

Persuasión de las imágenes.  
Estéticas sociales y políticas  
*Beatriz Sarlo*

# Presentación

*Ignacio Álvarez*

UNIVERSIDAD DE CHILE

Beatriz Sarlo ha sido una intelectual argentina en tiempos en que el lugar del intelectual es dudoso y en que ser argentino es un oficio duro. Editora, escritora, investigadora, docente y polemista, en su trabajo de varias décadas ha logrado articular una consistente crítica de la cultura, que consiste fundamentalmente en escuchar lo que dicen, velada o abiertamente, los objetos y discursos acerca de los hombres y las mujeres que los produjeron. La literatura es el discurso y el objeto que escoge con mayor frecuencia para comenzar la reflexión, pero por supuesto no es el único: le han interesado el cine, los medios de comunicación, la cultura posmoderna de masas. Del mismo modo, la argentina es la sociedad que más intensamente le ha preocupado, pero no es la única. Sus textos dialogan permanentemente con otros países latinoamericanos y europeos, y han alcanzado notoriedad más allá de la tradición crítica escrita en español.

Los trabajos de Beatriz Sarlo ponen en el centro al sujeto y sus producciones, ambos leídos como partes de un tejido humano más amplio y más complejo que el puro individuo. En vez de una crítica estrecha que quiere hallar un valor estético en el texto literario, sus textos se preguntan por la significación amplia de la literatura como hecho social, sin que eso implique renunciar a las posibilidades del valor estético. En vez de aceptar la hipotética muerte del sujeto, que era la oferta del posestructuralismo francés en los años setenta y ochenta, Beatriz Sarlo apuesta por la capacidad de hacer de ese sujeto y por la interpretación polémica de sus obras. Junto a Carlos Altamirano, en efecto, es responsable de la recepción y difusión de perspectivas teóricas que hoy resultan fundamentales y que en su momento enriquecieron enormemente el repertorio universitario. En la revista *Punto de Vista*, que circuló entre 1978 y 2008, se dio cabida a los estudios culturales de la escuela de Birmingham –los de Raymond

Williams y Richard Hoggart, principalmente—, a la sociología del arte de Pierre Bourdieu, a la estética de la recepción, a la tradición crítica latinoamericana de Ángel Rama, Antonio Cornejo Polar y Antonio Candido, y por cierto a los debates sobre la posmodernidad. Más tarde se ocupará de dialogar con la obra de Walter Benjamin, alguien que, igual que ella, pensó el arte como un hecho social y como depositario de un valor que merece explicación.

Como crítica y profesora —durante más de veinte años enseñó la cátedra de literatura argentina en la Universidad de Buenos Aires—, en sus *Ensayos argentinos* (1997) se ha ocupado de los escritores fundamentales de su tradición nacional, desde Domingo Faustino Sarmiento hasta la obra reciente de Roberto Fogwill o Sergio Chejfec. Entre nosotros se recuerdan especialmente las tesis que expone en *Borges, un escritor en las orillas* (1995). Allí rescata un carácter radicalmente liminar en Borges: entre lenguas, entre géneros literarios, entre el original y la copia, entre culturas centrales y periféricas. Con la misma pasión y la misma inteligencia describió, en *El imperio de los sentimientos* (1985), las narraciones sentimentales y melodramáticas de consumo masivo que circularon profusamente durante las primeras décadas del siglo XX.

Es probable que sus trabajos hayan modelado buena parte de los estudios culturales latinoamericanos que todavía hoy se realizan sobre objetos complejos como el cine, la ciudad, la cultura popular y la posmodernidad. Libros como *Escenas de la vida posmoderna* (1994) o *La máquina cultural* (1998) han mostrado a varias generaciones de críticos cómo escoger un ámbito heterodoxo de estudio y de qué manera prácticas que parecen triviales —el *zapping*, la visita a un centro comercial, el cuidado por la higiene en la infancia— están modeladas por las mismas fuerzas que determinan la historia y a su vez dan forma a su circulación.

Beatriz Sarlo ha vivido muy directamente las vicisitudes y los vaivenes de ser una intelectual argentina. Fue opositora directa y pública a la dictadura desde *Punto de Vista*, y también rechazó el brote nacionalista surgido durante la guerra de las Malvinas. No ha dejado de acompañar críticamente el desarrollo de la democracia, y en este campo sus estudios sobre los límites del testimonio para dar cuenta de la violencia política, contenidos en *Tiempo pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo* (2005), han sido discutidos en todos los países que sufrimos regímenes de violencia sistemática. El día de hoy la encuentra otra vez en medio del debate, esta vez como una activa polemista que no termina de aceptar el curso que ha tomado la política argentina y se declara crítica de los últimos años de gobiernos kirchneristas. En continua

discusión consigo misma y con los demás, Beatriz Sarlo ha propuesto un modelo de intelectual apasionado y razonable para estos primeros años del siglo, un intelectual que no rehúye el compromiso pero que tampoco renuncia al movimiento y la independencia.

En “Persuasión de las imágenes” retornan varios temas fundamentales en el trabajo de Beatriz Sarlo: los ejercicios de la autoridad, las lecturas políticas del arte, la historia argentina. Se trata, en esencia, de un recorrido por tres lugares en los cuales el poder se encuentra con la imagen. El ejemplo de la Francia absolutista, que observamos a través del film de Roberto Rossellini *La toma del poder por parte de Luis XIV* (1966), ilustra cómo es que el poder se produce y reproduce a sí mismo no a través de las imágenes sino *en tanto* imagen. En el relato acerca del destino triste que sufrieron las vanguardias soviéticas durante la dictadura estalinista se discute el poder como una máquina de lectura. “El totalitarismo es un lector paranoico”, se dice en el ensayo. En efecto, todo texto escrito bajo su sombra habla veladamente del poder y habla, potencialmente, en contra de él. En un tercer momento se muestra una forma extremada de la producción imaginaria: el cuerpo de Eva Perón como expresión contradictoria de un proyecto de autoridad populista. La identificación de su cuerpo con el proyecto político al que alude es tan intensa que, como se sabe, continuó como disputa sobre la posesión material de su cadáver.

Son tres entreveros entre imagen y poder que están en el pasado pero, como advierte Beatriz Sarlo, poseen una actualidad apremiante. Si es cierto que el presente ya no puede comunicarse con la historia sino con una mera imagen del pasado, si ya no es posible hablar de sujetos centrados sino de eventuales y móviles posiciones subjetivas, y si la mediación fundamental a través de la cual lidiamos con el mundo es la imagen, entonces esta breve descripción de los modos en que el poder se produce, lee y transfigura a través de sus imágenes es también una descripción oblicua del presente. O mejor: una advertencia sobre las trampas de hoy.

En la obra de Beatriz Sarlo no interesa tanto describir la realidad como estudiar las formas mediante las cuales esa realidad es significada. “Persuasión de las imágenes”, sin embargo, es un excelente ejemplo de la paradoja que define el estudio de la significación. Los objetos de la cultura siempre *quieren decir algo*, siempre tienen la voluntad de entregarnos su secreto, pero nunca lo hacen por completo, nunca pueden decirlo de manera definitiva.

# Persuasión de las imágenes. Estéticas sociales y políticas

*Beatriz Sarlo*

Las imágenes persuaden sin argumentar según los modos de la retórica tradicional. Impactan y luego hacen su trabajo, de manera instantánea o lentamente. Las recordamos, hablamos de ellas y construimos, recién entonces, un argumento. Su pedagogía es por sorpresa o diferida. Tienen dos tiempos: el de la percepción y el del recuerdo. Somos un depósito de imágenes, que recordamos a veces con imprecisiones, pero también con persistente terquedad.

Primero algunas religiones y luego la política descubrieron la potencialidad de esta relación entre imágenes e “imaginario”. No es un rasgo de las culturas que suceden a la modernidad. Acontece en todas las culturas, en todas las épocas. Tiene una dimensión antropológica, además de la muy evidente dimensión social. Hace a los seres humanos y a las comunidades. Y uso este verbo, hacer, en un sentido fuerte. Intervienen dando forma a la vida pública y a la privada. No hay política ni creencias sin imágenes. Son instrumentos de la comprensión y de la identidad.

Presentaré tres casos o, si no se quiere llamarlos así, tres condiciones de producción de imágenes. El primero es la invención de un sujeto, el rey Sol del Ancien Régime. El segundo, el conflicto en los años de 1920 de las vanguardias plásticas con un régimen revolucionario que necesitaba imágenes de Estado, un momento fulgurante y terrible de la convulsionada historia entre estética y política. Stalin liquidó un poderoso movimiento de vanguardia, que floreció en los años veinte con el ideal del arte revolucionario. Criticadas por formalistas, las vanguardias rusas sucumbieron frente al mismo régimen al que habían ofrecido un repertorio simbólico. El tercero, el cuerpo de Eva Perón que representa una nueva forma del vínculo político en la Argentina del siglo XX. El populismo latinoamericano, representado en este trabajo por el peronismo, tampoco enfrentó una querrela por la imagen. Desde el comienzo

tuvo claro que las únicas visibles serían oficiales. Y encontró, en Eva Perón, un soporte privilegiado.

Tanto el absolutismo clásico como los regímenes revolucionarios o los populistas diseñan su imagen. El fascismo no escapó a esta regla de imaginar lo político, de hacerlo visible. Tienen, por supuesto, públicos diferentes. El absolutismo instala la imagen del rey en la corte; el populismo define la esfera plebiscitaria de masas con la imagen del líder; los regímenes revolucionarios soviéticos imponen imágenes de Estado y, después de largos o abreviados períodos, reprimen cualquier estética que pueda ser leída como alternativa a sus ideas o sus procedimientos. El fascismo liquidó, desde un comienzo, cualquier imagen insubordinada. En todos los casos, tarde o temprano, se trató del monopolio de la forma y de la semiosis.

El absolutismo encontró en la forma clásica la representación adecuada a una concepción del poder. La centralidad de las perspectivas arquitectónicas de Versalles prolongan, en el espacio, el cuerpo del rey, el punto más importante de la esfera donde se mueve la corte. Todo se organiza para que las miradas de los cortesanos, ministros y servidores se concentren sobre el monarca. Los espejos, las grandes galerías y los jardines son la mimesis de esa disposición fuertemente simbólica. En palacio, todo significa.

Otro cuerpo, llegado desde fuera de la política, se convierte en ícono de un régimen populista. Eva Perón no es la “primera dama” sino una potencia política que entra en combinación original con la de su marido, el Presidente. Nunca había sucedido antes. No voy a preguntarme sobre la “invención de Evita” (acerca de este tema podría articularse un debate).<sup>1</sup> Mi tema son sus imágenes porque fueron piezas centrales de la máquina simbólica del régimen. En ese aspecto, el peronismo fue el primer movimiento político en Argentina que se planteó un uso tan concentrado y exhaustivo de la propaganda, en la que Eva era un personaje central. La Revolución Mexicana tuvo un abanico más variado de protagonistas y de temas; estableció, por otra parte, un diálogo más intelectual con los artistas y sus estéticas. El peronismo introdujo variaciones autóctonas en la relación entre imágenes y política.

1 Loris Zanatta (2011) le adjudica una independencia respecto de Perón. Las fuentes que utiliza lo confirmarían. Aunque muchas de ellas son incorporadas por primera vez, repiten otras conocidas y, sobre todo, exhiben los límites ideológicos dentro de los que se inscriben los autores de esos textos (en general, informes diplomáticos). Es indudable que el poder de Eva creció con el paso de los años, pero dependió de Perón desde el principio y solo un fantasioso contrafáctico (en el que no incurre Zanatta) podría afirmar que Eva habría estado en condiciones de desarrollar otra política de fondo. Por otra parte, todas las fuentes indican que su astucia era grande como su resentimiento, pero sus límites intelectuales también. La formación muy precaria lo explica.

Todas estas vicisitudes indican la pregnancia de las imágenes estéticas en la pedagogía política. Susan Sontag afirma que a las imágenes no puede exigírseles, por sí solas, el saber de los hechos ni un discurso explicativo. No es lo que ofrecen.<sup>2</sup> No tienen todo el poder simbólico, pero son indispensables. Y no comenzaron a serlo en la posmodernidad. Lo fueron a lo largo de la historia, cuando proliferaron para afirmar la fe religiosa, antes y después de la imprenta, con los grandes diarios y los almanaques campesinos. Reduplican y sostienen las palabras, compiten con ellas, las completan o las ponen en duda.

Hoy es imposible prescindir de ellas. Vivimos en un régimen de imágenes. Pero no es un régimen único. El discurso hecho de palabras transcurre y prolifera. Sin embargo, para situar nuestra época, quizás no sea equivocado observar el funcionamiento de algunas imágenes en el pasado, tomando la precaución de atenerse a un principio no historicista, porque, precisamente, la historia enseña que las cosas no se repiten. El poder político ha enseñado siempre por imágenes, pero las condiciones y la naturaleza de esa práctica fueron, en cada caso, diferentes. Captar las distancias ayuda a definir de modo más apropiado el régimen de imágenes de cada etapa. Las similitudes conceptuales, por lo demás, saltan a la vista. Sobre todo una: la obsesión del poder por la lectura “correcta” de sus imágenes. Y también su confianza en que las imágenes son portadoras de una potencia ilimitada.

### **Los trajes del rey**

Louis Marin (2005) afirmó que “la representación y el poder probablemente sean de la misma naturaleza”. No está suscribiendo una noción discursivista del poder, sino subrayando que las representaciones transforman en poder a la desnuda fuerza, lo que parece igual pero no lo es. Sin la mediación de los símbolos, el poder es pura imposición. Toda la articulada distancia entre la violencia y la persuasión se inscribe en un espacio simbólico que establece la diferencia entre la capacidad de imponerse por la fuerza y la capacidad de gobernar, representar, construir un imaginario, habitarlo.

Respecto del Ancien Régime (aunque podría extenderse a todo régimen, salvo el que se imponga enteramente por la fuerza, e incluso en ese caso; ¿qué decir del Khmer rojo, por ejemplo?), Louis Marin sostiene que “la noción de representación y la de creencia están muy cerca”. Las representaciones delegan sus fuerzas en signos. A los magníficos análisis de Versalles como representación arquitectónica de la centralidad del rey agrega un ejemplo de *La toma del*

2 En *Ante el dolor de los demás* (2003).

*poder por Luis XIV*, film de Roberto Rossellini. Cita solo una escena. Avance-  
mos un poco más sobre ese film.<sup>3</sup>

Hay un lugar vacío. El cardenal Mazarino, primer ministro de la Corona y el hombre más rico de Francia, muere en 1661. Su último acto es recibir al joven rey. Esos dos hombres, uno al final y otro en el comienzo de sus vidas, hablarán de dinero y de poder. Antes de que Luis XIV llegue a sus aposentos, Mazarino se maquilla. Gran plano del agonizante mirándose al espejo. El maquillaje no indica un rasgo psicológico del cardenal, es su deber de Estado. Se “enmascara” para presentar su verdadera imagen, que no es la minada por la contingencia humana de la enfermedad, sino la que ha sido la cara del poder. Para comunicar sus últimas palabras no puede aparecer pálido y débil, porque es un deber del poderoso seguir exhibiendo su dominio de los signos que, en la corte, son un tejido que envuelve a todos: al joven rey, a los derrotados conspiradores de la fronda, a los protegidos, a la regente. Sin signos no hay monarquía. Quien los domina tiene el poder.

Con un énfasis materialista, Rossellini filma antecámaras llenas de perros, criadas que duermen en el suelo envueltas en trapos, el desorden de una etnografía de lo cotidiano que transcurre en el mismo espacio recorrido por los nobles. Mientras el joven rey avanza hacia los aposentos de Mazarino, se enrollan los colchones y las mantas usados la noche anterior, las mujeres se desperezan, los perros se rascan. Imaginamos los olores y los ruidos. Esta sensibilidad de Rossellini a lo cotidiano bajo y desprolijo rodea la historia de la construcción del rey.

Para serlo verdaderamente, Luis tiene que establecer su poder contra la regencia de Ana de Austria, contra la nobleza, contra algunos ministros, contra las intrigas. Debe inventarse. Como si fuera una parábola teórica, la película de Rossellini cuenta esto. Todo en Versalles se ritualiza, es decir, se convierte en signo. Todo en la vida de la corte es una ceremonia: los paseos organizados como desfiles, las cacerías, las comidas, el despertar real, su noche de matrimonio, sus gustos. Los cortesanos (indecisos o eventualmente traicioneros) son el público y los partiquinos de estos espectáculos.

Versalles fue la representación arquitectónica de la monarquía y a ella debieron concurrir, con sus invenciones, sus planos y diseños, los mejores artistas de la época. Luis XIV aprendió en la historia (o lo intuyó) que la grandeza

3 *La prise du pouvoir par Louis XIV*, de 1966. Integra el grupo de filmes de Rossellini producidos para la televisión. Luis XIV es interpretado por Jean-Marie Patte, en una actuación precisa y distante, una maravilla de realismo y extrañamiento. Sobre el armado de la imagen real, ver también Peter Burke (1995).



es una forma. Quince mil personas vivirán en Versalles, nadie escapará a una mirada que está en el centro de la perspectiva. Nadie volverá a sus dominios de provincia para organizar una fronda. En Versalles, el rey magnetiza, encanta y ordena. Se ha trasmutado en fuerza simbólica.

Rossellini tiene una comprensión profunda del poder de los signos y los signos del poder. Una escena (la elegida por Louis Marin) narra el minucioso armado de una imagen. Sobre el cuerpo de un cortesano, Luis XIV ordena cambios en el vestido, de la cabeza a los pies. Está inventando el traje del rey. Ordena que se agreguen cintas a los zapatos y encajes a los puños de la camisa que sobresalen del jubón de seda adamascada; da vueltas alrededor, toca, palpa, corrige. No se trata solo de un traje: es el cuerpo mismo del rey, ese segundo cuerpo, que no es su materia mortal sino su representación simbólica: “Cuando producimos una imagen en y con nuestro cuerpo, no se trata de una imagen de ese cuerpo. Más bien, el cuerpo es el portador de la imagen” (Belting 2007: 45).

El joven rey será el primero en vestir de esa manera excesiva, porque su poder debe significarse como una demasía que diferencia su cuerpo “humano” de su cuerpo dinástico (Kantorowicz 2012). En la escena siguiente, Luis XIV entra, todo de rojo, con descomunal sombrero y largas plumas, a un salón de Versalles que recorre con lentitud, brindándose como espectáculo. La doble fila de cortesanos lo mira, estupefacta.

El poder absoluto se ha convertido en imagen sublime y extravagante.

### **Desventuras de la vanguardia**

En su libro sobre la Rusia soviética, *Dreamworld and Catastrophe* (2000), Susan Buck-Morss mostró la colisión entre vanguardias estéticas y necesidades revolucionarias. En 1927, Lunacharski prohibió la exhibición de un cuadro cuyo tema era el hambre de Rusia durante la campaña contra los kulaks, que fue un gran fracaso de la colectivización agraria stalinista. La pintura de Sergei Luchiskin, de un realismo expresionista, representaba, en el macabro interior de una choza, dos cuerpos cadavéricos y, en el cruce de dos diagonales, a una mujer que eleva los brazos en gesto de desesperación o de plegaria. Luchiskin contradecía una interdicción: “La palabra hambruna fue prohibida como si se tratara de una falsedad inventada por los contrarrevolucionarios” (Buck-Morss 2000: 100).

¿Qué fuerza arrolladora se le atribuía a esa pintura o a otras igualmente prohibidas? No se puede pasar por alto que justamente en ese momento se estaba instalando en Rusia un sistema autoritario-totalitario. En circunstancias adversas nacionales e internacionales. Stalin pensaba que solo la mayor concentración del

poder permitiría construir el socialismo en un solo país y consolidar, al mismo tiempo, una economía que superara la escasez y las hambrunas. Su campaña contra los kulaks era ideológica y política. Que el resultado haya sido desastroso, y los métodos brutales, no borra estas consideraciones.

Para un Estado autoritario-totalitario las imágenes son, invariablemente, hipersignificativas. Esta convicción (que se tradujo en suma desconfianza y máximo control) no afectó únicamente a las imágenes realistas, cuya referencia se impone a los espectadores como si, más allá de ellas, la sustancia de lo real persistiera como prueba. El totalitarismo es un lector paranoico: todo (lo) designa. En el centro de las imágenes está siempre una idea del poder o un proyecto de afectarlo, destruirlo, difamarlo, debilitarlo. Hay que controlarlas porque son pedagógicas. Quien las mira queda directamente afectado. No solo enseñan o persuaden. Son fuerzas materiales.

Por eso, las vanguardias soviéticas de la década del veinte no encontraron nunca el lugar que buscaban. Los comisarios de la revolución desconfiaban de ellas, porque no se adecuaban a la literalidad sin fisuras de un aparato de propaganda. El extrañamiento buscado por sus procedimientos estéticos volvía sospechosa e incomprensible a la vanguardia rusa. “En la exposición oficial de 1933 ‘Artistas de Rusia’, las obras de Tatlin fueron colgadas en un pequeño hall dedicado a los ‘excesos formalistas’ (exitoso precedente de la exposición nazi de Arte Degenerado). Los críticos soviéticos proclamaron que las obras de Tatlin demostraban ‘la muerte natural del arte por sus experimentos formales’ y declararon que Tatlin no era un artista. ¿Qué hacen los artistas cuando sobreviven a su relevancia cultural? En el caso soviético, conocemos muy poco sobre los últimos quince años de la obra de los fundadores de la vanguardia plástica, incluyendo a Vertov y Tatlin, que murió en 1953. ¿Qué puede hacer un artista de vanguardia después de la muerte oficial de la vanguardia?” (Boym 2007: 24).

El “formalismo” (juicio negativo que cae sobre los constructivistas, pero, en general, sobre todos los artistas de la vanguardia) es un arma letal. Pretende destruir la literalidad de la representación para introducir un suplemento formal del que el gobierno autoritario desconfía porque es más complejo que las representaciones realistas. En verdad, todo debe estar bajo control: la representación realista porque tendría el poder de lo “real”; los desvíos “formalistas”, porque lo anulan para contrabandear interpretaciones oscuras. No hay salida.

Por eso, los regímenes totalitarios-autoritarios buscar una estética que los exprese sin fisuras. Una sola. En Rusia, el poder soviético encarnó en la forma clásico-revolucionaria. Esa resolución formal tuvo larga duración y sus últi-

mas realizaciones podemos verlas, por ejemplo, en la Karl-Marx-Allee del este berlinés, donde se da una síntesis majestuosa y sencilla, al mismo tiempo, de clasicismo y monumentalismo, quizás la solución más adecuada a los regímenes absolutos. Los signos se subordinaron al poder en el mismo acto en que el poder desciende sobre ellos.

En los años treinta y cuarenta, el fascismo había realizado una experiencia clásico-moderna de diseño del espacio público y el lugar del líder. Las movilizaciones de masas en Alemania no eran solamente *performances* que transcurrían en tiempo y espacio reales, sino que se registraban en cine y en fotografías para una pedagogía política extendida a toda la nación. Algunas ciudades alemanas, como Nuremberg, donde tuvieron lugar los Nazi-Partei-Tage (convenciones del partido nazi), fueron objeto de una planificación espacial que alcanzaba (en los planes de Speer) hasta Berlín. Alexander Kluge filmó, en 1960, *Brutalidad en piedra*.<sup>4</sup> Es un registro documental, en el que predominan los planos fijos y las panorámicas lentas y sobrias de la arquitectura del inmenso espacio donde transcurrían los Nazi-Partei-Tage. El film, que no muestra ninguna figura humana, recorre los escenarios, con una potencia descriptiva alucinante. Allí están las representaciones arquitectónicas del poder.

En esos años treinta, cuando el Partido Nazi designaba a Nuremberg como centro geográfico del Reich, en Rusia el estalinismo ya había terminado de imponer una dirección única sobre la producción de imágenes. El conflicto entre centralismo soviético y utopías vanguardistas desnuda la primera gran colisión de imágenes en la esfera política. Esa contradicción fue desconocida en Alemania que, tempranamente, estableció un límite infranqueable con el arte “degenerado”.

### **El cuerpo del régimen**

El peronismo tuvo, desde sus comienzos, un saber intuitivo del vínculo entre imágenes y poder, de imágenes del poder, de imágenes que sostienen creencias. Perón había vivido en Italia durante dos años (desde marzo de 1939 a diciembre de 1940). Sirvió como oficial argentino en varias unidades alpinas y luego, vencida la desconfianza de los italianos que por un momento, lo consideraron un potencial informante, fue asistente del agregado militar de la embajada argentina en Roma. En su biografía Joseph Page sintetiza estos años: “Hay indicios de que viajó a Budapest, Berlín, Albania y la frontera ruso-alemana,

<sup>4</sup> *Brutalität in Stein* se rodó en Nuremberg en 1960; Peter Schamoni colaboró en la dirección del film, que dura doce minutos, blanco y negro.

ingresando brevemente en territorio de la Unión Soviética en tiempos en que el pacto entre Stalin y Hitler aún estaba vigente (...) Estuvo en medio de la multitud que en la Piazza Venezia de Roma escuchó a Benito Mussolini declarar a Italia aliada de Alemania en la guerra”. Page concluye con una hipótesis que no es improbable: “La utilización por parte de Mussolini del espectáculo de masas como arma política seguramente lo impresionó” (1999: 53-54).

Perón intuía que las movilizaciones gigantescas son un evento con aura, porque en un mismo instante y espacio se reúnen Pueblo y Líder. Como acontecimiento aurático sería irrepetible. Sin embargo, el cine (los noticieros que se proyectaban antes de las películas) y la fotografía de prensa, además de un complejo dispositivo de fotos publicitarias, reproducen el acontecimiento de un modo ya previsto por Walter Benjamin, que lo caracterizó como estetización de la vida política (1973: 56).

La movilización de masas se adecuaba especialmente para ser captada en imagen fotográfica o cinematográfica. El régimen de los coroneles, que se instauró en Argentina en 1943 y del que emergió Perón, sintió esa particular fascinación y fue, también, especialmente sensible a la cultura industrial de la radio y el cine. Las revistas del *show business* publicaron no pocos testimonios gráficos de las visitas de altos jefes militares (entre ellos Perón) a los estudios. Estas revistas, de altísima circulación, eran la prolongación gráfica de la radio. En ellas estaba Eva Perón, una estrellita en ascenso.

Como imagen política del régimen peronista, Eva fue la apuesta más fuerte y persuasiva. Lo fue desde el principio, cuando aparecieron sus fotos en la campaña electoral de 1946 que llevó a Perón al gobierno, hasta el final, cuando su efigie se transformó en el símbolo más disputado, más amado y odiado, más profanado.

Su rostro se convirtió en logotipo. Fue la síntesis conceptual y visual de un aspecto decisivo del régimen: su relación directa con los trabajadores. Eva era el puente y el símbolo de ese vínculo, cuyas bases materiales estaban en la Fundación que llevaba su nombre, y en su proximidad con el sindicalismo, que no replicaba exactamente el estilo de Perón. La Argentina es un país muy extenso y, aunque precisamente en esos años aumentó la migración interna y la concentración alrededor de Buenos Aires, era preciso que ese régimen providencial se difundiera por imágenes. Eva fue el sujeto y el tema ideal.

Cuando Perón la conoció, ella era una actriz en difícil ascenso. Pero venía exactamente del lugar que le permitiría asumir, casi sin un programa explícito, la representación del régimen. Había que construir alrededor de Eva. Su pri-

mer modisto, Paco Jaumandreu, cuenta en sus memorias de 1981 que Perón lo llamó para que adecuara un guardarropa de actriz a las nuevas funciones. Jaumandreu diseñó el traje sastre príncipe de Gales que, con diversas pero casi indistinguibles variaciones, sería el traje de trabajo de Eva. Con él aparece en las fotos clásicas de la Fundación y en algunos de los palcos de los grandes actos. Es la representación del “Estado de bienestar a la criolla” que se estaba construyendo aceleradamente.

¿Por qué llamar “Estado de bienestar a la criolla” al conjunto de las reformas sociales e institucionales introducidas por el primer gobierno de Perón?<sup>5</sup> Europa vive el período de establecimiento de los *welfare states*, conducido por gobiernos laboristas, socialdemócratas o por frentes populares. En la Argentina, sus gestores configuran otra alianza, con gran presencia de los sindicatos, sin duda, pero que tiene también como interlocutores a la Iglesia Católica y al Ejército, por lo menos hasta 1952. Es “a la criolla” por su baja sistematicidad y su programa desordenado, a lo que debe agregarse una fuerte impronta comunitarista y de pacto de estamentos que, ideológicamente, proviene del integrista católico, de Primo de Rivera y de la Carta del Lavoro. Todo eso no disminuye la importancia que ese nuevo pacto estatal tuvo en la transformación socioeconómica argentina. La nueva cultura política fue su segunda particularidad: el “Estado de bienestar a la criolla” tuvo apoyo plebiscitario y un líder carismático.

La política es representar y administrar. Perón lo entendió, porque tenía una respetable formación libresca y, además, lo había percibido en su experiencia europea. Solo es posible hipotetizar las razones por las cuales Eva lo entendió, sin tener el recurso a esa experiencia ni a ninguna formación intelectual. Como sea, su carrera de actriz había sido una carrera en el mundo de la representación y, por lo que se sabe, una dura lucha por lograr que su imagen fuera reconocida. Esa lucha terminó en el momento en que se convirtió en la segunda figura del régimen. En millones de fotografías, almanaques, afiches, estampillas, libros escolares, Eva representa, persuade y trasmite un mensaje doble: yo soy una “débil mujer” (como lo escribió en *La razón de mi vida*) pero mi imagen tiene una fuerza que proviene de un traspaso simbólico, soy la Mujer y el Estado Peronista.

El cuerpo de Eva es también la culminación ceremonial de ese Estado. Muchas fotografías la muestran con vestidos de fiesta de Dior, Rochas y Balen-

5 Esas reformas comienzan, en realidad, cuando fue ministro de Trabajo del gobierno surgido del golpe de 1943. Por supuesto, se acentúan y potencian después de ser electo Presidente en 1946.

ciaga, que todos los años se encargaban a París. Con esas ropas, Eva inviste el esplendor que corresponde al Estado. Su cuerpo es el soporte de la magnificencia y la estatalidad. El peronismo ofrece ese cuerpo como real espectáculo. No se trata de prolongar una discusión moralizante sobre la adecuación de esos vestidos a un régimen populista. Se adecúan perfectamente porque representan la fuerza gigantesca y paternal que trajo el bienestar a las masas populares, antes expoliadas y sometidas. Los trajes de ceremonia llegados de Francia ponen al Estado de bienestar populista en su lugar de máxima visibilidad. No son el capricho de una primera dama; completan y perfeccionan la imagen de la mujer de traje sastre, esa mujer que una fotografía muestra saliendo a medianoche de la Fundación, donde ha trabajado por “sus pobres”.

El peronismo redefinió el espacio político. Una vez que este dejó de “ser visto como un ámbito natural o inmutable, se abre la pregunta por los límites que distinguen lo político de lo no político” (Lechner 1987: 255). Tradicionalmente, las mujeres no se movían en ese espacio, salvo las feministas, las anarquistas y las socialistas. Tampoco votaban. En Argentina, el voto femenino llega por ley en septiembre de 1947. La inclusión de Eva como figura central de un espacio masculino produce una completa reconfiguración simbólica y material. Con ella, las mujeres ya no son “lo no político”. En esto el peronismo es profundamente innovador, aunque sus enemigos afirmaron, con entera razón, que otorgar el voto femenino tenía que ver también con un cálculo electoral seguro.

Un cambio tan drástico (sea cual sea la opinión sobre sus consecuencias) necesitaba tomar cuerpo en las imágenes. Los trajes de Eva, como el de Luis XIV en el film de Rossellini, no son un capricho femenino ni una extravagancia que el Presidente permitía o fomentaba simplemente por vanidad. No provienen de la subjetividad psicológica. Eva representaba una nueva “cultura política”. Para decirlo de modo más preciso, un nuevo “estilo”.

Hace muchos años, Norbert Lechner, explorando esta noción, escribía: “El estilo opera como un factor decisivo en el funcionamiento concreto de las instituciones políticas y, además, como uno de los mecanismos más eficaces de socialización e innovación cultural” (1987: 11). Todas las discusiones actuales sobre el peronismo, que tengan base historiográfica, coinciden en su dinamismo innovador. Perón había conocido la problemática de los años treinta: sociedades de masas, crisis de las repúblicas liberales y sus élites, autoritarismo. Creía encontrar una salida en una concepción organicista de lo social (la comunidad organizada). Pero si estas ideas no eran demasiado originales, su

puesta en escena lo fue en gran forma. Para eso, Eva fue una pieza decisiva o, si se quiere, la otra cara de una sociedad política. Sus trajes son ceremoniales, si se los interpreta en la tradición de que el cuerpo del gobernante es el cuerpo del Estado. Eva no tenía cargo de gobierno, pero los cubría todos.

En la época, las habladurías sobre estos trajes de ceremonia eran un monotema de la oposición, que veía en ellos una escandalosa prueba suplementaria de la corrupción del régimen. La discusión sobre la imagen de Eva había cruzado las fronteras nacionales. La revista *Life*, de enorme circulación en el mundo, le encargó a Gisèle Freund, de la agencia Magnum y una de las más distinguidas fotógrafas de la época, una nota llena de dificultades: hacer el relevamiento fotográfico del vestuario y las joyas de Eva Perón.

Era un desafío periodístico a los servicios de informaciones argentinos y haberlo cumplido todavía hoy plantea interrogantes, porque Eva no podía ignorar que *Life* publicaría una nota crítica. No sabemos con qué astucias Gisèle Freund sorteó los obstáculos. Sabemos que hizo las fotografías y que solo cuando su trabajo estaba terminado el servicio de informaciones trató de detenerla, ordenándole que se presentara en sus oficinas, a la mañana siguiente, con sus negativos. Esa misma noche, Freund dejó la Argentina por Montevideo, desde donde voló de regreso a Nueva York con sus negativos, que son los de las fotos que la revista *Life* publicó en 1950. Un operativo de primera línea.

Los negativos que Gisèle Freund logró salvar del servicio de informaciones argentino son lo más detallado y referencial que poseemos del guardarropas de Eva en vida.<sup>6</sup> Freund fotografió su colección de sombreros como una serie de Arcimbaldos, hecha de frutos construidos con fieltro, seda y plumas. También logró una foto casi imposible por la irresponsabilidad política de su modelo, ya que es difícil explicar las razones por las que Eva accedió a posar de ese modo, sin tomar en cuenta el significado de la imagen. Sostiene contra el pecho su cofre de joyas, y las observa ensimismada, hipnotizada, casi detenida en el tiempo; es el perfil de una *mannequin vivant* que confirma los peores insultos de la oposición al peronismo. No se trata de una instantánea que capta a su modelo sin que ella lo perciba. Por el contrario, es una foto posada que revela mucho más que un gesto hecho al pasar. También es posada, la fotografía de Eva, de pie frente al armario de sus pieles, un largo plano en diagonal de materias brillantes y sedosas.

<sup>6</sup> Después del golpe de Estado que destituyó a Perón en 1955, se realizó una vasta exposición de los “lujos” del matrimonio presidencial. Eva había muerto cuatro años antes, su cadáver había sido sustraído y no se sabía dónde estaba. Sin embargo, el gobierno militar no tuvo reparo moral en exponer su guardarropa con una indigna irreverencia.

Las fotos, estáticas y muy diferentes del estilo de Freund, se proponen demostrar algo. Seguramente ese fue el encargo de la revista *Life* y Freund lo cumplió.<sup>7</sup> El periodismo busca develar aquello que (cree que) no ha sido visto. Sin embargo, esas joyas y esos vestidos franceses ya habían sido fotografiados centenares, miles de veces, cubriendo y engalanando el cuerpo de Eva. No son una revelación: están en las efigies de Eva, coloreadas, que publican los almanaques peronistas, en las estampitas que acompañan las donaciones, en las imágenes “de Estado”, en los periódicos. Y, sobre todo, las había conocido todo Occidente por la prensa internacional durante el viaje de Eva a España, en 1947, donde fue recibida como princesa latinoamericana, emisaria de un país amigo, que había ayudado al pueblo español durante la posguerra y simpatizaba con Franco. Con esas joyas y esas pieles estuvo en la catedral de Nôtre Dame y en el Elíseo; hermosa con la mantilla negra del protocolo, fue recibida por el papa.

El guardarropa de Eva era público. No son los abalorios de una millonaria ni de una actriz. Son los trajes de la mujer más temida y más poderosa de la Argentina. Las fotos de Gisèle Freund no espían el refugio secreto de una mantenida, sino la cámara donde están los atavíos de la más importante imagen del régimen.

El lujo de Eva es una fenomenología del Estado, el modo en que el populismo sueña a sus líderes: los quiere así, jóvenes, bellos y, sobre todo, diferentes de los pobres que confían en ellos. El poder no se juega solo en la economía o en la organización social de un nuevo régimen. También se arriesga y se gana con un “estilo”. Las imágenes son un pivote. Por eso vale pensar en ellas, no como figuras de una ensoñación, ni como pura apariencia, sino como la forma representativa, accesible y amable de la política. Por eso, la batalla de las imágenes tiene lugar en paralelo con las batallas por el poder, a veces de modo cruento, por la prohibición o el asesinato; a veces con la compleja síntesis de los populismos.

7 La serie (*Life* 24, diciembre de 1950) incluye algunas fotos menos posadas: Eva frente al espejo, con el pelo suelto; Eva, con su perro sobre la falda, mientras un secretario le lee la agenda del día. La revista también las incluyó en esa producción gráfica, que lleva texto de Robert Neville, uno de sus periodistas más destacados, que contribuye con una perspectiva crítica pero bastante más sensata que muchas de la oposición argentina.



## Referencias

- Belting, Hans (2007). *Antropología de la imagen*, trad. de Gonzalo Vélez. Buenos Aires-Madrid: Katz.
- Benjamin, Walter (1973). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos interrumpidos*, trad. de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.
- Boym, Svetlana (2007). “Ruinas de vanguardia. De la torre de Tatlin a la arquitectura de papel”. *Punto de Vista* 88, agosto.
- Buck-Morss, Susan (2000). *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge, MA: The MIT Press. [*Mundo soñado y catástrofe: La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*, trad. de Ramón Ibáñez. Madrid: Machado Libros: 2004.]
- Burke, Peter (1995). *La fabricación de Luis XIV*, trad. de Manuel Sáenz de Heredia. Madrid: Nerea.
- Jaumandreu, Paco (1981). *Evita fuera del balcón*. Buenos Aires: Ediciones del Libro Abierto.
- Kantorowicz, Ernst (2012). *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, trad. de Susana Aikin y Rafael Blázquez. Madrid: Akal.
- Lechner, Norbert, comp. (1987). *Cultura política y democratización*. Santiago de Chile: CLACSO-FLACSO-II.
- Marin, Louis (2005). “Baroque, classique, Versailles ou l’architecture du prince”, en *Politiques de la représentation*. París: Kimé.
- Page, Joseph A. (1999). *Perón. Una biografía*. Buenos Aires: Mondadori-Grijalbo.
- Sontag, Susan (2003). *Regarding the Pain of Others*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux. [*Ante el dolor de los demás*, trad. de Aurelio Major. Madrid: Alfaguara, 2003.]
- Zanatta, Loris (2011). *Eva Perón. Una biografía política*. Buenos Aires: Sudamericana.