intentó ser modificada en los sesenta y setenta por la nueva izquierda,

que intentará echar una mirada más compleja sobre el peronismo, al rescatar aspectos de su política social y, en especial, la masiva participación de la clase obrera en ese movimiento que seguía vivo y resistiendo a pesar de las terribles persecuciones y proscripciones a que fuera sometido después de la llamada Revolución Libertadora.

En realidad, y como sostiene Oscar Terán, el proceso de relectura del peronismo, uno de los rasgos político-culturales fundamentales de los sesenta, se inició a partir del momento mismo de su derrocamiento y en ese proceso la intelectualidad de izquierda fue separándose de sus aliados del campo liberal al constatar su incapacidad para analizar críticamente este fenómeno más allá del mito que lo consideraba como algo “exógeno, perverso y pasajero” (1991: 44) o, simplemente, como una versión vernácula del fascismo.

Es cierto que, durante la década del treinta, el nacionalismo de derecha, católico y autoritario, tuvo una fuerte presencia en la vida política argentina y que se intensificaron los sentimientos antisemitas y las políticas de persecución a todos los sectores calificados de “peligrosos” para los grupos dominantes. Pero la película pasa por alto este proceso de fermentación de las ideas totalitarias y se ciñe con exclusividad a un momento histórico de particular trascendencia, como es el 17 de octubre, para reducirlo a una mera manifestación del espíritu nazi-fascista que había incubado en la Argentina después de la derrota de Berlín. En este sentido, podríamos decir, siguiendo a Eco, que el guión no aporta información, sino que reproduce una perspectiva del peronismo que ha tenido larga vida en el imaginario social de sus detractores y que ha guiado interpretaciones que evitan todo análisis profundo de ese movimiento. Esto se intensifica con una imagen que aparece hacia el final, y que refuerza un cierto elitismo que atraviesa la visión de los autores del guión. En ella, se alude al papel de espía que jugaba el servicio doméstico como informante ante el gobierno, o ante los servicios de inteligencia que de él dependían, de lo que hacían sus patrones. Cuando Clara recibe la carta que su padre le ha enviado antes de morir, y que contiene datos acerca del ingreso de nazis al país, llama por teléfono a su primo y, mientras

hablan, la cámara se detiene en tres oportunidades sobre la figura de Carmen, la empleada de la casa, quien escucha desde el piso de arriba la conversación. Ella no dice nada, pero sus movimientos y los gestos de quien espía remiten inmediatamente a los relatos de la clase media antiperonista en los que se explotaba la figura de la servidumbre traicionera y delatora.

Mujeres que matan y mujeres que mueren: Emma Zunz y Clara Somoloff.

Ahora bien, si desde el punto de vista de la indagación histórica, *Pobre mariposa* responde a una tendencia que es posible reconocer en otras películas de este periodo de redemocratización política de la sociedad, y lo hace sin aportar una visión novedosa sobre la emergencia y la naturaleza del peronismo, sobre el que se reproducen numerosos estereotipos y referencias maniqueas, es preciso reconocer la originalidad del filme en otros aspectos que se relacionan con la historia privada y la perspectiva de género utilizados para exhibir la construcción cultural de identidades.

Es a través de la historia de Clara Somoloff, que accedemos a la historia socio-política de mediados de la década del cuarenta. Al final de la película, en la que el relato se cierra con una voz en *off* diciendo que Clara murió en un tiroteo entre desconocidos, y que los documentos que le había enviado su padre nunca fueron hallados, esa misma voz agrega: "El pueblo argentino olvidó hasta hoy la muerte de Clara". La película se propone, entonces, reparar un olvido que recae sobre un sujeto que hasta entonces no había podido convertirse en objeto de indagación de la historia o de las representaciones culturales.

En *El cuerpo del delito*, Josefina Ludmer realiza una lectura de "Emma Zunz", el cuento de Borges, y lo inscribe en una doble serie: la de "mujeres que matan" y la de "cuentos de judíos" y allí examina el modo en que el texto construye "la ficción" en la literatura argentina de los cuarenta y alude a los desplazamientos temporales

que operan en un cuento escrito hacia 1948, pero cuya acción se desarrolla en 1922.

En "Emma Zunz" Borges pone en los años veinte los enigmas de los cuarenta en Argentina: el peronismo y el antisemitismo. Los lleva al antes, como memoria [...] Lleva a los años veinte, sabiéndolo, el peronismo y el antisemitismo, para representarlos extrañamente en "cuento", en delito de la verdad, en otra "realidad": en otro lugar, tiempo y con otros nombres. (Ludmer: 412)

Uno de los rasgos característicos de esa ficción sería la puesta en escena de lo que Ludmer denomina "delitos de la verdad", interesantes modos de engaño que permiten a los asesinos (analiza simultáneamente el personaje de Gregorio Barsut que mata al judío Bromberg en *Los monstruos* de Roberto Arlt) eludir la justicia del Estado por los crímenes cometidos.

Emma, para vengar a su padre, mata a Aarón Loewenthal, uno de los dueños de la fábrica de tejidos en la que trabaja, y construye una ficción desplazando tiempos, nombres, espacios y circunstancias para encubrir la verdad y de este modo poder escapar de la justicia. Su crimen queda "explicado" y anulado por esta ficción.

Podemos pensar *Pobre mariposa* en relación con el cuento de Borges leído por Ludmer para ver en qué medida, el texto filmico es heredero o se aleja de la matriz ficcional que utiliza Borges en los años cuarenta para aludir (y eludir) al peronismo y al antisemitismo. Si, como hemos demostrado en la primera parte, el guión recupera la lectura liberal y reduccionista del peronismo, tal como podía efectuarla Borges como integrante de *Sur*, al evocar su cuento podremos también medir la distancia, que en otro plano, interpone la película con respecto a los que serían sus modelos de representación. Hay coincidencias entre ambos relatos, pero Emma y Clara, mujeres que actúan a partir del mandato de la palabra paterna, serían respectivamente verdugo y víctima. La obrera textil Emma comete un crimen, "mata a un judío y se burla de la justicia estatal con sus

cuentos" (Ludmer: 404); en ellos, cambia las pistas que podrían servir para inculparla (sólo el narrador-cronista y nosotros, los lectores, lo sabemos).

En *Pobre mariposa*, mueren (matan a) dos judíos: Boris Somoloff, el padre de Clara, de un supuesto ataque al corazón, y Clara al final de la película en medio de un tiroteo callejero entre desconocidos. Dos muertes que aparecen como accidentales en el mundo del cuento, pero que la narración se encarga de cuestionar para advertir que se ha tratado en realidad de asesinatos perfectamente calculados desde alguna región del poder. En este caso, los "delitos de la verdad" son aquellos cuentos oficiales que intentan hacer parecer los crímenes como accidentes y que lo logran. Clara, la locutora, es la víctima de un crimen que también quedará fuera de la historia, como el que comete Emma.

Si Emma, siguiendo a Ludmer, es la metáfora que utiliza la ficción borgeana para representar la manera que tiene el poder de matar y de ocultar sus crímenes en los años cuarenta, Clara, por su parte, es la figura no metafórica sobre la que se descarga ese poder. Dicho de otro modo, la trama urdida por Emma para vengar a su padre y borrar las evidencias, es una alegoría de la trama que se urde desde el Estado, en la que se ve envuelta Clara y que desemboca en su "muerte accidental".

Si en el cuento de Borges, Emma encarna la metáfora del fingimiento y de la ficción, actúa "signos femeninos", diría Ludmer, lo novedoso en *Pobre mariposa*, representación de la violencia de los cuarenta en los años ochenta de la posdictadura, sería que Clara se ha vuelto visible como sujeto histórico, sin encarnadura metafórica, en tanto mujer no sólo víctima del antisemitismo, sino también de una violencia social más generalizada que excede la persecución a los judíos.⁶ Una violencia que se genera, como veremos, tanto entre católicos como judíos, en el esquema jerárquico de relaciones de poder, propio de la sociedad patriarcal y represiva.

Por otra parte, son las imágenes de una mujer que ocupa un espacio limítrofe entre dos mundos: el católico y el judío, las que

otorgan originalidad al relato, al proporcionar una perspectiva centrada en una conciencia marginal, una conciencia en crisis que desafía toda definición esencial y cuestiona las fronteras rígidas de la identidad.⁷ La historia contada desde una subjetividad femenina permite remitir la situación de violencia social generalizada al espacio privado de las relaciones de poder familiares y domésticas.

Una historia privada de la violencia

Clara es hija de padre judío y de madre católica. Su madre ha muerto cuando ella era pequeña y se ha criado hasta los diez años con su padre. A esa edad, y por presiones familiares, es separada de su padre y pasa a vivir con una hermana de su madre. Desde entonces y hasta el momento de la muerte del padre, los contactos de Clara con la cultura judía desaparecerán y la relación con su padre será lejana y se limitará a llamadas esporádicas. Boris, el padre, representa un mundo que le ha sido negado y que ignora, el de la cultura judía y el de la conciencia política. Como si la figura de Clara fuera una metáfora de la patria, su historia personal se ha construido a partir de una mitología de exclusión que confina todo elemento considerado socialmente disruptivo al territorio de lo reprimido. La condición femenina, en la protagonista y en la patria, es la clave que autoriza el disciplinamiento y la sujeción a las pautas erigidas por un orden autoritario-patriarcal.

La muerte de su padre provoca en Clara una crisis e inicia un proceso de educación sentimental y también política, en un sentido muy amplio. Esa misteriosa muerte será el motor que impulse a una conciencia a replantearse los presupuestos de un mundo ordenado y seguro, y lo lance a una indagación en la que los referentes se vuelven inestables y los códigos culturales se diversifican.

En tres escenas queda de manifiesto el desconocimiento de la protagonista de la cultura judía y de sus códigos, además del hecho fundamental de no hablar *idisch*: en el velorio de su padre, le

recriminan que no lleve la cabeza cubierta; en esa misma situación, quiere ver a su padre, pero no la dejan porque la religión judía prohíbe mirar a los muertos; y finalmente, en otro momento, Clara quiere llevar flores a la tumba de su padre, pero se lo prohíben porque no ha pasado el tiempo necesario que prescribe el culto.

El contacto con la parte judía de su familia lleva a Clara a preguntar a su primo que es ser judío y la respuesta se encuentra en la condición de pueblo perseguido, mostrada aquí a través de las imágenes documentales del holocausto.

Pero si la protagonista indaga sobre sus raíces judías, la narración sobreimprime a esa problemática de la identidad, una perspectiva que somete a juicio las prácticas culturales que se derivan de la construcción de género y cuestiona la condición de la mujer tanto en la cultura católica como en la judía.

Para lo primero podríamos poner como ejemplo el hecho de que Clara haya sido separada de su padre cuando tenía diez años, sin que existiera para ello motivos de maltrato o abandono. Ella cuenta que su abuela dijo que “viviendo con su padre se criaría como un varón, un varón salvaje” y “que las mujeres deben vivir con las mujeres”. El rol de la crianza y educación de los niños debe ser desempeñado por una mujer, y resulta peligroso que una niña se críe con su padre, pues esto puede desembocar en “degeneramiento”, en el sentido más primario de confundir y mezclar los atributos de género que el mandato social insta para varones y mujeres: una niña terminaría convertida, en el proceso de “degeneración”, en un varón salvaje. Esta postura sobrepasa las diferencias culturales que pudieran existir entre judíos y católicos: “Todo el mundo decía lo mismo, la familia de mamá, la familia de papá”, afirma Clara.

Por otra parte, y a partir de una lectura que enhebra todo un discurso disciplinador y de prohibiciones que recaen sobre las mujeres, podríamos citar también la escena en que se pone de manifiesto que, según el rito judío, es el hijo varón quien debe hablar en el funeral del padre.

Al mismo tiempo quedan al descubierto, en el relato fílmico, los mecanismos de una sociedad violenta e intolerante. Pero, si en la esfera pública, esa violencia se descarga contra judíos, comunistas y socialistas, en la esfera privada, tanto entre judíos como entre católicos, la violencia va dirigida contra la mujer. Hay dos escenas que pueden ejemplificar lo que acabamos de decir: en la primera, la tía de Clara, Juana (Cipe Lincovsky) y su marido (Pepe Soriano) discuten y, en un momento de exaltación, este último amenaza a su mujer con ponerla bajo la ducha como en la noche de bodas, frente a lo cual ella baja la cabeza y se retira a su habitación en actitud de sometimiento.

La segunda escena en la que aparece el fermento de la violencia en la vida privada y dirigido a la mujer, tiene lugar después de que Clara ha pasado una noche en la casa en que vivía su padre con su primo José, y no ha regresado a su domicilio conyugal. Julio, su marido (Lautaro Murúa), la va a buscar a la mañana siguiente y, en una conversación que tienen más tarde, le dice que no le sorprende la actitud que ella viene demostrando desde la muerte de su padre y, a continuación, confiesa perplejo: “—Lo que sí me sorprende es haber sentido lo que sentí (...) Al subir esas escaleras, pensé: si está acostada con ese judío de mierda, la voy a matar...lo pensé.”

Esta confesión viene a reforzar una imagen fugaz que aparece intercalada en la escena de Clara y José en la casa de Boris, y en la que se muestra a alguien cargando un revólver. No sabemos quién es, y una imagen similar se repite más adelante. Ambas imágenes valen como un puente entre lo público y lo privado, y se insertan en una cadena de significantes que exceden la sola violencia política o, en todo caso, remiten al axioma feminista de que lo privado también es político.

Algunas observaciones finales

De este modo podemos observar que el relato se mueve en un doble registro. En lo que hace a la perspectiva histórica, en el sentido socio-político, el enfoque resulta limitado y sujeto a las imágenes.

estereotipadas a través de las cuales cierto imaginario social antiperonista concibió la emergencia de este movimiento. En realidad, en el momento en que se estrenó la película (mayo de 1986), la crítica fue muy adversa al hacer hincapié en esta dimensión. Así, por ejemplo, Marcelo Figueras (1986) señalaba que “[P]odría haberse llamado *Crónica de una señora entre los fascistas*, ya que se distingue poco de aquel primer filme de de la torre con Graciela Borges: la misma lánguida mujer, el mismo marido paternal —también aquí Lautaro Murúa—, ‘la misma incapacidad de ver más allá de los dramas hogareños’.⁸ Es interesante observar que el comentarista desdeña precisamente aquella perspectiva que resulta más innovadora en la historia que se cuenta. Los “dramas hogareños” nos permiten ingresar en un análisis de la construcción cultural de la diferencia —religiosa y de género— y en sus nefastas derivaciones. El ámbito privado no es una célula aislada de la historia socio-política, sino que, por el contrario, en ese nivel se gestan y se ensayan los enunciados básicos de la violencia y la intolerancia sociales.

En lo que respecta a esta dimensión de historia privada que propone la película, podemos decir que el planteo se realiza en dos niveles: a nivel del enunciado, Clara intentará recuperar la mitad negada de su identidad, esto es, la cultura judía, de la que ha sido expulsada cuando era una niña. En tanto que a nivel de la enunciación, y más allá de la actitud de los personajes femeninos que no experimentan un proceso de concienciación, el relato pone en evidencia una construcción de género que atraviesa las diferencias religiosas y de clase, y domina todo el entramado social. Pero aquello que resulta esclarecedor para una perspectiva intercultural, preocupada por la representación del otro según las variables de género y de religión, queda anulado en el momento de la representación de las clases populares que encontraron visibilidad como actores sociales y adquirieron ciudadanía con el peronismo.

La trayectoria de Clara se mueve entre el saber y el no saber; la incomodidad surge de ocupar espacios intersticiales en los que todo

fundamento acerca del ser resulta inestable. La muerte de Clara al final de la película es el precio de un conocimiento, la mariposa que se quema al acercarse a la luz (Clara ha recibido una carta de su padre con documentos referidos a la entrada de nazis a la Argentina) y su muerte pareciera ser el lugar en el que se cruzan todas las violencias sociales.

Notas

¹ Félix Luna, en su libro *El 45. Crónica de un año decisivo*, refiere lo ocurrido en estas jornadas: "No fue posible impedir la explosión de entusiasmo que siguió a la rendición del Reich. Durante tres días las más importantes ciudades argentinas fueron recorridas libremente por manifestaciones que enarbolaban banderas francesas, inglesas, norteamericanas y soviéticas. Por supuesto, estas expresiones tenían un definido e inocultable sentido antigubernista (...) La FUBA y la juventud comunista, en especial, tuvieron a su cargo la agitación y las consignas. Hubo choques con la policía en Boedo y cerca de la Plaza de Mayo, con un saldo de un par de muertos y varios heridos." (1969:97-98).

² Cruces, acercamientos y competencias entre la ficción literaria y el discurso historiográfico, así como sus respectivas validaciones epistemológicas, han sido abundantemente analizados por la crítica en la narrativa argentina de las dos últimas décadas. Al respecto, y a manera de ejemplo, las siguientes afirmaciones del autor de dos de las más difundidas "novelas históricas" del período, *La novela de Perón* y *Santa Evita*, Tomás Eloy Martínez: "La nación que la historia oficial argentina había narrado durante siglo y medio adolecía de inmovilidad de aburrimiento y, para colmo, era dudosamente verdadera. Al entregarse a la tarea aluvional de recontar la historia, de volver a narrar la nación, la novela argentina ha comenzado a lograr un doble efecto: por un lado, ha ido develando, desempolvando, restableciendo las verdades que el poder había sepultado y sustituyéndolas por algo que se podría definir como la "imaginación de la verdad", la intuición de la verdad, la puesta en escena de la verdad. Y por otro lado, ha puesto también a la historia en movimiento, la ha forzado a redescubrirse como relato". (1996: 98).

³ En tal sentido, el cuento de Julio Cortázar "La banda", incluido en *Final del juego*, condensa en un relato de tinte fantástico la visión de ciertos sectores intelectuales frente a la irrupción de la cultura popular en los ámbitos de la alta cultura durante el gobierno peronista. El espectáculo al que sorpresivamente asiste Lucio Medina en el Gran Cine Opera, al que ha ido para ver una película de Anatole Litvak, es presidido por "una inmensa banda femenina de música (...) con un cartelón donde podía leerse: Banda de "Alpargatas".

⁴ Sin embargo, los admiradores de Wast dieron como prueba de las diferencias profundas que separaban al novelista del nacionalsocialismo, el hecho de que la traducción alemana de *Oro*, no fuera autorizada por el Ministerio de Propaganda para su

circulación en el III Reich, debido a la negativa del autor a modificar el final en que los personajes judíos se "regeneran" a través del bautismo.

⁵ El nacionalsocialismo aparece, por ejemplo, como elemento estructurante de sentido en *El campo*, obra de teatro de Griselda Gambaro, estrenada en Buenos Aires en 1968, durante la dictadura del general Onganía. La clave aquí, como en la película de De la Torre, está en que el pasado que han vivido los protagonistas en "el campo"—se trata, por supuesto, de un campo de concentración—, y que parece concluido, está muy próximo y los tendrá como víctimas. El desplazamiento metafórico hacia la época del nazismo sirve para aludir al contexto de producción de la obra y, al mismo tiempo, se señala la continuidad ideológica y procedimental entre el referente simbólico y la realidad, cuya mención directa es prolijamente borrada en la obra.

Por su parte, en *Respiración artificial* (Buenos Aires, 1980) Ricardo Piglia ficcionaliza un encuentro entre Kafka y Hitler, cuando éste pasó un año oculto en Praga en 1910. Las reflexiones que se hacen entonces acerca del nazismo, permiten al escritor evitar la referencia directa y peligrosa a la situación del escritor durante la última dictadura, al tiempo que tiene un enorme poder evocador del presente y permite explicarlo en el devenir histórico.

⁶ La película es realizada también en el momento en que otras mujeres adquieren plena visibilidad y salen de los espacios privados para desbaratar los "delitos de la verdad" con los que el Estado encubre lo que ocurrió con sus hijos desaparecidos. Me refiero, por supuesto, a las Madres de Plaza de Mayo.

⁷ La construcción cultural de la diferencia humana también se manifiesta en la articulación de la diferencia de género, uno de los elementos claves de la configuración socio-cultural de la sociedad contemporánea. [...] Como construcción sociocultural, el género denota una construcción social y no biológica de las ideas y valores normativos que enuncian los roles respectivos de mujeres y hombres en la sociedad. Los sistemas de valores, creencias, costumbres y tradiciones forman los elementos constitutivos de las pautas de conducta apropiada de género. (Nash, 1995:193-194).

⁸ Mi subrayado.

Obras citadas

- Camarassa, J. *Odessa al sur. La Argentina como refugio de nazis y criminales de guerra*. Buenos Aires: Planeta, 1995.
- Ciria, Alberto. *Más allá de la pantalla. Cine argentino, historia y política*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1995.
- Figueras, Marcelo. "La vida está en otra parte". *El Periodista de Buenos Aires*, 2-90, mayo 1986: 29.
- Galasso, N. *Ramón Doll: socialismo o fascismo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1989.
- King, John. *Sur. A Study of the Argentine Literary Journal and its Role in the Development of a Culture, 1931, 1970*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

- Lafleur, René *et al.* *Las revistas literarias argentinas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil, 1999.
- Luna, Félix. *El 45. Crónica de un año decisivo*. 1971. Buenos Aires: Sudamericana, 1986.
- Martínez, Tomás Eloy. "Historia y ficción: dos paralelas que se tocan". Kohut, Karl (ed.) *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1996.
- Nash, Mary. "Identidades, representación cultural y discurso de género en la España Contemporánea". Chalmeta, Pedro *et al.* *Cultura y culturas en la Historia*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1995.
- Newton, Ronald. *El cuarto lado del triángulo. La "amenaza nazi" en la Argentina (1931-1947)*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.
- Romero, José Luis. *Las ideas políticas en la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Romero, Luis Alberto. *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Senkman, L. *Argentina, la segunda guerra mundial y los refugiados indeseables*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1991.
- Terán, Oscar. *Nuestros años sesentas*. Buenos Aires: Puntosur, 1991.