



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

P

# Las representaciones cinematográficas y teatrales de Eva Perón en el período 1983-2014

## De la figura al mito

Autor:

Trombetta, Jimena Cecilia

Tutor:

Dubatti, Jorge

2015

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Artes.

Posgrado



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

**Las representaciones cinematográficas y teatrales  
de Eva Perón en el período 1983 – 2014.  
De la figura histórica al mito.**

Doctoranda Jimena Cecilia Trombetta

Director Dr. Jorge A. Dubatti

Codirector Dra. Ana Laura Lusnich

Octubre, 2015.

## ÍNDICE

### INTRODUCCIÓN

- I. Presentación del tema de investigación y objetivos
- II. Objetivo general
- III. Estado de la cuestión y aportes teóricos
- IV. Tesis a sostener
- V. Justificación de la organización de la tesis
- VI. Esbozo de contenidos
- VII. Fuentes consultadas

### Capítulo 1- CASOS ANTERIORES: INCIDENCIAS Y RELECTURAS

1. La *Eva-santa* (1948-1955). Los cortos de la Subsecretaría de Prensa y Difusión y el teatro de la Confederación General del Trabajo
2. Entre la *Eva-mujer del látigo* y la *Eva-militante* (1966-1976)
  - La militancia y el martirio
  - Entre el exilio y la extranjería

### Capítulo 2- LAS VARIANTES MÍTICAS: ENTRE LOS DOCUMENTALES Y LOS MUSICALES (1983-1989)

1. La poética del musical en el teatro de los años '80
2. Las tres variantes míticas en los musicales
  - Octubre en el paraíso*: Eva santa y militante
  - Evita, la mujer del siglo* y sus variantes míticas
  - Eva el gran musical* su historia y sus variantes míticas
3. La deuda de representar a Eva en el período de la posdictadura
4. El documental con escenas de ficción

### **Capítulo 3- LAS VARIANTES MÍTICAS: EVA PERÓN ENTRE LA CRÍTICA Y LA ÉPICA (1990- 2002)**

1. El diálogo teatral como crítica constructiva
2. La ficción cinematográfica como crítica constructiva
3. La permanencia de lo épica

### **Capítulo 4- LAS VARIANTES MÍTICAS: UNA SUMATORIA DE POÉTICAS ENTRE (2003-2014)**

1. Eva como protagonista
  - Lo *camp* en Buenos Aires
  - Entre lo *camp* y lo grotesco: dos puestas de la Eva Perón de Copi
  - La permanencia del melodrama
  - El retorno de los musicales
  - El realismo brechtiano
  - La animación como herramienta poética para re-significar la historia
2. La mirada de los otros

### **Capítulo 5- EL CUESTIONAMIENTO DE LAS VARIANTES MÍTICAS: Y LA IMPOSIBILIDAD DE “REPRESENTAR” A EVA (SUBFASE 2010-2014)**

1. La deconstrucción desde lo trans
2. La deconstrucción desde la imposibilidad de encarnar a Eva Perón
3. Algunos motivos políticos para no poder representar a Eva
4. La deconstrucción desde la Eva -Fantasmagórica

### **Capítulo 6- EL CUERPO DE LAS ACTRICES: ENCARNAR A EVA PERÓN ES UN PROBLEMA AFECTIVO Y EFECTIVO**

1. Primera fase: La necesidad afectiva de ‘representar’ a Eva Perón
2. Segunda fase: La necesidad afectiva de pensar a Eva Perón
3. Tercera fase: La necesidad afectiva de visitar a Eva Perón
  - La necesidad afectiva de humanizar a Eva Perón
4. Subfase: La necesidad afectiva de no representar a Eva Perón en el teatro

## **Capítulo 7- LOS MODOS DE PRODUCCIÓN Y SU REPERCUSIÓN EN LOS IMAGINARIOS SOCIALES**

- 1- El campo cinematográfico desde 1983 a 2014
- 2- Las películas sobre Eva en salas comerciales y su participación en festivales.
- 3- El campo teatral desde 1983 a 2014: el crecimiento de las salas y los espectáculos en los tres circuitos: alternativo, oficial y comercial
- 4- Impacto de las obras teatrales sobre Eva

### **Conclusiones: “EVA PERÓN” EN UN CONTINUO NO PRESENTE**

#### **Anexo**

----- **ENTREVISTAS REALIZADAS PARA ESTA TESIS**

----- **RELEVAMIENTO DE NOTAS Y CRÍTICAS CONSULTADAS**

**FICHAS TÉCNICAS**

**BIBLIOGRAFÍA**

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco principalmente al CONICET por haberme otorgado las becas que me permitieron llevar adelante este proyecto. Agradezco por toda la información brindada a la ENERC, y al director de su biblioteca Adrián Muoyo, al Museo del Cine “Pablo Ducros Hicken”, al Instituto Juan Domingo Perón, a la Biblioteca Nacional, a la Biblioteca General del Congreso, al Archivo General de la Nación, al Instituto Nacional del Teatro, al Instituto de Arte Latinoamericano y Argentino “Luis Ordaz”, dependiente de la FFyL de la UBA y al Centro de Documentación de Teatro y Danza, dependiente del CTBA, con especial agradecimiento al Dr. Carlos Fos por su generosidad.

A su vez quiero agradecer particularmente por la predisposición, el tiempo y la información que me han brindado para esta tesis a Santiago Loza, Fernando Madedo, Marcelo Pitrola, Diego Lerman, María Merlino, Rosario Alfaro, Jimena Kruocco, Hernán Aguilar, Aldo Boeto, Mónica Ottino, María Rosa Pfeiffer, Adriana Tursi, Patricia Suárez, Cristina Escofet, Diego Faturos, Francisco Lumerman, Soledad Silveyra, Pamela Brownell, Marina Assereto, Micaela Suarez, Cristina Banegas.

A todos mis compañeros del Grupo CIyNE, y a mis compañeros del AICA, muchos de ellos han colaborado conmigo brindando información que iba llegando a su paso. Gracias. No tenían por qué y aun así me han facilitado el trabajo. Les quiero brindar mi mayor agradecimiento a mi director de beca el Dr. Jorge Dubatti, a mi codirectora la Dra. Ana Laura Lusnich, y a Silvia Woszezenczuk, correctora de esta tesis, quienes han sabido guiarme en este arduo trabajo y me han tenido más paciencia de la que una puede y debería esperar.

Además, les agradezco a mi madre y a mi padre, Graciela Libaak y Gustavo Trombetta, a mi hermano Agustín Trombetta, a mis colegas y amigas Soledad, Anabela y Ludmila que me han escuchado y han asistido mi paso por los diferentes estadios emocionales, y le agradezco a Hugo Correa por haber sido el más directo interlocutor. También quiero brindarle un infinito gracias a Beatriz Carmen Coco, madre postiza, que creyó en mi capacidad para comenzar esta carrera de investigación.

## INTRODUCCIÓN

### I. Presentación del tema de investigación y objetivos

La figura histórica de Eva Perón, que en el marco del imaginario social y cultural argentino se comprende según las configuraciones de la heroína épica (el mito rojo), la mártir (el mito amarillo) y/o la mujer del látigo (el mito negro) (De Grandis, 2006), ha sido paulatinamente resignificada por el cine y el teatro desde diversas perspectivas creadoras. Éstas han contribuido a mitificar su imagen con distintas representaciones<sup>1</sup> fundadas en un sin número de prácticas específicas de cada manifestación artística aludida, componiendo una multiplicidad de Eva(s) a partir de los movimientos, los gestos, los tonos de la voz, los rostros y la *performance* actoral. Tal diversidad fue elaborada, además, con mediación de la intertextualidad de los discursos y documentos políticos, testimoniales, fotográficos y fílmicos; e incluso, a través de la elección de los objetos de época y las alocuciones de los personajes periféricos.

Desde 1952 a partir de su muerte, la imagen de Eva Perón fue puesta en escena, teatral y cinematográficamente: la Confederación General del Trabajo (CGT) produjo obras para niños y la Subsecretaría de Informaciones, materiales documentales. Luego de años de proscripción política, fue retomada tanto en cine con la película *La hora de los hornos* (1966-1968) del Grupo Cine Liberación, como en teatro con *Eva Perón* (1969) de Raúl Damonte Botana, alias 'Copi'. Estas creaciones fueron realizadas en contextos históricos de un gran impacto político y, aun siendo ideológicamente contrapuestas, las dos estuvieron marcadas por los avatares de ese momento: conocida es la clandestinidad de *La hora...* hasta el regreso de Juan Domingo Perón al poder; conocido es el exilio de Copi hasta 1984.

---

<sup>1</sup> Cabe aclarar que, en esta investigación, el término *representación* se comprende como la construcción de un verosímil que parte de interconectar visualmente imágenes cristalizadas en la memoria colectiva (Sánchez-Biosca, 2006). De esta manera, no aludimos al concepto en su acepción más amplia en tanto que no referimos al reemplazo de otra cosa; es decir, no lo tomamos según la concepción aristotélica sino que nos proponemos cuestionar ese punto de vista, observando cómo las obras que representaron a Eva Perón partieron de una idea de representación vinculada a un verosímil y no a *lo real*, derivando en una idea de representación que se acepta directamente como productora de esos conceptos y signos, más allá de su original (Sarlo, 2002).

En 1983, unos pocos días antes de las elecciones, se estrenó *Octubre en el paraíso* (*Eva Perón después de la muerte*) de Hernán Aguilar, obra que surgió como respuesta a la *Evita* de Andrew Lloyd Webber y Tim Rice -ópera *rock* presentada en Londres en 1978- cuya repercusión en Buenos Aires motivó durante la década del '80, un sinfín de musicales descontentos con la propuesta foránea. Tales musicales -como el realizado por Aguilar, el de Agustín Pérez Pardella (*Evita, la mujer del siglo*, 1985) y el de Nacha Guevara (*Eva, el gran musical*, 1986)- se distanciaban de la estética de la ópera *rock*, introduciendo el tango y el folclore como músicas autorizadas para el contexto nacional; pero, sin embargo, mantenían el perfil de heroína melodramática sobre la figura de Eva Perón. Este primer recorte histórico que va de 1983 a 1989, da lugar a una primera fase.

El cine y el teatro ofrecen una nueva ruptura delimitando una segunda fase entre 1990 y 2002, en la cual ambas disciplinas se desplazaron del musical y de la construcción melodramática de la figura de Eva Perón, otorgándole mayor peso a la Eva-militante desde el realismo y la épica. Así, se instalaron dos variantes míticas: los creadores de los '90 retomaron a la Eva-santa y a la Eva-mujer del látigo, subsumiéndolas indistintamente en cualidades cotidianas de la Eva-militante.

Se reconoce una tercera fase que abarca desde el 2003 hasta el 2014, en la cual la figura de Eva Perón fue abordada desde una multiplicidad de poéticas<sup>2</sup> que convierten al período en una estructura fractal compuesta por musicales, obras que plantean diálogos con otras personalidades histórico-políticas y obras que deconstruyen su figura manifestando la imposibilidad de narrar su vida, su obra y su muerte. Estas últimas conformarían una subfase dentro de la tercera, con elementos que vienen a cuestionar lo que tendía a ser homogéneo. En este sentido, podemos observar que mientras que en los ámbitos independientes convivía este *collage*, en los comerciales se mantenían las estructuras narrativas clásicas que simulaban, en algún punto, una estructura de imagen fija sustentada por la temporalidad cronológica de los hechos históricos.

---

<sup>2</sup> El concepto *poética* es visto aquí como un término superador del concepto de *género*, en tanto que contiene la posibilidad de un artefacto cultural heterogéneo sin normativas rígidas. Vale aclarar que tal concepto no será reemplazado por el de *estética*, en tanto que éste es considerado por la filosofía como el estudio del arte y no de sus características.



## **II. Objetivo general**

Esta investigación se propone realizar un análisis exhaustivo de las representaciones de la figura de Eva Perón, en el cine y en el teatro producido y estrenado en Buenos Aires entre 1983 y 2014. La finalidad es comprender cómo las obras retoman las variantes míticas mencionadas y sus formulaciones centrales (la mujer del látigo, la mártir y la Eva-Che), fortalecidas en el imaginario social del país a partir del fallecimiento de Eva Perón y sostenidas con el paso de los años. Con tal motivo, se realizará un estudio estético de las diversas poéticas utilizadas; se establecerá una periodización histórica de las diferentes variantes y modalidades de representación; se efectuará una distinción de los modos de producción y de circulación, así como de sus repercusiones en la recepción, dando cuenta del alcance que ha tenido esta figura en la cultura local.

### ***Objetivos específicos***

▪ Analizar los antecedentes teatrales y cinematográficos sobre la figura de Eva Perón en función de enmarcar históricamente el problema de investigación. Con este propósito se tendrán en cuenta los films que se llevaron a cabo durante el período Peronista en el que participó Raúl Apold en la Subsecretaría de Informaciones (1949-1955): *Y la Argentina detuvo su corazón* (Edward Cronjager, 1952) y *Eva Perón inmortal* (Luis Cesar Amadori, 1952). En cuanto al teatro, incluiremos las producciones del teatro oficial y las del teatro de la CGT. Asimismo, se estudiarán las producciones realizadas entre 1966 y 1976: *Evita* (Juan Schröder, 1974), *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, en su versión de 1973), *Eva Perón* (Copi, 1970), *Eva Perón en la hoguera* (Lamborghini, 1972) y la repercusión en Argentina de *Evita* de Andrew Lloyd Webber y Tim Rice (Londres, 1978).

▪ Explicar las diferencias poéticas de cada período establecido, teniendo en cuenta cómo y por qué en la primera fase se producen musicales en teatro y documentales en cine; cómo y por qué en la segunda fase se incorporan obras de cámara y ficciones cinematográficas críticas del peronismo; cómo y por qué en la tercera fase conviven

todas las poéticas e, incluso, emerge una etapa en la que se deconstruye la figura de Eva Perón.

- Realizar un estudio comparado y complementario que marque las similitudes y diferencias entre los distintos lenguajes –teatro y cine-, teniendo como eje la conjunción de seis aspectos comunes: el movimiento, el gesto, la voz, el peinado, el vestuario y la existencia de una estructura narrativa. Tanto en las ficciones como en los documentales, se indagarán dos cuestiones que responden a la construcción del sujeto político como mito: a) los criterios con los que los films y las obras teatrales recuperan los discursos políticos y cómo éstos se modifican desde los gestos, los tonos de voz y los movimientos actorales; b) las variantes y los cambios que adoptan esos discursos políticos según su contexto de enunciación sea público o privado.

- Comprender cómo los actores y actrices llevan adelante el trabajo de construir con su propio cuerpo la imagen de Eva Perón. En tal sentido, examinaremos qué elementos se estiman importantes al momento de encarnar dicho personaje histórico. Para esto se tendrán en cuenta, además de los registros visuales disponibles, tanto las entrevistas realizadas para la investigación y las registradas en periódicos, como los comentarios de la crítica sobre la actuación de cada actor/actriz.

- Considerar los modos y criterios de producción de las obras y su circulación en los diferentes circuitos teatrales y cinematográficos.

- Realizar un estudio estadístico e interpretativo que permita advertir la repercusión de las obras teatrales y cinematográficas en el período estudiado, con la finalidad de comprobar la incidencia de las mismas en los imaginarios sociales.

### **III. Estado de la cuestión y aportes teóricos**

#### ***Estado de la cuestión***

Para abordar los objetivos y las hipótesis que orientarán la investigación, se tendrán en cuenta diferentes trabajos teóricos que estudiaron las representaciones literarias, teatrales y cinematográficas de la figura de Eva Perón. Entre ellos se encuentra *Imágenes de vida, relatos de muerte*, el estudio pionero de Paola Cortés

Rocca y Martín Kohan (1998), que proporciona una visión sobre las creaciones literarias y plásticas que ubican a la figura de Eva Perón en el rol de *artefacto cultural*. Esta primera aproximación establece una manera de pensar su cuerpo y de observar cómo en dicha construcción se perfiló un cuerpo político, una muerte específica y una interpretación particular de la *eternidad* a partir del embalsamamiento. Los autores señalan que este cuerpo que trasciende la historia por su perdurabilidad, atraviesa nuevos cuerpos políticos aparecidos y otros que fueron desaparecidos.

Casi en paralelo, un trabajo de compilación realizado por Marysa Navarro junto a Ana María Amar Sánchez, Nina Gerassi- Navarro y Andrés Avellaneda, *Evita: mitos y representaciones* (2002), razona que se construyó el cuerpo popular y político de Eva Perón en las diferentes representaciones cinematográficas y literarias, para comprender cómo ajustan un imaginario en torno de su figura. El primer artículo, el de Navarro, hace un recorrido histórico sobre la constitución de los discursos antiperonistas de la época, propulsados -desde su óptica- por los mitos Peronistas creados en el mismo contexto. En el caso del artículo de Amar Sánchez, el análisis se concentra en el cuento “Esa Mujer” de Rodolfo Walsh, observando cómo se compone desde el “imaginario narrativo de Evita” (Navarro, 2002: 8). Por su parte Gerassi-Navarro estudia las producciones cinematográficas de Mignona, Schröder, Parker, Desanzo, Bauer y Walger, sosteniendo que a pesar de las diferencias de géneros que perviven en estas producciones (docudrama, documental y musical), todas promueven un modo análogo para representar a Eva Perón. Por último, el trabajo de Avellaneda se centra en “El simulacro” de Borges, indagando cómo el modo de instalar el cadáver fue postulado desde su negativa, como una fuerza viva más allá de la muerte.

Asimismo, en dicho libro se retoman los trabajos de Paola Cortés Roca y Martín Kohan, Beatriz Sarlo<sup>3</sup> y otros teóricos que exploraron la imagen de Eva para analizar otros casos específicos; estudios como los de Cesar Aira (2003), Jorge Monteleone

---

<sup>3</sup> Beatriz Sarlo (2003), a su vez, da cuenta de la contradicción producida entre *lo siniestro* y *lo sagrado* del cadáver. Esta autora explica en su texto *La pasión y la excepción*, cómo la dualidad contradictoria del cuerpo de Eva Perón descansa en el oxímoron *princesa/plebeya*. Así hará la distinción entre el *cuerpo político* y el *cuerpo material*, conceptos que retomaremos para analizar nuestro corpus propuesto. En este caso, Sarlo considera a “El simulacro” de Jorge Luis Borges, como el cuento que aglutina esa contradicción amparada entre el cadáver embalsamado y la muñeca que vela el protagonista del cuento. En esa misma lógica de simulacro analiza, previamente, la obra de teatro de Copi, en la cual el cuerpo de la enfermera será el que simulará el cuerpo de Eva Perón.

(2000) y José Amícola (2000), que tendremos en cuenta para pensar a la *Eva Perón* de Copi. Los tres autores proponen un vaivén entre la mujer del látigo y la *abanderada de los humildes*. Aira sostiene que el personaje que crea Copi es una travesti más allá de que la obra no posea ninguna marcación que lo especifique. Por su parte, Monteleone (2000) observa la manera en que se plantea el travestismo en la obra y demuestra que si ser mujer es vestirse de mujer, entonces ser Evita es vestirse de Evita. Al mismo tiempo, realiza un análisis del peso que supone la muerte y el cadáver en la obra de Copi, teniendo en cuenta el contexto histórico-político durante el onganato y los aconteceres en relación tanto al cadáver de Eva Perón como al Cordobazo. De esta manera, le otorga a la obra la posibilidad de ser un reflejo de la historia política de Argentina, observando que algunas contradicciones intrínsecas del peronismo se instalan violentamente en distintas esferas del poder y de la realidad nacional. En el caso de Amícola (2005), la pieza es reubicada en una dimensión surrealista, absurda y con dos posturas ideológicas contrapuestas: la del apolítico Borges y la de la sensibilidad *camp* de los grupos de militancia gay.

Recuperando los estudios mencionados y examinando más profundamente la idea del cuerpo y su costado femenino, ingresa a la genealogía histórica el trabajo de Viviana Plotnik (2003), quien presta atención a la figura de Eva en la literatura retomando los dos últimos mitos: como santa y como *femme fatale*. Estos mitos son complejizados a través de una lectura de género en la cual la Eva-santa responde a la mujer espiritual, al legado de la Virgen María, una mujer asexuada y sobrenatural; mientras que la mujer del látigo se emparenta con lo demoníaco, una mujer sexuada y peligrosa para los hombres. En esa lógica, Plotnik analiza diferentes cuentos y novelas sobre Eva Perón, pero además, aborda en su corpus tres obras teatrales que analizaremos: *Eva Perón en la hoguera* de Leónidas Lamborghini, *Evita* y *Victoria* de Mónica Ottino y *Eva Perón* de Copi. En los tres ejemplos, Plotnik pone el foco en el texto y los personajes desde las teorías de género.

Dentro de la diversidad de estudios culturales que retomaron la figura de Eva, nos interesa destacar cuatro trabajos más, que también contienen en su bibliografía a los autores mencionados: los de Susana Rosano<sup>4</sup> (2006), Rita De Grandis (2006), Alejandro

---

<sup>4</sup> El estudio de Susana Rosano (2006) es productivo para pensar la relación filial entre el pueblo y Perón gestada a partir de los discursos políticos de Eva, ya que construyó un imaginario social específico.

Susti (2007) y Claudia Soria<sup>5</sup> (2005). El de Rita De Grandis (2006), *Reciclaje cultural y memoria revolucionaria*, enmarca la conceptualización de nuestra tesis. La autora describe tres variantes dentro de la construcción de Eva Perón: el *mito rojo* que la emparenta con el Che, el *mito amarillo* que la vincula con la idea de víctima o mártir, y el *mito negro* que la ubica en el papel de mujer del látigo<sup>6</sup>. De Grandis aplica su análisis al film argentino *Eva Perón* (Juan Carlos Desanzo, 1996), para explicar su teoría sobre José Pablo Feinman en su perfil de guionista. En ese capítulo de su libro, vislumbra la construcción de una Eva Perón que responde a la cultura de masas y, puntualmente, a la recuperación de la memoria setentista, época de la que Feinmann fue parte activa. De Grandis nota que en el caso de esta representación, Feinmann opta por “la tradición que reconoce en el melodrama una matriz popular identitaria propia de la modernidad latinoamericana entendida como dimensión social porque en ese género se juega un drama de reconocimiento social” (2006: 178). Otras líneas que nos interesa destacar de la observación de la autora son, por un lado, la perspectiva que la película elabora sobre la representación de la enfermedad de Eva Perón, que no se instala como un impedimento para la protagonista ya que incluso puede ejercer su rol político; por otro, la idea de la androginia que la autora menciona a fin de comprender, desde las teorías de género, la caracterización del personaje que encarna Esther Goris en el film de Desanzo.

Por su parte, Alejandro Sustí (2007) retoma la idea de Eva Perón como artefacto cultural, vinculando el perfil Peronista con la radio y el tango como vectores conformadores de una identidad nacional. Dentro de ese marco identitario, logra ver -y es un punto que compartiremos- cómo se traslada lo melodramático a los discursos políticos de Eva Perón. En ellos encuentra un exceso de imágenes, hipérbolos y repeticiones que cimientan la reacción afectiva en el oyente. Siguiendo a Sustí, el

---

Rosano recupera el concepto de *estructura de sentimiento* de Raymond Williams, para comprender la figura de Eva Perón como un continuo proceso dentro de una experiencia social. Su figura, observa la autora, se situó en ese lugar a partir de la propaganda oficial construida desde el melodrama; universo estético que luego se propagó en las ficciones y en los posteriores documentales.

<sup>5</sup> Claudia Soria (2005) también utiliza el concepto de artefacto para pensar las producciones literarias tales como las de Onetti, Borges, Viñas, Walsh, Perlongher, Cozarinsky, Martínez y Posse. Desde su trabajo retoma también las obras teatrales de Copi y Ottino, y el film de Desanzo. Todo el material que desarrolla se encuentra atravesado por una mirada de género que hace hincapié en la conformación del cuerpo en el corpus que toma. Esta autora entiende que la extensión de la voz y el cuerpo de Eva por medio de la radio y el teatro influyó en la escena política, siendo esta escena un universo patriarcal y moderno en el que emerge la figura femenina de Evita como un mediador entre la palabra del líder y la del pueblo. En este sentido, ese cuerpo mediador se ubica en la lógica de un cuerpo histérico, es decir un cuerpo que goza y hace propio el deseo del otro.

<sup>6</sup> Epíteto instalado por Mary Main en la biografía que lleva como título ese mismo rótulo (*La mujer del látigo*, 1955).

concepto de *grano* para definir la voz como la mínima materialidad corporal será, también, un punto en común aplicado, en nuestro caso, a la utilización de la voz de las actrices, en tanto proceso de transformación y búsqueda de esa corporalidad ausente que se quiere exponer en escena.

En cuanto a los autores que pensaron o analizaron la figura de Eva específicamente en el cine y el teatro, se encuentran los estudios de Osvaldo Pellettieri (2003), Claudio España (2003), Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima (2006), Marcela Gené (2008), Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (2009), Clara Kriger (2009), Jorge Dubatti (2013), Lorena Verzero (2013), Matthew Karush (2013), Yanina Leonardi (2013) y Jean Graham Jones (2013-2014). Avanzando sobre la historia del cine y del teatro argentino en general, estos abordajes brindan una periodización que con continuidades y rupturas, permiten tener una concepción más acabada de la historia; a la vez, plantean relaciones con otros héroes o mitos indicados para pensar la imagen de Eva Perón.

En su *Historia de Teatro Argentino en Buenos Aires*, Osvaldo Pellettieri dedica parte de su análisis del campo teatral a un recorte que va de 1949 a 1960, período en que se despliega la imagen de Evita como santa y su posterior proscripción. Lo que quisiéramos remarcar<sup>7</sup>, es la importancia del estreno de *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal en el Teatro Nacional Cervantes en 1951, ya que la obra deviene del mito griego al mito autóctono; pero sobre todo, porque había sido escrita a instancias de Eva Perón y su poética nativista estaba en sintonía con “las poéticas espectatoriales promovidas desde el Estado” (Pellettieri, 2003: 177). Otra obra a destacar es *La fierecilla domada* de William Shakespeare, dirigida por Enrique Santos Discépolo en 1950 y actuada por Fanny Navarro; y nos interesa en virtud de la activa participación de Eva Perón, quien se desarrolló como productora de la puesta, financiando las telas y contratando a su diseñador personal, Paco Jamandreu. Cabe notar, entonces, el hincapié en el personaje femenino que se hizo en ambas puestas. Igualmente, es importante mencionar el caso del realismo reflexivo que trata Pellettieri, poética dentro de la que se incluye: *El avión negro* (1970) del Grupo de Autores (Roberto Tito Cossa, Germán

---

<sup>7</sup> Dicho esto, como interés más allá del recorrido histórico que realiza sobre el Teatro San Martín, el Teatro Nacional Cervantes, la creación de la Comisión Nacional de Cultura que presidía Cátulo Castillo y que con el golpe de la Revolución Libertadora fue intervenida, el rol que ocupaban los teatros independientes y el impacto de Gorostiza.

Rozenmacher, Carlos Somigliana, Ricardo Talesnik), *Chau papá* (1971) de Alberto Adellach y *Archivo General de Indias* (1972) de Francisco Urondo. En el primer caso, la polémica se instala en la masa Peronista como personaje principal que parodia todas las figuras simbólicas del peronismo, inclusive la figura de Evita<sup>8</sup>. En el segundo caso, se trabaja la figura del oligarca como un individuo netamente antiperonista. En el tercer caso se utiliza su figura como un ejemplo más, junto a Perón, de la lucha por la idea de la Patria grande.

En *Cine argentino 1957-1983: el ingreso en la modernidad y después*, compilación dirigida por Claudio España, se encuentran dos artículos que retoman algunos films sobre Eva Perón en dos períodos diferentes: los años '70 y el decenio 83-93. Del artículo "El cine y la historia" escrito por Clara Kriger y Ana Laura Lusnich, focalizamos en el apartado de Kriger -"Revisión de los movimientos populares"- en el que se desarrolla un planteo sobre *La Hora de los hornos* (Solanas Getino, 1968), *La república perdida* (Miguel Pérez, 1983), *Evita, quien quiera oír que oiga* (Eduardo Mignona, 1984), *El misterio de Eva Perón* (Demicheli, 1987), *Permiso para pensar* (Eduardo Meilij, 1989), *Una mujer, un pueblo* (Juan Shröder, 1974), *Gatica el mono* (Favio, 1993) y otros films que perfilan la época peronista, como *Espérame mucho* (Juan José Jusid, 1983), etc. En estas películas, la autora vislumbra un nuevo modo de narrar lo político basado en una comparación de épocas. Mientras que en los '70 predominaba lo didáctico y la militancia política canalizada mediante la cámara, en el decenio 83-93 se abordan las contradicciones de los movimientos y se induce la reflexión.

Del mismo libro, el artículo "Mitos, personajes y leyendas" de Héctor Kohen analiza la figura de Eva Perón en los films de Mignona, Pérez, Demicheli y Meilij, revisando qué tipo de mitos retoman. Por ejemplo, Kohen destaca que en el caso de *Permiso para pensar*, todo está provisto de una supuesta objetividad que claramente se rompe en el montaje; observa la idea de un tipo de peronismo de corte nazi-fascista promovido por el montaje que trabaja Meilij, basado en materiales originales del período Peronista como lo fueron los films *Argentina de hoy* (Ralph Pappier, 1952) y *Soñemos* (Luis César Amadori, 1951). Este hecho es comparado con la búsqueda de

---

<sup>8</sup> Cabe aclarar que si bien esta obra no será considerada en nuestro análisis puntual, tuvo una representación en el año 2002 bajo la mano del Grupo teatral El Alfeizar en la sala Kike Free.

subjetividad en los fragmentos de ficción que incorpora Eduardo Mignona en su documental *Evita, quien quiera oír que oiga*.

El estudio de Marcela Gené (2005) explica la serie estética del peronismo en la prensa, en las producciones literarias infantiles y en los films producidos con el apoyo de la Subsecretaría de Informaciones. Este trabajo es funcional a nuestra tesis para comprender la mítica peronista y tener en cuenta el contexto histórico posterior a la muerte de Eva Perón. Si bien Gené no se propone analizar la construcción de la figura de Eva Perón, la piensa tangencialmente en films como *Y la argentina detuvo su corazón* (Edward Cronjager, 1952) y *Eva Perón inmortal* (Luis Cesar Amadori, 1952), y destaca la relación de los directores con el funcionario a cargo de la subsecretaría, Raúl Apold.

Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima (2006) utilizan como ejemplo, tres obras sobre Eva Perón para hablar de diferentes problemáticas del lenguaje escénico. Así observan que el vestuario, el maquillaje y el peinado, producen un fuerte efecto de realidad histórica en el caso de la obra de Mónica Ottino, ya que se reconoce la figura de Evita más allá de quien la encarne. Por otro lado, estudian la *Eva Perón* de Copi luego de considerar la problemática del travestismo en el teatro como un rol más que el actor puede ejercer, y explican los vaivenes de la obra, su estreno en París y su posterior estreno en Buenos Aires en el marco del Festival Tintas Frescas. Asimismo, destacan la obra *Las mucamas* (2003) de Palmira Espinosa, basada en *Las criadas* de Jean Genet, en la cual tres hombres corpulentos encarnan el rol de mucamas luego de la muerte de Eva Perón.

Más allá de que el marco teórico que utilizamos en relación al cine, atiende a las categorías sobre cine militante y cine político propuestas por Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras en el libro *Una historia del cine político y social en Argentina*, nos interesa incluir de este estudio los artículos que analizan la imagen de Evita. Del primer tomo, tendremos en cuenta el texto de Paula Wolkowicz y Jimena Trombetta, “Un ensayo revolucionario. Sobre *La hora de los hornos* del Grupo Cine Liberación”, en el cual se pone de relieve que el modo en que el Grupo Cine Liberación se reapropia de las imágenes de Evita y Perón, a manera de figuras míticas “desarraigadas de su contexto histórico” (2009: 412), buscaba ubicarlas en la dimensión de la resistencia política



opacando otras acciones de Perón: lo importante, entonces, son las grandes concentraciones y la encarnación de ambos cuerpos en el rol de líderes. Del tomo dos, apelaremos al artículo “La representación de Eva Perón en el cine argentino” de Trombetta, que reflexiona sobre cuerpo de Eva Perón en el cine observando cómo los films se podían agrupar siguiendo lo melodramático, lo épico y lo militante. En este sentido, si bien retomamos esas categorías, plantearemos que las tres variantes se entremezclan, en mayor o menor medida y tanto en teatro como en cine, en todas las producciones analizadas.

*Cine y Peronismo* (2009) de Clara Kriger, además de realizar un exhaustivo análisis sobre films de ficción realizados en la época peronista y sobre las políticas cinematográficas, observa que los documentales efectuados por la Subsecretaría de Información formulaban un modo de representar la imagen de Evita, la imagen del Estado y los vínculos con la sociedad; explica cómo la imagen de Eva deificada se complementa con la idea de instalar a la Patria como sinónimo del Estado y el Gobierno; y expone cómo las imágenes se configuran como vehículos de la identidad nacional desde diferentes poéticas: el melodrama, la comedia y la poética gauchesca.

Creemos que el artículo “Formaciones teatrales de intervención política en el mundo de la infancia durante el primer peronismo” de Yanina Leonardi, es importante para reponer cierto contexto histórico en la medida que repasa en cómo se representaba el cuerpo político de Eva Perón en el teatro para niños. Además de hacer un recorrido por las publicaciones escolares, analiza el teatro producido en el marco del programa “Un teatro para los niños de la nueva Argentina” organizado por la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación. En él menciona la constante presencia de los retratos de Eva y Perón en los decorados y destaca la creación *Un árbol para subir al cielo* de Fermín Chávez, como la obra que la representaba en términos de un hada buena o una dama de la esperanza. Nos interesa anotar que esa comparación muestra cómo se producía una de las variantes míticas que luego sería retomada en las producciones actuales.

Jorge Dubatti, en su libro *Cien años del teatro argentino*, realiza un repaso de las políticas culturales del peronismo y su ulterior postura frente a la muerte de Evita. Por un lado, estudia el teatro oficial de la época y, por el otro, las producciones que realizó

el teatro obrero, entre las que se encuentran representaciones de la figura de Eva Perón. También, discurre sobre la importancia de los teatros militantes de los '70 y retoma el papel de Copi en el período a trabajar (1983-2014).

Lorena Verzero (2014) estudia las representaciones que se realizaron en los '60 y '70 analizando la dinámica de los grupos de teatro militante, a los que pone en relación con el cine militante y con otras prácticas artísticas como la literatura y la plástica. De su exploración, queremos resaltar el concepto amplio de *militancia* que adopta, separando *lo militante* de *lo partidario*. Así, lo militante “forma parte de un proceso de transformación social a partir de la experiencia de una obra abierta” (Verzero, 2013: 129). Desde la definición de *obra abierta*, Verzero analiza a diversos creadores que tomamos como punto de partida para nuestra investigación: al Grupo Cine Liberación por su posición política en *La Hora de los Hornos*; a Rodolfo Walsh por el cuento *Esa Mujer*; y al grupo Once al Sur por su vinculación al peronismo de izquierda.

También nos interesa señalar el artículo “Eva/ Nacha/ Cristina and the Argentine Trinity of Local, National, and Global Urban Politics” de Jean Graham Jones (2013-2014), que se enmarca en un trabajo mayor que aún no ha sido publicado, y en el que analiza las representaciones sobre Eva Perón en cine y teatro vinculándolas con la política actual en Argentina. En este artículo, la autora establece una comparación entre Eva Perón, Nacha Guevara y Cristina Fernández de Kirchner, y muestra los puntos en común de la puesta corporal en relación al desempeño político y el significado simbólico de Eva Perón, que se despliegan tanto en el personaje que encarna Guevara en *Eva, el gran musical...*, como en la teatralidad con la que se compone la imagen de Cristina Fernández.

Matthew Karush (2013) explora la apropiación que el peronismo lleva a cabo, de numerosos elementos del melodrama. Expone cómo el cine y la radio fueron asociados históricamente a la cultura de masas y cómo se vinculó a las masas con lo nacional, reservando la idea de lo antinacional en las clases dominantes. Asimismo, observa cómo el peronismo profundizó las características populares de ambos dispositivos para su propia construcción política; aproximación que nos ayuda a comprender cómo la imaginaria peronista comenzó a emparentarse con una identidad melodramática que colocaba a la mujer ya no en un perfil de víctima, sino en una perspectiva activa. En ese

sentido, las construcciones de un nuevo imaginario femenino respondían a un tipo de representación que emanaba de la figura de Eva Perón.

### *Marco teórico*

Para encarar las variantes míticas que nos interesa examinar, hemos decidido conformar un marco teórico que abarque el concepto de mito y de héroe siguiendo los aportes de Christopher Vogler (2002), Joseph Campbell (1980), Jesús Martín-Barbero (1987), Roland Barthes (1986) y Sergio Labourdette (1987). Vogler establece una definición amplia que puede ser aplicada a todo protagonista que tenga un desarrollo iniciático que modifique su vida, concibiendo al mito según parámetros de creación narrativa y al héroe como parte de un mundo atravesado por otros arquetipos. Campbell piensa el *camino del héroe*: por un lado, como el de un héroe trágico sujeto a su destino marcado por los dioses, pero que evoluciona con las sucesivas instancias de partida, iniciación y regreso; por otro lado, expone las características del héroe moderno, al que describe como individual, sujeto a la muerte de los dioses o de lo sobrenatural y por fuera del mito trágico. Martín-Barbero desarrolla el concepto de *heroína*, una víctima virtuosa e inocente, vinculándola con el melodrama -poética que se repite en el modo de representar a Eva Perón-.

Barthes sostiene que todo acto de habla es mito y que todo mito es una nueva cadena semiológica que, aun basándose en el significante del objeto, se distancia de él por el hecho de construir un nuevo significado; entonces, *mito* es todo discurso que desplaza la cadena semiológica, otorgando un segundo sentido sucesivamente. Dentro de este concepto, el autor separa los mitos de derecha y de izquierda. Por el primero, acierta el discurso burgués que compone los hechos como un lenguaje que conserva estático, eterno. Por el segundo, considera todo acto revolucionario convertido en discurso, en tanto que deja de ser acto para ser palabra. Así concibe, desde nuestro punto de vista, un concepto de mito más abarcador que el de Vogler y Campbell. Por su parte, Labourdette propone un estudio historiográfico del término, que nos ayuda a comprender cómo el mito es una creencia sobre la certeza y realidad de algo; es aquello por lo que somos capaces de adherirnos a ese algo o de odiarlo (Labourdette, 1987).

Para abarcar el manejo estético de las obras, esta bibliografía será utilizada junto con conceptos como los de *distanciamiento* brechtiano, *identificación*, *convivio*<sup>9</sup> y *poética comparada*. Los cuatro conceptos nos sirven para indagar el fenómeno teatral y cinematográfico, concibiendo cómo, en ambos casos, se produce una relación triádica entre la representación de Eva Perón, el cuerpo concreto de las actrices o actores y lo que percibe el espectador. Cabe aclarar que en cine se le suma a la relación la mirada del montajista, del director y del guionista. Así el *distanciamiento* brechtiano<sup>10</sup>, en algunos casos nos servirá para detectar la postura ideológica de la obra en tanto que sostenemos que se muestra la creación de la figura como un artificio, mientras que en otras instancias se esconde. En los ejemplos en que se oculta y se pretende tener una narrativa ‘transparente’, pensaremos en el concepto de *identificación* propuesto por Christian Metz<sup>11</sup> (1977) y por Edgar Morin (1972). Por otra parte, será importante tener en cuenta el concepto de *convivio* de Jorge Dubatti<sup>12</sup> (2007), para comprender el fenómeno teatral frente a la figura histórica.

En otra línea de pensamiento, será fructífero reflexionar qué tipo de construcción corporal realizan las obras sobre la figura de Eva Perón, asistidos por la mirada de David Le Breton (s/a), quien propone la idea de la duplicidad del cuerpo moderno: uno, que responde al cuerpo real y otro, que crea todas las posibilidades de representación. Consideraremos también, la idea de un doble cuerpo que propone Beatriz Sarlo (2003): Eva Perón como poseedora de un cuerpo político y otro material que confluyen en su acción social. Por último, tendremos en cuenta la teoría de Michel Foucault (1976), ya que su

---

<sup>9</sup> Este concepto, con el que trabaja Jorge Dubatti (*Filosofía del teatro I. Convivio, Experiencia, Subjetividad*, Buenos Aires: Atuel, 2007. Y *Filosofía del teatro II. Cuerpo Poético y Función Ontológica*, Buenos Aires: Atuel, 2010), proporciona un análisis que complementa el histórico, ya que apunta a reconstruir la recepción de los espectáculos teatrales. De este modo, ese fenómeno modifica el imaginario de acuerdo al impacto producido en las funciones.

<sup>10</sup> Brecht elabora la noción de *distanciamiento* generando representaciones críticas que apuntan a la reflexión por parte del espectador, de este modo la heroína tiene un perfil épico ya que es vista desde las actuaciones como entes externos a la performance que desempeñan los creadores. En este sentido, se observará cómo se desarrollan los héroes históricos cuando entran en el registro de lo épico y se verán las pertinentes diferencias cuando estos héroes son representados en el cine o en el teatro. Brecht, B., *Escritos sobre el teatro*, Buenos Aires: Nueva Visión, (1976).

<sup>11</sup> Con la finalidad de analizar el corpus que se aleja de lo brechtiano se tendrá en cuenta el concepto de identificación trabajado por Christian Metz (*Ensayos sobre la significación en el cine*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972) y Edgar Morin (*El cine o el hombre imaginario*, Barcelona: Seix Barral, 1972). Así, se considerarán las teorías cinematográficas y teatrales que plantean la problemática de la identificación, porque desde éstas se pueden comprender los resultados en el imaginario social.

<sup>12</sup> Además, con las obras de teatro se retomará el concepto de poética comparada para mostrar las diferencias territoriales (el contexto geográfico-histórico-cultural singular) que en cada obra se producen problematizando su repercusión en el imaginario social.

planteo sobre el cuerpo agredido y castigado como ejemplo social para el control, nos impulsa a preguntarnos sobre la enfermedad y la muerte de Eva Perón. Si bien Eva murió por causas naturales, los opositores vieron en su enfermedad y en su muerte un símbolo que pudo leerse como una suerte de ‘castigo divino’ que les permitiría recuperar el poder.

En la investigación complejizaremos las hipótesis pensando que cada obra aporta una nueva lectura al imaginario social peronista y al antiperonista, conformando una multiplicidad de resultados fundados en el peso histórico que tiene la figura de Eva Perón en cada etapa política del período de referencia. Para abordar el concepto de *imaginario social* consideraremos las definiciones de Esther Díaz (1996), Bronislaw Baczko (1991) y Cornelius Castoriadis (2001). Díaz explica que dicho imaginario es “el efecto de una compleja red de relaciones entre discursos y prácticas sociales” (1996: 13). En esta investigación, esas redes se construyen desde las realizaciones cinematográficas y teatrales que reinterpretan los discursos de la figura de Eva Perón. Por otro lado, Baczko los expone como el resultado de sociedades que sistemáticamente reinventan sus propias representaciones, de sociedades que construyen con imágenes un modelo formador siendo que, actualmente, el imaginario social no es sólo negociado a partir de emblemas sino que es difundido por los medios de comunicación. De este modo, daremos cuenta de la importancia de la difusión en relación a nuestro corpus fílmico y teatral. Por último, Castoriadis plantea una diferencia entre la idea de imaginario social *instituyente*, el que crea nuevas formas del ser, y el imaginario social *instituido*, el que reproduce las formas ya establecidas.

En *La cámara lúcida* (1989), Roland Barthes plantea que la presencia corporal dentro de la fotografía se percibe como un *spectrum*. Por *spectrum* se entiende una imagen fantasmagórica del cuerpo material, del original, del sujeto que deviene en objeto en el momento en que es fotografiado. Ese fantasma y esa muerte, son percibidos por la subjetividad del espectador afectado por el *punctum*, aquello punzante que está en la fotografía pero que, a su vez, le añade quien mira. Esa fantasmagoría propia de la fotografía nos interesa pensarla en relación al cine, en tanto que la afección producida en el espectador se genera a partir de la actuación de otro cuerpo diferente al de Eva Perón. En ese fenómeno se producen dos movimientos contrarios: el que se aleja de la reproducción del original por tratarse de otro cuerpo; y el que hace retornar de la muerte al cuerpo de Evita mediante signos como el vestuario, el peinado, el tono de voz, los movimientos y los gestos.

En relación al teatro, retomaremos la noción de *aura*<sup>13</sup> propuesto por Walter Benjamin (2015), en tanto que el dispositivo teatral es irreproducible y efímero. Ahora bien, ambos conceptos, el de *spectrum* y el de *aura*, nos sirven para pensar cómo en teatro también se genera un doble movimiento en el que el cuerpo en escena con lo aurático de determinada actriz o actor, brinda el retorno de lo muerto encarnando el cuerpo ausente de Evita. Lo aurático de Evita se encuentra en la imposibilidad de reproducirla mediante otro cuerpo, pero en ese fenómeno se incorpora lo fantasmagórico, ya que muchos gestos y movimientos retrotraen a las fotografías y videos asociados al peronismo y sus figuras.

Al mismo tiempo, trabajaremos con el concepto de *memoria* propuesto originalmente por Bergson (2006), en tanto que comprendemos que las puestas y los films contribuyen a formar la memoria sobre la figura de Eva. Bergson plantea una memoria en la que el recuerdo es y no es la representación del cuerpo ausente; discute la teoría idealista renegando de la idea de la inexistencia de la realidad y al materialismo que afirma el realismo. Para Bergson, el objeto presente existe pero se concierta subjetivamente, afectivamente en el recuerdo; así, le da un lugar de espíritu a la memoria y esa idea de espiritualidad aplicada al recuerdo propone la vana intención de reconstruir un mundo de imágenes. En este sentido, las imágenes retomadas en las puestas y en las obras existen como objeto preciso, pero son vanamente reproducidas a partir de la afección actoral frente al material concreto. En este sistema de memoria se entrelazan los materiales de archivo que revisitan los creadores y las lecturas que de aquellos materiales hacen los intérpretes. A su vez, veremos que el resultado artístico llevará una nueva modificación en el sistema de memoria del espectador, quien de acuerdo a sus vivencias establecerá una relación mental entre sus recuerdos -si los hubiera- de los hechos históricos, sus lecturas sobre la historia, y su registro de la creación teatral o cinematográfica que haya presenciado. Esta combinación dará por resultado una Eva Perón de cuerpo ausente, mítica, que se desplazará infinitamente

---

<sup>13</sup> Agustín Berti, en “Aura y Técnica” dentro de los estudios complementarios de la compilación Estética de la Imagen de Walter Benjamin, observa las diferentes acepciones con las que ha sido utilizado el concepto de *aura*. “El “aura” ha sido aplicado, con resultados más o menos felices, a fenómenos de signos contrarios. Su uso se ha extendido por un vago campo en el que remite tanto a diversas formas idealizadas del pasado, a una relación nostálgica con los objetos, al culto de la autenticidad y al fetiche por el objeto único, como al embellecimiento técnico, al valor diferencial de las producciones artesanales y a diversas prácticas artísticas que exceden legalmente lo previsto por el autor” (2015:205) Nosotros, dentro de esas variantes teóricas retomamos el concepto desde la problematicidad del culto a la autenticidad y la relación nostálgica con los objetos.

respecto de la idea del director, autor, actriz y equipo técnico a la percepción y los recuerdos del espectador.

#### IV. Tesis a sostener

De la reflexión en torno al marco teórico propuesto desprendemos cuatro hipótesis principales:

▪ La primera hipótesis sostiene que las representaciones sobre Eva Perón producidas en la posdictadura tanto en el cine como en el teatro, sufrieron un cambio poético en confluencia con la realidad política y cultural del período. Así, adaptaron las posturas revisionistas que a la sazón se forjaron para llevar adelante la interpretación del pasado reciente. De allí sostenemos que se consolidó una progresiva multiplicación de formas audiovisuales y de sentidos sobre su figura, a lo largo de tres fases históricas.

En el período comprendido entre 1983 y 1989, los musicales fueron los materiales que preponderaron junto a una serie de documentales con escenas de ficción. Entre 1990 y 2002, más allá de que la producción bajó levemente, las obras teatrales y cinematográficas se distanciaron del musical y del melodrama para dar lugar al realismo y a la épica. Por último, entre 2003 y 2010 se incrementó la producción entremezclando múltiples poéticas en nuevos estrenos, y reponiendo obras de los períodos anteriores<sup>14</sup>. En este último período, Eva también era evocada desde lo figural y fisonómico, mudanza poética que nos daría la pauta de una figuración según la idea de mito propuesta por Barthes y la idea de memoria propuesta por Bergson, ya que ambos conceptos, a pesar de sus diferencias, comprenden la lejanía con el signo original o con el referente.

En las tres fases estudiadas, el desplazamiento operado produjo tres variantes míticas que tienden a construir a Eva Perón como santa, *femme fatale* y militante. Aun más, entre 2010 y 2014 la figura de Eva fue llevada a escena a partir de una deconstrucción de esa representación, sumando una variante que proponía interpretarla desde la idea de un *collage*, en parte monstruoso, a la que podríamos traducir como una Eva-fantasmagórica.

---

<sup>14</sup> Este último es el caso de puestas teatrales, ya que en relación al cine podríamos considerar como reposición a los ciclos que proyectan las producciones ya filmadas.

▪ La segunda hipótesis propone considerar cómo en un mismo cuerpo que representa a Eva Perón se entremezcla la afección que punza a cada actor o actriz sobre el *punctum* de esa figura, al tiempo que entra en juego una duplicación en torno a lo espectral y lo aurático. Así, vemos que en cada producción, la Eva encarnada en otros cuerpos, no duplica su imagen sino que la complejiza mostrando la imposibilidad de reproducir el original: generando un simulacro de signos icónicos (peinado, vestuario, gestos, movimientos, tonos de voz) en conjunto con el aura (el actor de teatro en escena, lo efímero, lo irreproducible) o el espectro (el cuerpo del actor cinematográfico) de otro cuerpo. Se evidencia, entonces, un mecanismo de memoria que se compone no sólo a partir de un instante presente, sino también a partir de la convivencia de dos cuerpos que se deben percibir en el mismo fenómeno: el cuerpo ausente de Eva y el presente de tal o cuál actriz o actor.

▪ La tercera hipótesis sostiene que las variantes míticas de Eva son construcciones de la memoria ancladas en discursos peronistas, antiperonistas y en algunos casos reflexivos; puestos en evidencia, entremezclados o diluidos en las puestas más actuales. En un sentido histórico, hallamos una progresiva conciencia sobre la falta de *lo real* en escena y un juego con la subjetividad de cada creador (autores, directores, actores), que recurre a su memoria para la vana construcción de una imagen como la de Eva Perón. Vana, en términos de que interviene la subjetividad política de cada creador, que se generan múltiples lecturas en la recepción y que no se encuentra al servicio de la política porque pierde, entre otras cosas, el origen identitario de su figura en la brecha que se abre entre el emisor y el receptor.

▪ La cuarta hipótesis sostiene que los modos de producción, circulación y recepción demarcan un nivel de repercusión en relación a la mutación de la figura de Eva Perón y, a su vez, se retroalimentan mediados por los imaginarios sociales previos. De este modo, las obras y las actrices que repercutieron fuertemente en la memoria de la recepción son, de algún modo, asumidas por las obras y los films posteriores, coadyuvando en la trascendencia, la difusión realizada por la prensa. Así, *Eva Perón de Desanzo* y *Eva el gran musical argentino* de Orgambide y Guevara, fueron notablemente consideradas por los proyectos subsiguientes. Aquí cabe mencionar dos casos singulares: por un lado, *Eva y Victoria* de Ottino<sup>15</sup>, que tuvo un gran impacto en

---

<sup>15</sup> Esta obra estuvo en cartel durante toda la década del '90 y fue retomada en el 2000.



la recepción y, aunque su estructura dramática más intimista la posicionó en los estudios culturales, no se encasilló en el personaje a ninguna de las actrices que representaron a Eva Perón; por otro lado, en *Gatica* de Favio, la actriz Cecilia Cenci repercutió de manera parcial y acotada en el tiempo por la brevedad de su papel en el film, a pesar de haber sido éste el más visto de todo el corpus.

## **V. Justificación de la organización de la tesis**

La tesis se concentrará en tres ejes diferentes que serán vinculados en cada capítulo.

▪ El primer eje encara el nivel poético examinando los modos de abordar la figura en cuanto a:

a) Lo expresivo: el cuerpo de Eva Perón en escena, la voz, los movimientos, los gestos, el peinado, el maquillaje, el vestuario, la escenografía, la estructura narrativa del texto.

b) Lo ideológico: sus discursos políticos, su vida privada, su vida pública, su vinculación con el pueblo y con los otros agentes políticos. De acuerdo con estos módulos, es posible hallar en el corpus fílmico y teatral: una postura central esencialmente romántica que, en mayor o menor grado, se complejiza con elementos épicos y melodramáticos; y otra perspectiva periférica que parodia estos elementos vinculándose con lo *camp*. Estos niveles estéticos responden a las tres variantes míticas predominantes de acuerdo a las fases históricas propuestas.

De esta manera, se pensará la coyuntura política y cultural de la época elegida para trabajar, ya que en la misma se puede observar una afluencia de producciones que corresponden a variadas situaciones nacionales tales como el regreso de la democracia, las políticas neoliberales y el escenario posterior a 2003. De esta última etapa entre 2003 y 2014, se desprenden dos puntos característicos: la tendencia estética de los períodos y la cantidad de producción. Mientras que la producción en torno a la figura de Eva Perón es moderada durante los '80 y baja en los '90, la siguiente década se caracterizó por crecer cuantitativamente tanto en cine como en teatro.

▪ El segundo eje se orienta a la construcción actoral de la figura en tanto proceso creativo. En este punto nos interesa pensar cuál es el fenómeno que se produce a partir de la presencia fílmica o teatral de un cuerpo carnal o virtual en escena, en relación a la incorporación o construcción de un personaje como Eva Perón.

▪ El tercer eje se enfoca en los modos de producción y circulación de las obras, en función de dar cuenta del lugar que ocupan dentro del ámbito del cine y del teatro. Por ese motivo, se considerará la recepción que cada obra tuvo, ya que no han impactado del mismo modo perteneciendo al circuito comercial o al independiente. Lo comercial ha tenido una repercusión fundamental no sólo a raíz de la masividad que de por sí acarrea sino, incluso, en virtud del papel que jugaron los medios de comunicación, pues lo masivo es creador de lo imaginario (Baczko, 1999) y, en estos casos, depende aún más de la difusión que de la exposición.

## **VI. Esbozo de contenidos.**

### *Capítulos de tesis*

La tesis se compondrá de una introducción, cuatro capítulos, las conclusiones y los apéndices. La introducción brindará la presentación del tema y los objetivos de la investigación, el marco teórico en el que se inscribe la tesis, el estado de la cuestión sobre los estudios que se realizaron sobre Eva Perón, especificando aquellos que tomaron las representaciones literarias, cinematográficas y teatrales. Además, se justificará la necesidad de estudiarla tanto en el cine como en el teatro.

Por otro lado, dará cuenta de las representaciones anteriores focalizando en el primer período peronista –en la etapa correspondiente al desempeño Raúl Apold como funcionario responsable de la Subsecretaría de Informaciones (1949-1955) y en la década de 1966-1976, no para analizar las producciones de modo exhaustivo sino para tomar nota de la estética de las mismas, en función de aprehender las posibles continuidades y rupturas en relación a la etapa que nos incumbe.

El recorte específico que nos ocupa será periodizado en tres fases que comprenden los años 1983-1989, 1990-2002, 2003-2014. En el marco de estas tres fases se registraron sesenta y seis obras de teatro y dieciocho films<sup>16</sup> que toman a Eva Perón, de los cuales se analizarán los más relevantes de Buenos Aires de acuerdo a su repercusión social, su circulación, permanencia y riqueza poética.

En el primer capítulo realizaremos un estudio sobre aquellos hitos dentro de las representaciones sobre la figura de Eva Perón que impactaron en las producciones del período estudiado y que, a su vez, instalaron las tres variantes míticas señaladas: la Eva-Che, la Eva-santa y la Eva-mujer del látigo. Los films que tomaremos son: *Y la Argentina detuvo su corazón* (1952) de Edward Cronjager, *Eva Perón inmortal* (1952) dirigido por Luis César Amadori, *La hora de los hornos* (1966-1968) del Grupo Cine Liberacion y *Evita* (1974) de Juan Schöreder. En cuanto a la producción teatral tendremos en cuenta: *Un árbol para subir al cielo* (1953) de Fermín Chávez, *El avión negro* (1970) del Grupo de Autores, *Chau Papá* (1971) de Alberto Adellach la *Eva*

---

<sup>16</sup> Aquí se suman las obras teatrales y films que no se analizarán pero de las que si nos interesa dejar un registro: *La mujer del anatomista* (2014) de Gabriel Fernández Chapo, *Un futuro anterior* (2014) de Marcela Peidro, *Princesa Peronista* (2013) de Marcelo Pitrola, *La verdad* (2013) de Bernardo Cappa, *Evita y el Che* (2013) de Garrido, Rubinstein, Campione, *Si Evita viviera* (2013) de Carla Mitre, *Limbo Ezeiza* (2013) de Jorge Pelé Gómez, *Evita vive* (2012) de Néstor Perlongher, *Eva, un recorrido* (2012) de Andrea Castelli, *Yo, Eva Perón* (2012) de Enrique Giungi, (Córdoba, Argentina), *Eva* (dentro del ciclo Reunidos en Chaco, Resistencia, 2012), *La patria fría* (2011) de Andrés Binetti y Mariano Saba, *Evita mujer* (2011) de Eduardo Santamaría, *Yo, Jamandreu. Mi vida con Evita* (2011) de Claudio Armesto, *La eterna* (2011) de Patricia Suarez, *Yo elegí ser Evita* (2011) de Marta Avellaneda (Mar del Plata), *Inevitable* (2010) de Carla Mitre, *Evita somos todas* (2010) de Edgar De Santos, (La plata), *Piernas entrelazadas*, (2010) de Omar Aita, *Eva Duarte, el musical* (2007) de Marcelo Remón, *Malafemenna* (2006) de Laura Coton, *Simplemente Evita*, (2006) de Mónica de la Vega (Córdoba), *Santa Eulalia* (2005 y 2006, Ciclo Eva Perón) de Patricia Suarez y Leonel Giacometto, *Eva y la muerte* (2005 y 2006, Ciclo Eva Perón) de Patricia Focaccia, *Contemos en el museo Evita* (2005), *Evita, magnolia que mojó la luna* (2005) de Agustín Busefi, *Evita, imágenes sensibles* (2004) de Néstor Zapata (Santa Fe), *El siglo de oro del Peronismo* (2004) de Rubén Szuchmacher y Marcelo Bertuccio, *La Duarte* (2004) de Silvia Vladimivsky (con la actuación de Eleonora Cassano), *Un ritmo inevitable* (2004) de Mateo Niro y Horacio Banega, *Una historia sobre Eva* (2004) de Carlos Silveyra, *El último tango de Eva Perón* (2004) con Sandra Guida, *La gran ausencia* (2002,2003) de Laura Garaglia (sobre textos de Eva Perón), *Las mucamas* (2003) de Palmira Espinosa, *Derechas* (2000) de Bernardo Cappa y José María Muscari, *Ulf*, (1988) de Juan Carlos Gené, *Hello Plastic!* (1985) de José Chaya, *Una mujer y nada más*, (1985) de Rosa Ana Correa, *Cuando Perón llegó a la Casa Rosada* (1985) de Carlos Tagle Achaval, *La dama o el sueño del siglo* (1985) de Estela Quinteros y Juan Carlos Rodríguez. Y en cine *Permiso para pensar* (1988) de Eduardo Meilij, *La pródiga*, Mario Soffici, 1945, (1984, estreno) Aquí actuó Eva encarnando un protagonista pero el film es tomado por su estreno tardío dentro del período de 1983-1989. *Las claves de la memoria* (1996) de Hugo Grosso, *Evita Capitana* (2001) de Nicolás Malowicki, *Las muchachas* (2011) de Alejandra Marino, *Las enfermeras de Evita* (2014) de Marcelo Goyeneche, *Eva no duerme* (2015) de Pablo Agüero.

*Perón* (1969-1970) de Copi, *Eva Perón en la hoguera* (1972) de Leónidas Lamborghini y *Evita* (1978) de Andrew Lloyd Webber y Tim Rice<sup>17</sup>.

Dentro de estas producciones nos interesa destacar *La hora de los Hornos* del Grupo Cine Liberación, un film que se instaló en la historia del cine como giro político por el compromiso de sus imágenes y de su montaje, y que tomaba la figura de Eva Perón desde una mirada netamente política, quitándole todo halo melodramático. Ese compromiso político no fue sino a condición de la coyuntura histórica que propició una mirada clandestina sobre el peronismo proscripto. Así pensada como un *film en acto*, esta obra emplazaba la figura de Eva Perón como estandarte político, aplicándole un perfil netamente militante que se relacionaba con la figura del Che Guevara. Aquí hay que hacer una salvedad histórica: durante el estreno clandestino de *La hora de los Hornos*, el film terminaba con el plano del Che muerto; en cambio, en el estreno oficial ya con el reingreso del peronismo a partir de la asunción de Cámpora en 1973, fueron los rostros de Evita y de Perón los que cerraban el film, concentrando en esas *imágenes-conceptos* lo que se quería remarcar.

Con cierta contemporaneidad pero en Francia, Copi estrenaba<sup>18</sup> su obra de teatro *Eva Perón*, en la cual la imagen de Eva era propuesta desde intertextos antiperonistas pero, también, peronistas. Aunque este último aspecto es a discutir, cierto es que la lectura de la época incitó un atentado en el teatro y pintadas en la calle que pronunciaban “¡Viva el justicialismo!”. En afán de comprender cómo incidió la obra en el campo teatral del el siglo XXI, nos interesa rescatar esos elementos peronistas que se inscriben en la obra, para observar cómo brindaron la posibilidad de que fuera captada en favor del peronismo y no en contra. Nuevamente, el eje de este capítulo será comprender la conformación del personaje y de las imágenes que se crean pero, a la vez, abordar el fenómeno de haber sido interpretada por un actor -Facundo Bo- que se travestía para ejercer el rol de Eva Perón.

En el año 1972, Leónidas Lamborghini publicaba *Eva Perón en la hoguera*, un poema basado en *La razón de mi vida* que, de alguna manera, combatía los textos

---

<sup>17</sup> Cabe aclarar que esta última obra si bien excede el marco de la etapa propuesta, también es externa espacialmente, pero necesaria al momento de comprender el período de la posdictadura.

<sup>18</sup> Luego de escribirla en 1969, un año después del mayo francés, la obra se estrenó con el Grupo Tse en el teatro L'Epee de Bois en París.

antiperonistas y remarcaba el mito de la Eva-santa, vinculada cabalmente con Juana de Arco: la confluencia de la lucha y la santidad. En este caso, la obra fue grabada en vinilo (1973) con Norma Bacaicoa en la declamación del poema musicalizado por Dino Saluzzi. Así nos interesa tratar la relación entre el trabajo de Bacaicoa y el de Cristina Banegas 1994, nuevamente llevado a escena en 2013 por la misma actriz en la Casa del Bicentenario. En este caso, se podría pensar la arquitectura del poema también al amparo de la idea de imágenes-conceptos, dado que la concatenación de la fragmentación poética monta imágenes con peso político. Por esta razón, indagaremos cada una de las versiones para observar cómo la narrativa, en la larga década del '70, ideologiza la figura de Eva Perón haciendo uso de este recurso.

El fenómeno ideológico propuesto por Lamborghini fue una reacción en contra del musical de Lloyd Webber y Rice que desideologizaba la figura de Eva Perón, en tanto que la apartaba de su rol militante en defensa de los derechos de los trabajadores y de los intereses de la nación-peronista. En el caso de *Evita* es importante remarcar que la construcción del personaje hace pie en la idea de *femme fatale*, igualmente propuesto en el libro de Mary Main *La mujer del látigo*, y que este musical repercutió de diferentes maneras. Por un lado, esta ópera *rock* impactó en la década del '80 con su presentación teatral, y resurgió con el film *Evita* rodado por Alan Parker en 1996. Por otro lado, generó una respuesta de producciones teatrales musicales argentinas que, incorporando el tango y el folclore nacional, se reapropiaban de Eva en términos de ícono local.

En el segundo, tercero, cuarto y quinto capítulo, los dedicaremos a exponer cómo las representaciones cinematográficas y teatrales de la figura histórica de Eva Perón en Buenos Aires, han recuperado desde sus diferentes perspectivas creadoras, las tres principales variantes míticas que se fueron formulando en el campo de la historiografía y los estudios culturales: el mito rojo (la Eva-Che), el mito amarillo (la Eva-mártir) y el mito negro (la Eva-mujer del látigo). El período de análisis propuesto para la investigación (1983-2014) puede ser periodizado en tres fases: 1983-1989, 1990-2002, 2003-2014. La última con un desprendimiento temporal desde 2010-2014, en el que se plantean nuevas perspectivas poéticas que instalan un nuevo mito sobre Eva, que denominamos la Eva-fantasmagórica.

El segundo capítulo contempla el estudio de la primera fase, en la que predominaron los musicales en el teatro y los documentales en cine. En la segunda se pusieron en movimiento materiales teatrales que buscaban el diálogo y la crítica sobre Eva y la política del país marcada por el menemato. Esta etapa, a su vez, proponía desde el cine una mirada ficcional que también mantuvo la mirada crítica o humanizada sobre la figura. La tercera fase sostuvo una convivencia de diversas poéticas en ambas disciplinas, los musicales regresaron a la escena porteña y se propusieron ficciones, documentales y hasta animaciones cinematográficas. La diversidad en el teatro brindó una obra de ciencia ficción y planteó la deconstrucción de la figura de Eva Perón trazando la imposibilidad de representarla. Por esta razón, el capítulo se dividirá en cuatro partes y no en tres, reservando un apartado para esta subfase dentro de la tercera. Al mismo tiempo, en las tres fases se tendrá en cuenta cómo se construye su cuerpo como protagonista de los relatos, y cómo se reinventa la figura desde la mirada de un otro dentro de las obras.

La primera fase (1983-1989) busca vislumbrar cómo se concierta en el análisis narrativo la figura de Eva, dentro de las tres variantes míticas propuestas por De Grandis, teniendo en cuenta el estudio de los discursos políticos tanto en cine como en teatro, y haciendo hincapié en elementos comunes de ambos dispositivos como lo son la voz, el movimiento del cuerpo y el gesto. Se tendrán en cuenta las poéticas que fueron utilizadas en cada obra para explicar la predominancia de lo musical, lo melodramático y lo épico<sup>19</sup>, empalmando con el capítulo anterior en función de considerar los elementos que se vinculan con la *ópera rock*. En cuanto a la narrativa de los documentales, focalizaremos en el estudio de las escenas de ficción que se produzcan en pos de hilar un eje narrativo que articule los testimonios. En ambos dispositivos, tendremos en cuenta cómo se concibe el cuerpo actoral, el cuerpo político, el cuerpo enfermo y el cadáver, observando cómo el relato se asocia con la Historia produciendo un efecto de realidad tanto en los documentales como en los musicales, incluso cuando éstos alteren el orden de los hechos.

---

<sup>19</sup> Si bien tenemos noticia de una obra como *Hello Plastic!* (1985) que retoma *lo camp*, se trata de un solo espectáculo del cuál, además, no hemos encontrado más registro que dos notas periodísticas que lo enmarcan en la polémica de travestir a Eva Perón y de parodiar la *ópera rock*. Por este motivo, creemos que la tercera fase es la que logra explotar y retomar la estética *camp* instalada por Copi a fines de los sesenta.

A tal efecto, trabajaremos con el siguiente corpus: *Eva, el gran musical argentino* (1986/2008) de Nacha Guevara, Pedro Orgambide y Alberto Favero; *Evita, la mujer del siglo* (1985) de Agustín Pérez Pardella; *Octubre en el paraíso. (Eva Perón después de la muerte)* (1983) de Edmundo Kulino; *Eva de América*<sup>20</sup> (1983) de Osvaldo Guglielmino; *El misterio de Eva Perón* (1987) de Tulio Demicheli; *Evita quien quiere oír que oiga* (1984) de Eduardo Mignona.

El tercer capítulo, que contempla la segunda fase (1990-2002), también prestará atención a la construcción corporal de Eva en cada momento de su vida y su muerte. Tendrá en cuenta que la ruptura política con la ópera *rock* no se limita a un cambio musical o a la recuperación de la figura como símbolo de la identidad nacional mediante el tango y el folclore, sino que suma una ruptura estética al interior de las obras teatrales, apuntando a una visión más crítica y reflexiva del peronismo para poner sobre el tapete las contradicciones ideológicas del menemato: así se trate de obras sin música, unipersonales u obras que establecen un diálogo entre dos personajes contrapuestos.

En cine ficcional también se instala una ruptura estética y, si bien continúan los documentales con escenas de ficción que mantienen una noción mítica sobre la figura, el período ofreció un quiebre desde el largometraje de Desanzo, al que la sociedad recibió como una respuesta a la ópera *rock* de Alan Parker. Además, el film de Desanzo recupera personajes del peronismo de izquierda como John Cook, y ubica a Eva Perón en el lugar de revolucionaria. De todos modos, mientras que el teatro privilegia la variante mítica de la Eva-militante, en el cine, con excepción del film mencionado, persiste su construcción melodramática acercándola a la Eva-santa.

Así, el corpus a analizar se separa en dos partes. La primera, con la incorporación del film de Desanzo compuesta por *Eva (Evita)* y *Victoria* (1990- 91/92/97) de Mónica Ottino; *Eva Perón en la hoguera* (1972, edición, 1994 estreno, 2012, 2013) de Leónidas Lamborghini; *Perón en Caracas* (1999) de Leónidas Lamborghini; *Eva Perón, El mito* (1996) de Juan Carlos Desanzo. La segunda estará compuesta por los films *Gatica, “el mono”* (1993) y *Perón sinfonía de un sentimiento* (1999) de Leonardo Favio; *Evita una tumba sin paz* (telefilm, 1997) de Tristán Bauer.

---

<sup>20</sup> Cabe aclarar que esta obra fue editada por Temática en 1983, pero desconocemos el año de su escritura y posible estreno. Por la estética propuesta dentro del texto se podría pensar que se trata de una obra remanente de la estética del teatro militante de los años '70.

El cuarto capítulo, que refiere a la tercera fase (2003-2014), tratará de la composición de la figura de Eva Perón a partir de esa multiplicidad de poéticas que retoman tanto lo melodramático como lo épico y militante, barajando y graduando las tres variantes míticas. Se verificará la apuesta a lo camp no forzosamente como un elemento ofensivo o antiperonista, sino como un modo de significar la figura de Eva e instaurarla como símbolo de la diversidad de género.

En esta fase -en la que aumentan considerablemente las producciones independientes, comerciales y oficiales- ya no predominan las obras cinematográficas y teatrales que proponen a Evita como protagonista o eje del relato, sino que este tipo de representaciones coexisten con otras que narran su vida desde la mirada de un tercero. Si bien en el apartado de Eva como protagonista podemos vislumbrar la idea de ausencia del cuerpo a partir de la presencia corporal y actoral, es decir, de un tercero real en escena; a partir de ahora, esa idea ingresa como nueva problemática anidando en el interior de la narrativa. Vemos en esta búsqueda, incluso, una posición crítica sobre la posible reconstrucción histórica de la figura como tal, de modo que tomaremos estas obras como la apertura hacia una deconstrucción que revisita la memoria y los vínculos con personas o personajes que compartieron la vida de Eva. En este punto, veremos cómo se conforma al otro como sinécdoque del pueblo en el caso de los trabajadores, pero también, en el caso de los que acompañaron su carrera política o compartieron su amistad. Entonces, es importante para el análisis de esta fase, separar el corpus según obras que tomen a Eva como protagonista, que la construyan desde la mirada de otro y que la deconstruyan.

Dentro de los protagónicos registramos: *Tatuaje* (2010) de Alfredo Arias; *Bastarda sin nombre* (2010) de Cristina Escofet; *El evangelio de Evita* (2009) de Carlos Balmaceda; *Eva el gran musical argentino* (2008) de Nacha Guevara; *Eva Perón* (1970, 2004) de Copi; *Juan y Eva* (2011) de Paula de Luque; *Eva, de la argentina* (2011) de María Seoane; *Ay Juancito!* (2004) de Héctor Olivera. En este corpus nos interesa establecer dos vectores: uno, que analice el retorno de Eva Perón a través de los musicales, para proponer el acontecer de una mirada que acepta las tres variantes míticas como parte intrínseca de la figura de Eva Perón, dando así un margen de convivencia espacio-temporal entre los musicales argentinos y el de Lloyd Webber y



Rice; otro, que examine el material que no se ubica dentro de los musicales pero en el que permanece el melodrama, lo épico, lo militante y lo camp.

De los que focalizan el relato mediado por la mirada de un *otro*, trabajaremos con *Café Irlandés* (2013) de Eva Halac; *Edipo en Ezeiza* (2013) de Pompeyo Audivert; *Qué me has hecho vida mía* (2012) de Pitrola- Lerman – Merlino; *Las costureritas de Eva Perón* (2010) de Adriana Tursi ; *Eva a secas* (2010) de María Rosa Pfeiffer; *Nada del amor me produce envidia* (2009) de Santiago Loza; *Mujeres guía* (2011, 2008) de Vivi Tellas; *Las 20 y 25* (2005) de Patricia Suarez; *Evita, otra mirada* (2005) de María Teresa Mazzorotolo; *Los ojos que miraron a Evita* (2002) de Martín Blanco y Daniel Soria. En todo momento, este corpus será aquél que ofrece una mirada reflexiva en la medida que entrega personajes de posiciones políticas contrapuestas, universos críticos o, contrariamente, falta de focalización sobre una misma ideología, lo que dispersa la idea de una tesis política marcando las puestas y, por ende, dejando abierta la conclusión a instancias de la recepción.

Por último, en el quinto capítulo estudiaremos la subfase comprendida entre 2010 y 2014, en la que aparecen obras que deconstruyen la imagen tradicional de Eva, entre las que hay cinco puestas teatrales predominantes: *Vos me decís que esto no es morir* (2014) de Diego Faturós; *Bestia, dispositivo para ser ella* (2013) de Rosario Alfaro; *Evita Trans* (2012) de Martín Marcou; *No trates de ser Eva* (2010) de Micaela Suarez y Marina Aseretto; *Puro papel pintado* (2012) de Francisco Lumerman. Si bien no hallamos un corpus fílmico que acompañe esta línea creativa, observaremos el modo en que algunas películas fueron utilizados para organizar relatos multimedios: en el caso de *Evita trans* se entremezcla una escena del film de Juan Carlos Desanzo; en el caso de *No trates de ser Eva* se incorporan escenas del documental de Tristán Bauer, *Evita, una tumba sin paz*. Por su parte, la actriz de *Bestia...*, realiza en uno de sus parlamentos un repaso de las actrices que representaron a Eva Perón, incluyendo a Esther Goris dentro de la nómina. Pero lo que más nos interesa resaltar, es que las cinco puestas plantean la imposibilidad de encarnar dicho rol o de relatar la historia desde *lo real*.

En el sexto capítulo desarrollaremos la segunda hipótesis exponiendo las diferencias entre un actor o actriz de cine y otro de teatro. En este sentido, partimos de la observación de que quienes encarnan la figura de Eva Perón en teatro, utilizan su

propia aura y originalidad, para construir la ausencia del cuerpo de Eva Perón en escena; mientras que las actrices de cine, encuentran escindida su propia aura por la dinámica del rodaje, compartiendo la construcción del cuerpo ausente de Eva Perón con el director y el montajista del film. Así, pensaremos los signos del peinado, el vestuario, los movimientos, los gestos y los tonos de voz, en función de comprobar el efecto de realidad y constatar cómo la tendencia hacia una realidad fidedigna sólo produce alejamiento respecto de la Evita histórica, pero alimenta y contribuye al imaginario social<sup>21</sup>. Por lo tanto, tendremos en cuenta que los signos propios de Eva Perón, son actoralmente tomados como elementos fundamentales para abordar al personaje. Subsiguientemente, sostenemos que el trabajo actoral implica un nivel afectivo y subjetivo que identifica a los actores y actrices con la figura. Así, se nutren con la investigación que realizan sobre Eva Perón, basada en registros de videos o archivos fotográficos que contribuyen a la creación. Manteniendo la estructura de las tres fases, llevaremos adelante un estudio comparativo entre los signos a trabajar (vestuario – peinado – gestos - movimientos corporales – voz), que se ampara en entrevistas y observaciones críticas publicadas en periódicos, registro fotográfico y de video.

El séptimo capítulo lo dedicaremos a establecer relaciones entre el modo de producción y la repercusión crítica de los films y de las obras teatrales provenientes de los circuitos oficial, independiente y comercial; indagaremos acerca del apoyo que recibieron, la repercusión de marketing que obtuvieron, su repercusión en taquilla, y cómo se los difundió. También dejaremos en claro si recibieron subsidios, si el crecimiento de la producción a partir de 2003 corresponde a un mayor fomento a este tipo de realizaciones y, por último, marcaremos qué obras fueron declaradas de interés cultural por organismos oficiales.

La intención de este capítulo es evaluar cuál fue el impacto en el imaginario social y desde qué lugar se proyectó. Partiremos del hecho de que el teatro comercial y el oficial tuvieron una gran afluencia de público, a diferencia del teatro independiente que se desarrolló en salas más pequeñas, generalmente con el uso de una temporada menor. En el caso del cine, mientras los films independientes se solían mover dentro de

---

<sup>21</sup> Una nota de color para comprender cabalmente a qué nos referimos, la constituye el episodio que tuvo lugar en la Unidad Educativa Eva Perón fundada el 7 de mayo de 1955 en Bolivia. Allí se realizó el 7 de mayo de 2013, un acto homenaje por la fundación de la escuela y por equivocación se expuso una gigantografía con el rostro de Nacha Guevara encarnando a Eva en su último reestreno.

circuitos de festivales y ciclos, los films que ingresaban a las salas comerciales no siempre obtuvieron los niveles de público esperados, aunque cabe destacar que hay excepciones dentro del corpus. Para este capítulo tendremos en cuenta el registro periodístico y las entrevistas a los creadores.

En las conclusiones concentraremos y compararemos los resultados obtenidos en el curso de la investigación y evidenciaremos si las hipótesis iniciales fueron cumplidas. En este sentido, procuraremos dar respuesta a las preguntas sobre las modificaciones que se establecen en el imaginario social a partir de las construcciones teatrales y cinematográficas sobre Eva Perón; cuál es la incidencia de la historia del imaginario previo sobre los creadores de las obras posteriores; y hasta qué punto éstas reflejan un contenido histórico y no se trata, en verdad, de una reconstrucción de la memoria que implica un devenir en el presente que nos aleja de un pasado *original* y/o de un material de archivo concreto.

El apéndice dará a conocer el material registrado, compuesto por críticas, entrevistas realizadas tanto por medios de comunicación masivos como especialmente para este trabajo, sinopsis y fichas técnicas de las obras y películas.

## **VII. Fuentes consultadas**

Fundamentalmente trabajaremos con tres tipos de registros:

### a) Registros teatrales y fílmicos

La presente tesis de doctorado analiza materiales fílmicos y teatrales que abarcan el período de 1983 a 2014. Para analizar los filmes hemos accedido a copias en DVD. Para trabajar con las obras de teatro, en algunos casos poseemos los textos y videos, en otros casos sólo los videos o los textos. Los textos han sido facilitados por los propios autores o por ARGENTORES. En cuanto a los videos de los espectáculos teatrales con los que contamos, fueron cedidos privadamente o encontrados mediante la utilización de internet. En relación a los films, algunos fueron vistos directamente en el Instituto Juan Domingo Perón y otros, fueron encontrados en internet o videotecas especializadas.

### b) Registros intertextuales

Por el carácter del estudio, tomamos como fuentes fotografías de la etapa Peronista halladas en diferentes libros, tales como: la biografía de Alicia Dujovne Ortiz; el libro *Evita, imágenes de una pasión*; el libro *Perón mediante* de Guido Indij, que aglutina la gráfica Peronista; el material del que dispone el Museo del cine Pablo Ducrós Hicken; el material que brinda el Instituto Nacional Juan Domingo Perón; el catálogo *Eva Perón en los libros*; el material que se encuentra en la Biblioteca Nacional y en su hemeroteca.

Los registros históricos están constituidos por los discursos políticos de Eva Perón y su producción bibliográfica. Entre estos se encuentran *La razón de mi vida* (2010), *Mi mensaje* (2012) y *Eva Perón... Su palabra... su pensamiento... su acción* (1951). Estos materiales nos permitirán detectar su presencia intertextual en las obras; comprender qué y por qué se recortó o se destacó; y cuáles son los materiales que, desde el montaje o ensamble, modifican el sentido. También, se trabajará con registros políticos que muestran la ambigüedad de la ideología peronista, tal como lo es el libro *Doctrina Peronista* (1948), para así comprender cuáles fueron las tendencias que se desplegaron desde la derecha hasta la izquierda; y cuál es el peso de lo doctrinario en esas lecturas volcadas en el modo de resolver los conflictos dramáticos en las obras teatrales y cinematográficas. Es importante considerar algunas biografías y obras literarias, por ser material que se incorporó a las producciones teatrales y cinematográficas, entre ellas: la biografía de Mary Main, el trabajo de Ara, de Jamandreu, de Duarte, los cuentos de Walsh, de Perlongher y la novela de Tomás Eloy Martínez.

### c) Registros paratextuales

Las notas críticas sobre las obras de teatro y la películas fueron recabadas, fundamentalmente, en tres instituciones: Sociedad General de Autores de la Argentina (ARGENTORES), Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC) e Instituto de Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”<sup>22</sup>. Por otro lado, de la hemeroteca de la Biblioteca del Congreso de la Nación y también de colecciones privadas, hemos recopilado materiales periodísticos de los diarios *Clarín*, *La Nación* y *Página 12*. Con la finalidad de reponer las puestas teatrales, revisamos las carpetas técnicas que brinda el Centro de Documentación del Teatro

---

<sup>22</sup> En esta última institución, a partir de un trabajo de compilación realizado por el Grupo de Estudio de Teatro Argentino (GETEA).

Municipal General San Martín y ARGENTORES nos ha facilitado el registro de críticas. Gracias al material encontrado en la ENERC, hemos podido reconstruir el impacto de los films a través de los datos otorgados en Deisica, el Heraldo del Cinematógrafo y el anuario realizado por INCAA.

Para establecer una lectura comparada que nos aproximase al hecho artístico y que, efectivamente, permitiese registrar cuáles fueron los agentes partícipes de las creaciones y cómo hubo un intercambio mutuo de materiales sobre Eva Perón, decidimos realizar una serie de entrevistas a autores/as, directores/as, actores y actrices que nos dieran su testimonio sobre las creaciones de las obras de teatro, debido a su carácter efímero. Entre los entrevistados se encuentran: Hernán Aguilar, Cristina Banegas, Gabo Correa, Cristina Escofet, Diego Faturos, Jorge López Vidal, Santiago Loza, Martín Marcou, Mónica Ottino, Marcelo Pitrola, Soledad Silveyra, Pamela Brownell. Por último, poseemos copias fotográficas de los programas de mano encontrados en la biblioteca de ARGENTORES, así como de los afiches cinematográficos localizados en la ENERC. A partir de los materiales que produjimos y relevamos (críticas-entrevistas-fotografías de afiches en periódicos- fotografías de obras de teatro- videos) nos interesa armar un archivo sistematizado para que el mismo sea socializado en el Instituto Juan Domingo Perón.

## Capítulo 1

### CASOS ANTERIORES: INCIDENCIAS Y RELECTURAS

#### **La Eva-santa (1948-1955). Los cortos de la Subsecretaría de Prensa y Difusión y el teatro de la Confederación General del Trabajo**

Las políticas culturales del peronismo, como sostiene Marcela Gené (2005: 13), se revelan como una “tradicción selectiva” -en términos de Raymond Williams- o una “tradicción inventada” -en términos de Eric Hobsbawn-, es decir, tienden a enfatizar determinados residuos del pasado para utilizarlos en una construcción simbólica de auto-representación. Con esta mirada es que el peronismo encara el fomento de la producción en el campo teatral, llevando lo popular a los espacios ocupados por la aristocracia, como un modo de desplazar sus símbolos otorgando presencia a la clase trabajadora. Por este motivo, no está demás pensar las piezas teatrales que produjo la Confederación General de los Trabajadores (CGT), en algunos casos, retomando la figura de Eva en obras para niños siguiendo la impronta del hada buena.

El teatro obrero de la CGT, como explica Perla Zayas de Lima, fue creado en 1948 por J. M. Fernández Unsain y su codirector Cesar Jaimes. Si bien hubo diversas obras<sup>23</sup>, la primera acometida en el Teatro Nacional Cervantes fue *El hombre y su pueblo* de Cesar Jaimes, que brindó su función estreno en homenaje a las figuras de Perón y Evita, presentando “el desfile histórico del pueblo argentino en su lucha por su libertad política y su independencia económica hasta el advenimiento de Perón” (Zayas de Lima, 2001: 241).

Un caso indicador para comprender la construcción de la imagen de Eva como un hada buena y dentro de la variante de la Eva-santa, es *Un árbol para subir al cielo*<sup>24</sup> de

---

<sup>23</sup> Las obras registradas son: *Hacia las cumbres* de Belisario Roldán, *Sainete de la Acción de Maipú*, *La emoción de la tierra* de Porfirio Zappa, *Mateo* de Discépolo, *La isla de Don Quijote* y *Se dio vuelta la casa* de Claudio Martínez Payva, *Madre tierra* de Alejandro Berruti, *Octubre heroico* de Cesar Jaimes; y también clásicos de Moliere como *Médico a palos*. (Las obras son relevadas por Perla Zayas de Lima, 2001)

<sup>24</sup> Este caso es analizado por Yanina Leonardi (2014). La obra fue estrenada a fines de agosto de 1952 en el Teatro Enrique Santos Discépolo, dirigida por Lola Membrives e interpretada por Pierina Dealessi, Inés Murria, Nelly Darén, Marcelle Marcel, Sara Olmos, Ninón Romero, Virginia de la Cruz, Matilde García, Celina Tel, Marta Roy, Mario Danessi, Pedro Maratea, Elisardo Santalla, Julio Renato, Renée Cossa, Juan

Fermín Chávez<sup>25</sup> -fuerte figura dentro del peronismo<sup>26</sup>-, cuya poética de los cuentos de hadas construía un mundo de fantasía que incorporaba la figura de Eva Perón. Leonardi explica cómo este trabajo de Chávez,

es una pieza de contenido moral —al igual que las otras que integraban el corpus del proyecto—, que se inspira en una leyenda del norte argentino basada en la creencia que sostenía que los hombres muertos subían al cielo por medio de las ramas de un árbol. El texto se presenta como una clara metáfora de Perón y el peronismo, representado en un “árbol para subir al cielo”, que les permitía a los hombres librarse de todos los males. A este árbol, que se encontraba en el Palacio de la Esperanza, habitado por ángeles, sólo se podía llegar por medio de la “Dama de la Esperanza”, una especie de hada, descripta como una “señora rubia, hermosa y resplandeciente”, que era la encargada de implementar una justicia poética —uno de los procedimientos característicos del melodrama—, que tenía a los pobres como sus principales beneficiarios. (Leonardi, 2014: 59-60)

Nelly Daren, encarnaba el personaje de “La luna”, descrito en una crítica publicada en la revista *El hogar*, como “La luna, a la manera de las hadas clásicas, actúa a favor de los pobres indicándoles el camino para encontrar el árbol y conocer su sentido” (3/10/52,

---

Sarcione, Vicente Forastieri, Ángel Prío, Eduardo de Labar. También intervino la Orquesta de Sindicato Argentino de Músicos, dirigida por Emilio Juan Sánchez. Vestuario: Maruja Varela. Escenografía: Roberto Barris. Coreografía: Celia Queiró. Movimiento escénico a cargo de Juan Díaz de la Vega. (Leonardi, El teatro para niños durante el primer peronismo: la interpelación de la infancia como cuerpo político a partir de la retórica del melodrama expuesto en I Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral; 2009)

<sup>25</sup> Cuando Fermín Chávez conoció a Evita “Sr. De Benedetti, había clausurado las salas donde presentaban una obra el fin de semana y Evita ordenó rápidamente el levantamiento de dicha medida. Aquella misma noche, por insistencia de José María Castiñeira de Dios y José Fernández Unsaín, el joven Fermín compartió una primera velada con la esposa del primer mandatario, y según él, en tal oportunidad, sin proponérselo, quedó instituida la peña. La peña Eva Perón “...nació en forma súbita, sin mandato de nadie” relataba Chávez. Se discutía sobre peronismo, sobre arte, sobre poesía. Evita poseía una especial predilección por este último género. En una oportunidad Castiñeira de Dios, conmovido por las innumerables acciones humanitarias de Evita, le dedicó un poema: “Alabanza”, y a ella le pareció bien que se leyera en la cena. Este fue el primero de una serie de poemas dedicados a la abanderada de los humildes. Seguirán “Canción Elemental”, de José María Fernández Unsaín, “Nuestra Señora del Bien Hacer”, de Martínez Payva, “Poema Fiel”, de Juan Oscar Ponferrada, “La Llama”, de Héctor Villanueva, “Canto Pleno”, de Julio Ellena de la Sota, El Ángel, de Gregorio Santos Hernando, “Sumada Llama”, de María Granata, y “Canción para las madres de mi tierra”, de Julia Prilutzky Farny. Fermín por su parte, le dedicó una poesía: “Dos elogios y dos comentarios”, además de una pieza teatral para niños: “Un Árbol para subir al cielo” que Evita no pudo presenciar ya que fue estrenada recién en agosto de 1952. En la peña Fermín solía sentarse junto a Oscar Ponferrada, Julio Ellena de la Sota y Gregorio Santos Hernando.”

<http://www.Peronvencealtiempo.com.ar/historia-argentina/peronismo-1943-1955/697-un-testimonio-sobre- evita-la-pena-eva-Peron-segun-fermin-chavez>

<sup>26</sup> Historiador, autor de una biografía sobre Eva y partícipe de algunos de los documentales de los '80 y de un musical estrenado en Córdoba en 1984 (*Cuando Perón llegó a la Casa Rosada* de Carlos Tagle Achavál).

nro. 2238, pp.45-7). A partir de la descripción y de las fotografías podemos recuperar que la obra planteaba una dicotomía entre buenos/malos, y una vinculación entre pobreza/trabajo marcada por el ejercicio cristiano y mártir de la clase baja. Personajes como el “ángel de la sal” y el “ángel de la harina” aparecían como metonimia del pan y como representantes de la clase trabajadora.

Si bien la obra de Chávez construyó la imagen de Eva Perón -a la par de las revistas Peronistas y los libros de escuela- desde la mirada de la Eva-santa, no fue un material que se retomara o se citara en trabajos teatrales posteriores, pero es importante en tanto que este autor recurrió a la creación de la variante mítica de la Eva-santa y, luego, participó activamente de las producciones que se realizaron en la década del '80.

El cine también puso en pantalla realizaciones que abordaron la figura de Eva Perón cimentando, desde su lenguaje, una figura mítica que se aproximaba a la idea del cristianismo y el martirio; dentro de las cuales hubo producciones que se retomaron en el período de la posdictadura (1983- 2014). Éstos fueron los cortometrajes y medimetrajes producidos por la Subsecretaría de Prensa y Difusión, que siempre narraron vida, obra y muerte de Eva Perón: *Y la Argentina detuvo su corazón* de Edward Cronjager; *Eva Perón inmortal* (1952) dirigido por Luis César Amadori. El primer documental instrumenta su relato con una estructura de cuento y un narrador abre con:

Esta fue y será en la historia la hora del más grande dolor argentino. Comenzó en la residencia presidencial y albergo las contadas horas de recogimiento de dolor en la paz del hogar. Aquí vive junto a su espíritu, lleno de su recuerdo, afirmado en el ejemplo de su vida, el General Perón, el compañero de sus inquietudes, de la alegría de sus triunfos y del dolor de su partida.

El relato continúa con imágenes del cortejo fúnebre en color, el féretro sobre una cureña militar, y el comentario del narrador quien expresará más adelante, que dicha manifestación “es el homenaje de las Fuerzas Armadas (FFAA), hechas pueblo mismo en este trance doloroso para los argentinos” haciendo hincapié -luego de nombrar a las enfermeras, las delegadas del Partido Peronista Femenino y los trabajadores de la CGT- en el acompañamiento de los “cadetes de las tres armas de la Patria”. Esto plantea una gran diferencia con el documental de Amadori en el cual no se ensalza la figura de las FFAA y omite la palabra militar al referirse a la cureña, así como omite la palabra Patria al



mencionar a los cadetes de las tres armas. Ese momento del cortejo, el trayecto del féretro hacia Congreso de la Nación, Amadori lo resuelve con una descripción neutral en la que no se atribuyen valoraciones. Otra diferencia entre los dos documentales es que Amadori habla del pueblo de Eva Perón como “los obreros, los niños, las mujeres y los ancianos”. De todos modos, le imprime un carácter de santidad al decir: “Aquí están los millones de argentinos a los que llegó Eva Perón con su histórico evangelio de fe, de esperanza y de amor”, agregando: “El pueblo que sigue siendo, más allá de su muerte, la razón de su vida”. Sólo reserva las valoraciones para Eva Perón y apunta:

Centenares de miles de personas apiñándose a lo largo de la Avenida de Mayo y abigarradas en los balcones de todo el trayecto, alzan una muralla de adhesión y solidaridad, de dolor y de ternura, hacia la excelsa mujer que resumió en su alma toda la virtud y la bondad de la mujer argentina.

El film de Cronjager retoma la narrativa en la llegada del cuerpo de Eva al Congreso, ensalzando la figura:

sus restos van a descansar por una noche en el recinto de las leyes que ella enalteció con históricas iniciativas, y en todo el ámbito de la extendida plaza se hace un altar en cada techo. En el rincón más profundo de los corazones nace una nueva religión amasada con sonrisas de niños, lágrimas de madres y gratitud de ancianos. Todas las flores de la ciudad cubren el frente del Congreso Nacional. La tierra rinde así, su homenaje a la mujer que resumió toda la sutil y perfumada poesía de la vida.

Amadori también realiza el mismo recorrido:

ya está la Jefa Espiritual de la Nación en el palacio de las leyes que ella enalteció con iniciativas que forman parte de la historia de la Patria. Aquí también está a su lado el General Perón en una heroica noche de dolor prolongada durante 16 días. Y, también, hacia los cuatro rumbos de la ciudad conmovida se extienden, como manos abiertas, las filas de la imponente multitud.

Cronjager también expone quienes fueron aquellos beneficiados de las acciones de Eva:

Hasta el recinto de su último sueño llegaron los niños a quienes ella inició en el camino de la sonrisa, los ancianos que recibieron de ella el amparo que tal vez sus propios hijos les negaron, las mujeres a quienes redimió de una injusta postergación de sus derechos. Nadie, ni en la más larga vida, hizo tanto como ella en la brevísima jornada de su tránsito; y eso el pueblo lo sabe, por eso el pueblo está aquí.

Del mismo modo, Amadori habla del “Pueblo” para referirse a la marcha de antorchas, que el narrador interpreta como una presencia que da cuenta de que “Eva Perón no ha enmudecido”. En ambos cortometrajes se expone la presencia del pueblo debido a la entrega y abnegación de Eva. Hacia el final de *Y la Argentina detuvo su corazón*, se menciona el Salón Dorado como el espacio donde “se escribió el evangelio de Eva Perón. Este fue el altar de sacrificio de una vida en un histórico, valiente y sublime desprecio por la muerte”. Y finaliza diciendo: “Eva Perón, cuando la argentina detuvo su corazón en la hora de tu eternidad, recordó las palabras maravillosas de tu temple: “Yo seguiré con mi pueblo y con Perón desde la tierra o desde el cielo””. El tono del film de Amadori también destaca la idea de la inmortalidad y la ascensión al cielo de Eva y, sin mencionar que se refiere a las fuerzas aéreas, acota que “las alas de la patria trazan hacia el cielo una simbólica eternidad”. Aquí, la idea de inmortalidad se aplica sobre la palabra, y la idea de cielo y eternidad se plantea de modo simbólico. De este modo, es un film que respalda a Eva como santa, pero la mantiene en el marco de una evidente narrativa simbólica. Esto le permite a Amadori establecer comparaciones entre la acción social de la Fundación Eva Perón y la praxis de Jesús en relación a los pobres:

Rumbo hacia el primer tramo de su eterno descanso, hacia la Confederación General del Trabajo donde los restos de la Jefa Espiritual de la Nación, permanecerán hasta tanto se levante el monumento del amor popular, hacia quien se dio entera para los que tenían, como en la jornada bíblica, hambre y sed de justicia.

La religión cristiana se combina con la necesidad de ubicar a Eva en el lugar de la heroína que respondió a las demandas del pueblo, esculpiendo su muerte como resultado épico de su trayectoria en la vida. Así, luego de las imágenes del cortejo y con un plano de hombres y mujeres corriendo el tren en el que viajaba Eva repartiendo dinero, suma la idea de la mujer infatigable. Con esta lógica, tanto se la señala como la primera en llegar a los lugares adonde hacía falta; como se destaca el viaje a España, Italia, Francia y Suiza,

lugares en los que su figura dejó huella en los pueblos y sus gobernantes, enfatizando que “Ella fue para los pueblos de la vieja Europa, la visión joven y hermosa de un pueblo feliz, como la imagen siempre añorada de la mejor sonrisa de la vida”. En definitiva, el mediometraje de Amadori remata mencionando la eternidad de su nombre coronado con las palabras “Yo sé que ustedes recogerán mi nombre y lo llevarán como bandera a la victoria”, enlazadas con el plano del mítico abrazo a Perón y el patetismo de la música que clausura con un coro exclamando “Amén”. Lo religioso en Amadori se observa en las sucesivas comparaciones entre el camino de Eva y las “jornadas bíblicas” o la transmisión de su palabra como el “evangelio”.

Si bien la imagen de Eva Perón se convierte en un mito antes de su muerte, a partir de 1952 se comienza a establecer, aún más, como ícono gráfico, plástico, fílmico y teatral, mientras los estudios sobre su imagen y su pensamiento no se hacen esperar. El diario Noticias Gráficas realiza un seguimiento de los cortejos fúnebres. Por otro lado, en 1953 se publica *Eva Perón Estudio literario y valoración sociológica de “La razón de mi vida”* del Prof. José R. Liberal, editado por Espiño. Luego, en 1952, se reedita<sup>27</sup> una versión ampliada de *Eva Perón. Su palabra... Su pensamiento... Su acción*.

Por último, podemos observar cómo todas las producciones -tanto en el caso del teatro para niños, del teatro de la CGT, de los cortos de la Subsecretaría o apoyados por ella- propusieron siempre mantener el epíteto de “Evita, la abanderada de los humildes”, el “hada buena” y la “Santa”; configuraciones que la vincularon íntimamente con la religión cristiana sostenida en su libro *La razón de mi vida*. Como sostiene Marcela Gené (2005: 22), esa construcción de la figura proporcionó una “memoria semántica”, es decir, una relación unívoca entre la imagen y su significado, instalando a la Eva-santa como significado popular, nacional y cristiano. Así, la cultura peronista mantuvo en esa condición directa entre su heroína y la variante mítica que erigió. Las construcciones de la *Eva-femme fatale* siempre estuvieron de la mano de los discursos antiperonistas, nucleados puntualmente en la biografía realizada por Mary Main. En el siguiente apartado, nos interesa pensar cómo la santidad comienza a teñirse con un perfil épico y militante que es contrapuesto, aún, a la variante de la *femme fatal*. De esta manera, la construcción de una memoria sobre Eva comenzará a multiplicarse entre mediados de los ’60 y mediados de los ’70, aunque permanecerá anclada en el imaginario del peronismo de izquierda.

---

<sup>27</sup> Las ediciones previas eran de 1949 y 1950.

## Entre la *Eva-mujer del látigo* y la *Eva-militante* (1966-1976)<sup>28</sup>

La década del '70 también produjo materiales que fueron más allá de la producción del Grupo Cine Liberación o las obras creadas por Lamborghini y Copi. En julio de 1971, la *Revista Audacia* publicaba en su primer número *Vida y Obra de Eva Perón*, una historieta que abarcaba los giros nodales de su vida y contribuía a representar al personaje, completando espacios vacíos en la historia a manera de diálogos que, en realidad, hablaban más de la revolución femenina del '70 que de la posibilidad de haber partido de la relación entre Evita y su madre. Por ejemplo, Evita le pide a su madre: “Compréndeme mamá. ¿Qué porvenir me espera aquí? Casarme con algún empleaducho y pasarme la vida fregando platos. Yo quiero ser alguien!” (p. 7, 2º viñeta) Además, esta década se caracterizó por generar textos dramáticos que hablaban del peronismo, tales como *El avión negro* (1970) de Roberto Cossa, Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana y Ricardo Talesnik, *Chau Papá* (1972) de Alberto Adellach, *Archivo General de Indias* (1972) de Francisco “Paco” Urondo y *Eva Perón. Alma de la Revolución Nacional Justicialista* (1975) de Pedro Castro Hardoy. Como señala Laura Mogliani *El avión negro* inauguró una serie de obras que se encargaron de visitar y repensar la historia política de Argentina. Entre ellas, además de incluir las señaladas anteriormente menciona

*El Cordobazo*, creación colectiva con textos de Peñarol Méndez y dirección de Ángel Ruggiero (1970); *Ceremonia al pie del obelisco* de Walter Operto (1971); *La gran pelea del siglo*, de Rudy Chernikoff y Angel Ruggiero (1971); *Historia tendenciosa de la clase media argentina...* de Ricardo Monti (1971); *La gran histeria nacional* de Patricio Esteve (1972); *Juan Moreira Supershow* de Pedro Orgambide (1972); *Que clase de lucha es la lucha de clases* de Beatriz Mosquera (1972) y *Lisandro* de David Viñas (1972)<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Nos interesa aclarar que si no tomamos el período de 1976 a 1983, es porque no hemos hallado obras de teatro ni films que se hayan posicionado fuertemente dentro del campo teatral y cinematográfico. Varios estudios, entre los que se encuentra el de Osvaldo Pellettieri, señalan que la producción teatral dentro del teatro baja debido a la falta de apoyo económico. A su vez los materiales se vuelven sumamente opacos, debido a las políticas represivas del gobierno de facto. Creemos que si bien dentro del teatro oficial y el teatro comercial no existieron obras que la representaran, si podrían haberse gestado obras de modo clandestino.

<sup>29</sup> Laura Mogliani, [http://www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretodo/09\\_teatro\\_y\\_politica/mogliani001.htm](http://www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretodo/09_teatro_y_politica/mogliani001.htm)

Algunas de estas obras fueron basadas en otros textos como el *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez y José Podestá, *El Gigante Amapolas* de Juan Bautista Alberdi o *Fuenteovejuna* de Lope de Vega; y otras se nutrieron de intertextos directamente peronistas.

Dentro de su estructura textual, *El avión negro*<sup>30</sup> se ocupó de repasar la historia del peronismo en el ongiato tomando el recurso del humor para cuestionar las acciones de la clase media alta. La edición de la editorial Talía posee un prólogo de Ricardo Halac, en el que comenta el contexto en que se escribió, sus características poéticas y las vinculaciones con el peronismo. Dentro de las características poéticas, el autor considera que

en *El avión negro* campea el realismo, el realismo mágico, la canción épica y por momentos hasta el absurdo. Pero *El avión negro* cobra su identidad con el grotesco. Si realismo es selección de datos significativos de la realidad, grotesco es exacerbación de esos datos hasta la exasperación. (Halac, 1970: 11)

Y como objetivo político del grupo plantea que esa manera de firmar y producir se acerca a una nueva búsqueda de un teatro nacional y popular; noción que se vincula con la ideología peronista de Halac.

El episodio “El fantasma” plantea una posición política frente a la proscripción del peronismo que pugna por salir. Allí hay un monólogo que simula un diálogo con Perón, en el que se recorren diferentes frases combativas como “Mañana es San Perón, que trabaje el patrón” o “Los curas al convento”. Este episodio da paso a la primera canción épica que narra el 17 de octubre, “Canción del nuevo diecisiete”, en la que se pueden observar, nuevamente, elementos históricos actualizados: los obreros en la fuente, la idea del trabajador con derechos, etc. El siguiente episodio, “La sirvienta”, transcurre mediado por un diálogo entre un matrimonio de clase media alta que comienzan a percibir el nuevo 17; toda la trama se concentra en mostrar cómo cambian de actitud frente a la sirvienta por miedo a tenerla posteriormente en contra. Otro episodio, “Compañero”, muestra la traición posterior de los sindicalistas y al dirigente se aterra por la salida de los trabajadores a la calle. Las contradicciones se plantean en los diferentes ámbitos que recorre la obra, así

---

<sup>30</sup> Dicha obra fue estrenada en el Teatro Regina el 29 de julio de 1970, con dirección de Héctor Giovine, escenografía de María Julia Bertotto y Jorge Sarudiansky; elenco: Marta Alessio, Alberto Busaid, Sergio Corona, Ulises Dumont, Julio López, Graciela Martinelli, Oscar Viale, Hugo Federico González, Eduardo Gutiérrez, Juan José Herrera, Oscar Martínez, Miguel Ángel Paludi y Armando Prieto.

como se muestra la traición del dirigente, se expone la hipocresía del inversor que lamenta haber perdido capitales extranjeros debido a la marcha.

La obra también muestra la proscripción del peronismo. En el episodio “El orden”, el funcionario cuestiona al hombre detenido por haber gritado “Viva...”, en clara referencia a Perón. El episodio de “La familia” es el único que retoma la figura de Eva Perón lateralmente y con ironía, encarnada por el personaje del Hijo quien exclama:

¡Mi pueblo querido! ¡Mis descalzitos!... ¡Dios me ha encomendado la sagrada misión de guiarles!... Los conduciré hacia la meta que es razón de mis afanes: prosperidad, felicidad y justicia para todos. ¡Mi pobre pueblito, mis morochitos!... ¡Yo seré vuestra estrella, vuestra guía, la luz que iluminará el camino! ... No daré paz a mi cuerpo hasta que hayamos triunfado...!... Yo soy lo que ustedes siempre han necesitado: ¡una reina! ¡Una joven y hermosísima reina! ¡Viva la reina!. (Cossa, 1970: 58)

Por su parte, *Chau Papá* surgió de un ejercicio de improvisación llevado adelante por Jorge López Vidal titulado *El velorio*, que trataba sobre el entierro del padre de tres hermanos. La obra finalmente se estrenó en el Teatro Payró el 2 de julio de 1971. A su vez *Chau Papá*, fue representada en 1972 por el grupo *Once al sur*<sup>31</sup> en el Teatro Gadem en Guatemala en el marco del Festival Permanente de Arte y Cultura Antigua. Este grupo venía de la tradición del teatro independiente y había retomado la estética de Stanislavski, el Living Theatre, Grotowski, Jean Vilar y Augusto Boal. Buscaban un repertorio que tuviese un perfil latinoamericanista y *Chau Papá*, dirigida por Rubens Correa, que había sido descrita como una obra que narraba “el día de la muerte y entierro de un conocido político antiperonista”<sup>32</sup>, brindaba ese perfil al exponer simbólicamente la historia argentina y denunciar los tiempos que se vivían.

La acción transcurre en 1970, los dos hermanos se encuentran buscando algo mientras el viejo se está muriendo. El lenguaje de la obra se propone irregular, ambos personajes tartamudean o entrecortan las palabras sin poder completar la frase: parte de la decadencia de las características de los personajes, que acompañan a la propuesta escenográfica de esa casa venida a menos que nunca fue elegante. A ese ambiente se le

---

<sup>31</sup> Grupo compuesto por Jorge Amosa, Lucrecia Capello, Rubens W. Correa, Oscar Ciccone, Yaco Guigui, Adhelma Lago y María Celia Sánchez.

<sup>32</sup> Ver Luz Méndez de la Vega, *Suplemento Cultural de La Hora*, Guatemala, 4 de agosto de 1972.

suman situaciones escatológicas, como encontrar una palangana debajo de la cama del padre con pis y un vómito del viejo. A partir de allí la obra comienza a presentar las contradicciones ideológicas de los personajes: en contra de Perón a quien consideraban nazis, sin embargo, practican el saludo nazi; el personaje de Norberto, el hermano de Susana, sueña con haber pertenecido a las SS.

Una nueva caída se desata con el ingreso de Mario, el otro hermano que no vive en la casa pero que en el pasado sostenía una relación incestuosa con la hermana. El incesto funciona nuevamente como un elemento de la decadencia de ese espacio, y la escena que muestra el beso que Susana da a Mario en la comisura de los labios, se realiza frente a la cama del padre. El primer cuadro cierra con el ingreso de los tíos, pero más allá de ese detalle, un nuevo conflicto se anticipa al mostrarnos a Mario quien, una vez sólo frente a su padre, se ríe a carcajadas de su situación. En una situación grotesca peleando con Norberto, el tío mete su pierna en la palangana y, al tratar de quitársela, exclama: “No me verán caído ni vencido. La vi yo, la vida, por mi” (Adellach, 2004: 342). Otra frase que remite al peronismo en boca del tío es en la siguiente situación, luego de limpiar la palangana decide hacerle un enema al viejo, de esta manera el tío exclama: “Todo sea por su salud. ¡Pese a quien pese y caiga quien caiga!” (Adellach, 2004: 346). Mientras insertan el irrigador, el tío comenta la afinidad política del viejo, quien pasa por los gobiernos conservadores de Uriburu combatiendo a los radicales, inspirado en los designios de Lugones y *La hora de la espada*; y su vinculación con Braden y con Perón en un banquete del partido peronista. Además, narra la relación de Perón y Eva ubicando a Eva en el lugar de mujer del látigo. Así dice: “Por ahí la gente decía: ‘Use jabón Perón, Evita la refregada’” Toda esta apreciación histórica proveniente de la ideología y de los comentarios claramente antiperonistas de los personajes, es acompañado por ruidos escatológicos producidos a raíz del enema.

En el segundo acto, el padre ya ha muerto y se comienza a organizar el velorio; el texto menciona una serie de nombres y apellidos, pero constantemente se deniega algún nombre por saber que era peronista, entre ellos Evita; Norberto quiere invitar a la tal Evita sin caer en la cuenta de que se trata de Eva Perón y, fundamentalmente, de que está muerta; al leer la agenda telefónica comienzan a darse cuenta de que gran parte de los allí asentados eran peronistas. Lo interesante del texto es cómo la familia, con excepción de

Mario que es peronista, quiere ubicarlo en el rol de prócer y mártir de la patria. El personaje de Papá era descripto como una combinación de:

Hijo de clases medias sumergidas, asimilado a la oligarquía para hacer carrera política, chupamedias de Uriburu (...) castigador de obreros insurrectos y anarquistas protestones (...) Si no sobreviniera la revolución del 43, el pronunciamiento popular del '45 (...) su carrera hubiera llegado a verdaderas cúspides. No ocurrió así (...) El peronismo tan combatido le acuerda una jubilación y ahí se queda. Otros viejitos lo observan, cierto día, asistiendo a un homenaje a Evita.

Lola Proaño (2002) explica que la presencia del Padre funciona como una figura autoritaria incapaz de separar la apariencia de la realidad. Su muerte, su putrefacción y su deshumanización -no es más que un cuerpo inerte- vienen a mostrar la contracara de la supuesta fortaleza, poder y rectitud. En este punto la acción de asistir al homenaje de Evita es una pauta más de la farsa del personaje del Padre. Mencionar a Eva le quita el peso ideológico a la figura del Padre, para ubicarlo en el rol de mercenario de acuerdo a los negocios y conveniencias económicas. Acepta el peronismo por la jubilación y, entonces, adopta la imagen de Eva desde el simulacro, una imagen vacía para él.

*Archivo General de Indias* de Paco Urondo como mencionamos se enmarcó dentro de la serie de obras de teatro político con una fuerte revisión histórica sobre Argentina. *Archivo General...* se editó por la Editorial Sudamericana en 1971, a pesar de haber sido escrita por Urondo entre 1967 y 1969. Esta obra particularmente nos interesa por dos cuestiones específicas. Primero porque los intertextos de los testimonios de diversos caudillos establecen un diálogo con el carácter romántico del peronismo. Tal es el caso del citado *Manifiesto*<sup>33</sup> de Felipe Varela, caudillo catamarqueño que luchó por los ideales de la patria grande. En la obra de Urondo, parte de esas palabras que proclaman la idea de la lucha en pos de una bandera, de un ideal, son dichas por el personaje Mujer. En este punto la idea de abnegación, de luchar hasta la muerte, es fácilmente vinculable con los discursos Evitistas. En otro pasaje de esta obra Eva puede ser pensada como el personaje de Sonia Vanskaia, en tanto que es una mujer que se encuentra a punto de morir. En esta escena Mitya, el marido, nota el carácter sobrenatural de Sonia y la necesidad de crear una biografía que la inmortalice. El segundo punto por el que nos interesa pensar esta obra es la

---

<sup>33</sup> “¡Viva los pueblos libres!” Manifiesto de Felipe Varela impreso en Potosí, enero de 1868. Biblioteca Nacional. Buenos Aires



escena específica en que Urondo decide, desde su pluma, hacer evidente la presencia de Eva bajó el parlamento del personaje Mujer: “Más idealista que yo, infinitamente más que yo, es el mismo Perón. Más bien fui siempre demasiado práctica” (Urondo, 1971: 205)

A su vez Urondo recorre la historia de los pueblos oprimidos y las luchas libertarias o revoluciones. Aquellas son visitadas a través de referencias de la religión cristiana: los siete pecados capitales por ejemplo. Este punto también se debe pensar vinculado al peronismo, en tanto que los discursos peronistas eran muchas veces nutridos por referencias de índole cristiano. El sentir de abnegación cristiana, era llevado a escena en la obra de Urondo, también desde la idea de comienzo y final propuesta en las didascalias respectivas. Al espectador se le daba una vela al comienzo, que luego encendería al final para retirarse junto con los actores como en una procesión mientras se proyectaban las imágenes de los mártires libertadores de la historia.

Mientras estas obras se estrenaban con discursos que criticaban fuertemente al onganiato de la mano de artistas independientes, en 1975 ya en época del segundo peronismo, el teatro oficial ofrecía un material que predicaba el nacionalismo Así se realizó el “Plan Reencuentro del teatro con el Pueblo”<sup>34</sup> en el Teatro Municipal General San Martín. En aquél momento se intentaba recuperar desde las políticas culturales al teatro oficial como el teatro del pueblo. Ese Plan Reencuentro, que se realizó con el aporte del Ministerio de Educación de la Nación y del Consejo Nacional de Educación, con participación de la Subsecretaría de Cultura de la Nación, comenzaba en mayo y hasta fines de noviembre se circunscribía a “normas de política cultural” tales como la activa presencia de la comunidad. Por ejemplo: levantando un escenario, armando una escenografía, poniendo luces, distribuyendo la publicidad del espectáculo. A su vez, el TMGSM estaba al servicio de la comunidad en cárceles, hospitales, orfanatos, hogares y colegios.

En ese mismo Plan y con apoyo político, se representó la imagen de Eva a través de la obra *Eva Perón. Alma de la Revolución Nacional Justicialista*, con una frase de promoción de la obra que decía lo siguiente: “El ideal vale más que la vida” (el título de

---

<sup>34</sup> En el mismo marco, y ya no con un perfil nacionalista sino latinoamericanista se dio *El Inglés* de Juan Carlos Gené. *El Inglés* se llevó a escena en la sala Casacuberta, hizo 81 funciones a las cuales fueron una totalidad de 41.505 espectadores. La obra con Pepe Soriano y cuarteto Zupay, generaba una revisión histórica representando de modo épico la expulsión de los ingleses en la invasión de 1806 y 1807.

uno de los temas). La obra de Pedro Castro Hardoy, Luis Araujo, Daniel Brondo y Pablo Lucena, había sido editada en cassette interpretada musicalmente por Los Chilicotes y Los Puesteros de Yatasto, quienes recitaban y cantaban con base folclórica los valores de una Eva Perón militante. Así, los cantantes pregonan matar o morir, un perfil patriótico y cristiano en el que Evita es estandarte político del Edén. Desde esta musicalidad se había construido Eva Perón, una ópera folclórica nacional argentina que poseía la siguiente estructura:

Primera parte: Misión. Réquiem para una abanderada- Despertar a la vida- Saludo al Líder- La fe del pueblo- Misión Revolución y destino Segunda parte: Revolución- Frutos de patria- Amar es servir- Evita Generala- Dolor Proletario- La secretaria de Trabajo- Triunfo del Nacional- Justicialismo- La mujer nacional- Tercera parte: Destino- Rama Femenina- Destino del Sol- El ideal vale más que la vida- El alma de la revolución- Volveré y seré millones.

Otra característica del Plan fue abrirse a la comunidad barrial. De este modo, el espectáculo “Canto a Eva Perón” fue enviado junto con otros 10 espectáculos a 26 sitios. Toda la gestión barrial de estos espectáculos recibió 9.253 espectadores. Lamentablemente el documento revisado no especifica cuantos correspondieron al espectáculo que llevaba a escena a Eva Perón.

Más allá de los espectáculos mencionados que construyen una práctica social que combinaba música folclórica con discurso peronista de izquierda, hubo producciones que sí tuvieron una repercusión que subsistió hasta nuestros días. Éstas son las creaciones del Grupo Cine Liberación, de Lamborghini y de Copi por un lado, obras producidas y realizadas por argentinos. Pero el trabajo posterior de Lloyd Webber y Rice, aunque una producción londinense, viene a reforzar un discurso que se había forjado desde el antiperonismo con la biografía de Mary Main *La mujer del látigo*. Mientras el Grupo Cine Liberación y Lamborghini barajaban la variante mítica de la militancia y, en cierto modo, la variante de la Eva-mártir vinculada a la imagen de Juana de Arco, las creaciones de Copi y de los londinenses partían de los discursos que construyeron la variante mítica de la *femme fatale* o de la mujer del látigo, el mito negro en términos de Rita De Grandis (2006). En función de pensar dichas variantes en estos ejemplos, desarrollaremos dos apartados. El primero pensando el material de Solanas-Getino, el trabajo de Juan Schröder y el poema

de Leónidas Lamborghini y, el segundo, pensando el trabajo de Copi y el musical de Lloyd Webber y Rice.

### **La militancia y el martirio**

Antes de ingresar en una completa clandestinidad hasta su estreno comercial en 1973, el film *La hora de los hornos* fue estrenado en Italia en el marco del Festival de Pesaro, en el cual recibió el primer premio. El estreno comercial generaba una contradicción en la funcionalidad del film, ya que como *film en acto* había sido realizado para ser pensado e intervenido por los espectadores. El cine-acción definido por Getino (1982) pretendía promover la idea de tomar los hechos políticos con la cámara y volverlos una herramienta de lucha. Así, dirá Getino, el cine acción busca cambiar la realidad, no simplemente “documentar o fijar pasivamente una situación” (1982: 48). De todos modos, el estreno respondía a la medida tomada por Getino como interventor del Ente Nacional de Calificación Cinematográfica, de estrenar todos aquellos filmes que no hubiesen sido estrenados en el ongiato debido a la censura (Trombetta-Wolkowicz, 2009: 406).

*La hora de los hornos* plantea la situación de los países del Tercer Mundo, de la cual Argentina es parte. En este perfil ideológico ubica al peronismo como parte del acto de liberación y lo hace desde la idea del presente en que rueda el documental. En pos de generar un motivo consistente en la elección del peronismo como movimiento liberador, promueve un montaje que pregona un *aura mítica* (Trombetta-Wolkowicz, 2009: 412) por fuera de una narrativa histórica minuciosa. El film recurre a la función poética del cine para construir un contorno de militancia en ambas figuras: la de Eva y la de Perón. Ese camino poético y militante se proyecta por mediación de imágenes-concepto que interpretamos como una puesta en relación a través del montaje que, en este caso, determina un acto político; y el concepto de cine militante al que separaran del concepto de tercer cine, que es “aquél que reconoce en la lucha antiimperialista de los pueblos del Tercer Mundo y de sus equivalentes en el seno de las metrópolis la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo” (Solanas-Getino, 1973: 121) Entiende por cine militante aquel que permanece inconcluso,

aquel cine que se asume integralmente como instrumento complemento o apoyatura de una determinada política, y de las organizaciones que la lleven a cabo al margen de la diversidad de objetivos que procure: contra informar, desarrollar niveles de conciencia [y aquí es inevitable pensar en los espacios de discusión propuestos en *La hora de los Hornos*], agitar, formar cuadros. (Solanas-Getino, 1973: 129)

En la segunda parte de *La hora de los Hornos*, “Acto para la liberación”, la búsqueda de la imagen de Eva se incorpora ya el 17 de octubre de 1945 cuando Perón es liberado. De este modo, se utilizan las imágenes de la histórica propuesta de Eva como vicepresidenta en conexión con otro discurso, para simular otra fecha: el 17 de octubre de 1945. El narrador declara: “Perón surge como lo nacional de un pueblo decidido a alcanzar su independencia; Evita, como la portaestandarte de las capas más profundas y explotadas”. La escena finaliza con el abrazo de Eva a Perón que anuda la presencia de Eva a modo de parte por el todo, como si hubiera acompañado a Perón desde el comienzo de su desempeño político, otorgándole el valor de revolucionaria desde un primer momento. La imagen-concepto se construye, entonces, utilizando: el acto político de la candidatura a la vicepresidencia, en confluencia con un discurso combativo en el que declara la necesidad de dar la vida por Perón; un vestuario en el que se destaca el traje sastre y el *chifón* despejando su rostro; un peinado diferente a los peinados con los que aparecía en las primeras pancartas y en los primeros actos públicos. Este perfil, si bien no se asemeja a la Evita montonera o a la vinculada con la imagen del Che, si promueve una idea de Eva-política y militante amparada en el gesto y en el modo de hablar en el balcón.

La variante mítica de la Eva-militante es combinada con el rescate de las imágenes de Eva saludando desde el tren, en las que se ve a una tercera persona ofreciendo dinero a los pobladores que lo siguen. Esta escena es acompañada nuevamente por la idea de liberación del pueblo y, lejos de lo que podría pensarse, la imagen revela un acto de inclusión y no un acto demagógico. La imagen de Eva como símbolo político también es reflejado en la iconografía de las pancartas que el documental utiliza como inmediato desplazamiento de la oligarquía por parte del movimiento peronista. Una vez más, las imágenes no corresponden al momento histórico que se narra, ya que Eva se encuentra con el rodete oficial que recién lucirá en 1948.

El episodio denominado “La crisis del poder peronista”, es abierto con la imagen del cuadro oficial de Eva levantado en el medio de la Plaza de Mayo para culminar el análisis diciendo: “la muerte de Evita viene en esos momentos a privar al movimiento de su figura más combativa”. A esta declaración le sucede un insert de los cortejos fúnebres con el pueblo corriendo para verla, los primeros planos de enfermeras, mujeres llorando su muerte, las personas besándola y persignándose frente a su féretro. Estas imágenes son acompañadas por el silencio del narrador durante casi un minuto exacto, para luego continuar con su narrativa. Esta composición entre la banda sonora y la fílmica, incorpora la variante de una Eva-mártir pero que, en este caso, al estar vinculada a la Eva-militante se traduce en la Eva-Juana de Arco, otorgándole el carácter épico a la escena y la conformación general de su imagen.

Sin predicar un travestismo o pensar que la imagen de Eva se masculinizaba por llevar el rodete tirante y el traje sastre con pollera, ese uniforme político -como la armadura de Juana- suscita la apreciación de un venidero peligro leído como cambio revolucionario en la idea de una Eva-Madre Naturaleza, instalando el contorno de una mujer activa frente al pueblo, que se contrapone al otro más afín con su pasado como actriz y como figura de revistas como Antena, Radiolandia, Sintonía. Su vinculación con Juana de Arco también se genera a partir de su devoción por la lucha, relacionada íntimamente con la concepción peronista de Dios –ya que Eva era cristiana-, y son mayúsculos los discursos en los que la religión se filtra como un elemento de devoción y un motor para la lucha. De hecho, en el discurso del primero de mayo de 1952 incorporado a la imagen del Cabildo Abierto del 22 de agosto de 1951, la postulación fallida a la vicepresidencia, declara:

Es el pueblo trabajador, es el **pueblo humilde** de la patria que aquí y en todo el país está de pie y lo seguirá a Perón, al líder del pueblo, porque ha levantado la bandera de **redención** y de justicia de las masas trabajadoras, lo seguirá contra la opresión de los traidores de dentro y de fuera. Porque yo quiero que mi pueblo sepa que estamos **dispuestos todos a morir por Perón**. Y que sepan los traidores, y que sepan los traidores que ya no vendremos aquí a decirle presente a Perón como el 28 de septiembre y moriremos al hacer la justicia por nuestras propias manos. En el día a la fecha, no perdona jamás y los vende patrias de dentro que se venden por cuatro monedas están también al acecho para dar el golpe en cualquier momento, pero

nosotros somos el pueblo y yo se que estando el pueblo alerta somos invencibles porque **somos la patria misma.**<sup>35</sup>

El concepto de *humildad* se une al motivo de la *redención*, que termina por elevarse la idea de dar la vida por su *Dios*, Perón. El orden divino del pueblo convierte la idea del mesías en un organismo colectivo cuando, finalmente, Eva se convierte en la mujer que abraza al pueblo y de este modo le otorga el carácter de Patria. La idea de film en acto también se puede observar en el poema de Lamborghini, ya que el poema construye una Eva que se reflexiona como luchadora social fiel al peronismo. Así, desde la ideología peronista, el período de los '70 va forjando una figura que mantiene dos de las tres variantes míticas aplicadas a Eva: la Eva-santa y la Eva-militante.

En 1972 salió publicado el libro *Partitas* de Leónidas Lamborghini al cual pertenece el poema *Eva Perón en la hoguera*, un texto compuesto por 18 poemas que retoman de modo fragmentario el texto madre de Eva Perón, *La razón de mi vida*. En 1973, ese poema, fue llevado a un disco grabado por Norma Bacaicoa y musicalizado por Dino Saluzzi. Inicialmente, Lamborghini se sentó a escribir el poema al conocer la noticia de que Inglaterra haría una ópera *rock* sobre Eva Perón. Según expresa a Clarín: “Estábamos en plena ebullición política –cuenta el escritor- y yo pensé que ellos iban a montar una cosa muy fastuosa, con efectos, como lo de *Jesucristo superstar*. Entonces me dije, acá había que hacer algo” (Clarín, 7 de mayo de 1994, página 4 Espectáculos, Artes & Estilos).

Con respecto a *Eva Perón en la hoguera*, Ana Porrúa explica tanto el funcionamiento de la estructura del poema como, también, la forma en que se reestructura en función del recitado de Bacaicoa:

el modo elegido para darle voz a Eva no es el de la explicación didáctica como en el texto de origen, sino la fragmentación de aquel decir, en un punto, su estallido. Entonces, el verso será la recuperación de los fragmentos de ese estallido. Lo fragmentario no es solamente el hecho de que tome sectores de *La razón de mi vida*, sino el verso resuelto como tensión entre ese diminuto segmento y su puntuación, su aislamiento; sin embargo, como no hay mayúsculas después de los puntos, lo que se va armando es un continuo de fragmentos, de pequeños golpes. No hay bordes precisos, no hay oración, hay puesta en acto de un discurso previo, cuyos componentes se aíslan

---

<sup>35</sup> El resaltado es nuestro.

y por momentos se repiten. El corte y la repetición plantean –incluso– cierta obsesión del fragmento, que es la que constituye el sentido (Porrúa, 2011:169).

Aunque esa manera fragmentaria de la escritura de Lamborghini genera la impresión de una falta de estructura, Porrúa destaca que:

nada hay de azaroso en la reproducción de los fragmentos y hay mucho de plan, de programa, en el corte y en el movimiento que estas partículas mínimas adquieren en el poema. Lo elegido por Lamborghini siempre tiene que ver con la puesta en acción de un discurso o es transformado en acto. La variación del texto de Eva produce un nuevo dramatismo: la interrupción permanente del decir es, de hecho, violenta; se trata en todo caso, de una dramatización absolutamente novedosa de esta violencia. Dos imágenes podrían asociarse a esta operación: se escucha una pista sonora a la que se le baja y se le sube el volumen permanentemente, y a la vez se retrocede en algunos puntos; se escucha la voz de alguien amordazado de manera repetida (y sin mordaza luego) que sin embargo nunca abandona su tono; el tono, de hecho, puede ser bajo a alto (en la escucha imaginaria), pero nunca continuo. No hay melodía, es obvio. No hay canto, no hay armonía sino alienación (Porrúa, 2011: 170).

Ese *acto de decir* que menciona Porrúa, tiene la tendencia a conformar conceptos que interpelan y cuestionan al espectador desde la idea de la militancia, así como sucede en *La hora de los Hornos* donde un mismo hecho puede estar conformado por tres períodos históricos diferentes (por ejemplo, la ya explicada confluencia entre el 17 de octubre de 1945 con la imagen del Cabildo abierto y el discurso del 1 de mayo de 1952). En este caso, en su acto de decir, Lamborghini reúne episodios de la motivación de vida en Eva, con las razones de su futura muerte; todo atravesado por lo conmovedor de las palabras de *La razón de mi vida* en combinación con las elecciones poéticas del autor, confluyendo en la construcción de la imagen de una Eva-Juana de Arco atravesada por la militancia y la religión.

Por el contrario, Viviana Plotnik (2003), quien realiza un análisis pormenorizado del poema de Lamborghini, plantea que el autor deja de lado el nivel religioso del texto *La razón de mi vida*. Sin embargo, la idea de Dios dentro del poema de Lamborghini está presente dado que esta Eva otorga la divinidad al líder: Perón. Lo que cuestionan algunas frases, es el vínculo de Dios con los que forman parte del poder. Eva, se quema en la

hoguera por defender esta idea de Dios renovada; es decir, un Dios hereje. De esta manera, el castigo recae sobre ella así como sobre ese Otro que pretendió ser parte del poder. En este caso, la hoguera es el espacio en el que Eva arde junto a los obreros por su ilegitimidad y por esa devoción apócrifa a su líder, entendido como normalizador de un nuevo orden que invita -desde la propuesta de Lamborghini y su visión peronista- a formar parte de los excluidos. Entonces, la utilización del pronombre Él, así como el contraste de la figura de Eva como gorrión y Perón como cóndor, también creó un halo sublime y peligroso alrededor del líder deificado, dejando una cuota de martirio en la imagen de Eva que se ampara en la idea del hombre frente al poder supremo de Dios.

por él.

a él.

para él.

al cóndor él si no fuese por él

a él.

brotado ha de lo más íntimo. de mí a él:

de mi razón. de mi vida.

lo que es un cóndor él hasta mí:

un gorrión en una inmensa.

hasta mí: la más. una humilde en la bandada.

un gorrión y me enseñó:

un cóndor él entre las altas. entre las cumbres:

a volar.

Por otro lado, la devoción de Eva por Perón y por el pueblo implica un erotismo sobrenatural anclado en la idea de que lo fundamental es la “Causa”, como doctrina de verdad única.

quiero explicarme aquí: la Causa.

un fundamental.

un que domina desde.

un desgarrándome.

un en mi corazón

como si me clavase:



íntimamente.

Tanto en el poema como en el libro *La razón...*, se percibe a Perón como la representación del Eros; un Eros fundamental e idealizado al cual sostenemos en tanto que la Causa es el pueblo y el líder es Perón. Ese orden renovador que viene a quitar poderío a los respetados ciudadanos y a dar espacio a quienes no habían detentado el poder, se refleja en el final del tercer verso donde lo religioso y lo herético aparece nuevamente:

todo esto cambiará  
o ruego  
o maldición:  
o las dos cosas

Frente al orden reinante, rogar y maldecir al mismo tiempo traza una devoción desde la rebeldía; rebeldía que se trasunta en el siguiente verso:

el encuentro: en qué.  
mi día: fuego. lo vi desde.  
ese fue: de mí. en todas las vidas  
hay:  
lo monótono sin.  
el paisaje sin.  
lo definitivo que parece sin:  
una cree  
pero en el fondo  
no a aquello: un grito.  
no a resignarme. por fin llegó. ese fue:  
mi día hay  
mi maravilloso.  
un camino nuevo: lo por hacer. la cosa por.  
la revolución por. ese fue. lo vi desde. fuego: un grito  
un día hay.  
un momento hay.  
un maravilloso hay.

En tanto que conocer a Perón inspiró ese fuego, el fuego en Eva significa ruego, martirio y maldición que se traduce en lucha, devoción, enfermedad y muerte:

conservo. una luz: de allí vino. los humildes que laten: el muestrario.  
generosamente. de allí vino: en ese.  
a medida que: las puertas.  
a medida que: el muestrario. bajo el cielo: arder. arder.  
aquellos días lo tuvieron: el líder él. su palabra. su mensaje:  
los trabajadores: encárgate.  
los descamisados: encárgate. encárgate.  
el pueblo únicamente: de allí vino. arriba: los pilatos lavándose:  
mi calvario. la hora.  
arriba: ¡esa es! ¡esa es! mi bautismo: cada.  
¡esa es! ¡esa es!  
los puñetazos. esto: cada golpe morir.  
¡esa es! ¡esa es!  
esto: cada golpe  
nacer.

En el ingreso de ese modo de concebir lo religioso alejándolo de lo católico –“no digo Dios. perdóneseme”, escribe Lamborghini en el verso VII- pero retomando la historia del cristianismo, ella deja su cuerpo carnal y el del pueblo en la crucifixión ocurrida, en definitiva, gracias a los Pilatos<sup>36</sup> que detentan el poder. Entonces, se habilita la herejía desde el punto de vista del poeta.

para mí los obreros:  
en primer lugar. para mí los que estuvieron. los que cruzaron  
viniendo. los que en columnas alegres. los que dispuestos.  
los que a todo los que a morir. para mí los que en diagonales  
avanzaron. los que hicieron callar. para mí los que todo el día  
**los que reclamaban. los que a gritos. los que encendieron:**

---

<sup>36</sup> En el evangelio de San Juan (Juan 19) cuenta como Poncio Pilato decide, a pesar de no estar de acuerdo con la crucifixión de Jesús, liberar a Barrabás (un bandido) y condenar a Jesús sin motivos reales. Dejando clara su posición diciendo:” Tómenlo ustedes y crucifiquenlo. Yo no encuentro en él ningún motivo para condenarlo” (Juan 19-7) Otras versiones destacan que posterior a ese acto lavó sus manos, declarando que no estarían manchadas con la sangre de ese hombre.

**los que hogueras.**

para mí en primer lugar: todos los que: aquella noche.

para mí: todos los que antes.

todos los que ahora.

todos los que mañana.

**todos los que: hogueras.**

para mí los organizados. los obreros: ¡ellos son!

los que sostienen ¡ellos son!

todos los que antes todos los que ahora todos los que mañana.

**el amor de mí.**

**la esperanza de mí.**

**para mí el pueblo: ¡ellos son!**

Por último, en cuanto al “monólogo dramático”, según Lamborghini podemos ver la confluencia de todos estos puntos en el verso XVII, que funciona como la síntesis de su discurso ideológico. Por otro lado, Porrúa explica el trabajo de Norma Bacaicoa como una performance que invierte esa estructura fragmentaria. Si bien los cortes se escuchan por momentos, la mayor parte del tiempo la interpretación de Bacaicoa se asienta en la emotividad de la voz. Se percibe el tono de la duda, del dolor, del desafío, en una voz que se quiebra o que sube de volumen hasta el grito desesperado. Esta fuerte impronta de emoción produce un efecto muy extraño: aquello que es puro fragmento en la lectura, que cuesta recomponer, parece un texto liso, entendible y que transmite un mensaje más o menos directo. Además, la Eva de Bacaicoa tiene un timbre parecido al de Eva Perón en los discursos públicos y cierta modulación de los matices que ya se ha escuchado en algunos de los más recordados: el del renunciamiento a la vicepresidencia y el de despedida, ambos de 1951. Es esa emotividad la que repone la interpretación de Bacaicoa, la del desafío aun cuando su discurso se vuelva íntimo y casi confesional. Son varias las obras que a su vez utilizan lo público para imbricarlo con lo privado, con ese perfil confesional que describe Porrúa.

Inicialmente sosteníamos que la manera de construir a Eva Perón era ubicarla en el rol de héroe trágico. Sin embargo, gran parte de las producciones han utilizado el melodrama y la épica para hacer confluir ese carácter de heroína, que propicia una acción militante en el personaje Eva Perón. El amor a Perón y al pueblo le otorga el rol de la

mujer abnegada propio de la mujer víctima en el romanticismo, y la tensión se perfila en que ella no ejerce ese rol de un modo pasivo, sino que acciona políticamente corriéndose del rol de víctima. Estos puntos basados en teorías sobre melodrama tales como la de Rita de Grandis -que basa su trabajo en la Eva Perón de Desanzo-, se puede aplicar al documental de Juan Schröder *María Eva Duarte de Perón "Evita"* (1973), del cual trabajaremos especialmente la acción política de Eva, su enfermedad y los posteriores cortejos fúnebres, notando en el discurso del narrador ese perfil romántico que extrae del libro *La razón de mi vida*. Desde este punto de vista, ese romanticismo se tiñe y se tensiona con la militancia o con el carácter de la heroína épica que detenta Eva Perón. Todos estos elementos que también pudimos ver y analizar en las dos obras anteriores, la de Lamborghini y la del grupo Cine Liberación.

Antes de abordar el análisis específico del film, debemos plantear desde dónde estamos concibiendo la idea de romanticismo, melodrama y épica. El concepto de romanticismo, en la teoría de Jesús Martín Barbero (1987), se establece como una reacción de desconcierto y fuga frente a las contradicciones brutales de la naciente sociedad capitalista. Desde este punto de vista es que puede trasladar el concepto de romanticismo a la cultura popular, en tanto que el movimiento romántico se gesta a partir del ingreso del pueblo a la política:

Al descubrimiento del pueblo los románticos llegan por tres vías no siempre convergentes. La de la exaltación revolucionaria, o al menos de sus ecos, dotando a la chusma, al populacho, de una imagen en positivo que integra dos ideas: la de una colectividad que unida tiene fuerza, un tipo peculiar de fuerza, y la de héroe que se levanta y hace frente al mal. Una segunda vía: el surgimiento, y exaltación también, del nacionalismo reclamando un sustrato cultural y un "alma" que dé vida a la nueva unidad política, sustrato y alma que estarían en el pueblo en cuanto matriz última y origen telúrico. Y por último, tercera vía: la reacción contra la Ilustración desde dos frentes, el político y el estético (Martín-Barbero, 1987: 17).

Esta definición de romanticismo puede observarse en las representaciones de los documentales del '70 que abordaron el peronismo, al ver en ellos esa reacción frente al orden capitalista previamente establecido y la construcción de un pueblo unido, comandado por un héroe específico. Sin embargo, ese héroe sería Perón. Evita, en este

caso, adopta un rol mixto en el que se desarrolla como heroína, con esa vinculación masculina al comparársela o emparentársela con el Che, por un lado; y heroína romántica por la abnegación hacia el pueblo y Perón, por otro. Martín-Barbero clarifica cómo esa privación de identidad la emparenta con el proletariado y su recuperación es resuelta de modo maravilloso; asimismo, cómo el rol del Justiciero en relación con Eva Perón lo encarna el propio Perón, pero en relación con el pueblo lo interpreta Evita con su acción social.

La Víctima es la heroína: encarnación de la inocencia y la virtud, casi siempre mujer. Anota Frye que “el ethos romántico considera al heroísmo cada vez más en términos de sufrimiento, de aguante y paciencia (...) es también el ethos del mito cristiano. Este cambio en la concepción del heroísmo explica en gran parte la preeminencia de los personajes femeninos en el romance”, es decir, en la tragedia popular. Ésa en que el dispositivo catártico funciona haciendo recaer la desgracia sobre un personaje cuya debilidad reclama todo el tiempo protección –excitando el sentimiento protector en el público- pero cuya virtud es una fuerza que causa admiración y en cierto modo tranquiliza. Sociológicamente la víctima es una princesa que se desconoce como tal, alguien que viniendo de arriba aparece rebajada, humillada, tratada injustamente (Martín- Barbero, 1987: 129).

Como aludimos más arriba, en la figura de Evita convivieron dos ópticas de representación: la de la víctima melodramática y la de la heroína épica. La definición de *héroe épico* en la Edad Media, señala Antonio García de Toro, deviene de las características del *héroe trágico*, aquél que era definido por Campbell (1972) a partir de la aventura concebida como un viaje con partida, iniciación y regreso. Lo épico en Eva se podría pensar en términos de su partida a Buenos Aires y su formación como actriz; su iniciación en la política a partir de su enamoramiento con Perón y su casamiento; su praxis social como un regreso hacia su pueblo, sus proletarios y su muerte. Sin embargo, más allá de que se la pueda ver como la consecuencia de su lucha, la historia contaminada por la enfermedad encuentra el mayor sentido melodramático. Desde este punto de vista, no es parte del camino del héroe señalado por Campbell.

Asimismo, tendremos en cuenta cómo el film es un documental que compone desde el montaje al personaje Eva Perón, motivo por el que se podría hablar de cierto

romanticismo, de un perfil épico y de una construcción militante de la figura. Siguiendo a Vallejo:

La construcción del héroe implica una determinada posición ideológica del discurso, ya sea en base a su naturaleza individual o colectiva su identidad cultural o de género o sus valores y comportamientos en relación a las normas sociales establecidas. La elección de un solo actor o actriz social o varios/as para guiar la acción conlleva una ideología implícita en su comprensión (y explicación) del mundo histórico. (Vallejo, 2008: 76)

*María Eva Duarte de Perón “Evita”* de Juan Schröder, construye a Eva Perón manejando, sobre todo, una posición política que se compone a partir de imágenes de archivo, pero funda una Eva romántica desde algunos fragmentos del discurso del narrador (voz *off*): la víctima que padeció el desprecio de la oligarquía desde pequeña a pesar de tener un destino como política revolucionaria. Así, en el documental se alternan las tres variantes que señala De Grandis (2006): la Eva-Che vinculada con el mito rojo, la Evita-Montonera y la Eva del mito amarillo, la Eva- Mártir del mito negro.

Mientras se muestran imágenes de Eva desarrollando su labor política, el narrador comienza a construirla como uno de los dos o tres protagonistas de la historia que aún tiene una vitalidad política que crece con el paso del tiempo, destacando que siempre fue invocada desde el apasionamiento:

Siempre se había mostrado dispuesta a pelear junto a quienes la amaban o a respetar el combate de quienes se le oponían. Sus únicos enemigos fueron los tibios, los que nunca arriesgan nada. De los tibios, provino justamente, una de las formas de agresión contra su memoria, la que intenta separarla de la figura de Perón con el pretexto de que era ella la que oponía por sí sola un contenido revolucionario al movimiento peronista. Ese argumento pasaba por alto dos hechos básicos: que ella y Perón fueron inseparables para el pueblo argentino. Y que si hubo un título al que Evita no quiso renunciar, ese fue el de discípula del líder y custodio de su doctrina. Por lo demás, ambos caracteres fueron complementarios: el del conductor y el de la dama de los humildes.

Este prólogo del documental proyecta a Eva siempre junto a Perón, tanto desde el discurso narrativo como desde las imágenes seleccionadas, con un sumario de su participación política acompañado por una música folklórica que abona una vinculación más con lo popular. Luego, comienza a narrar su nacimiento y el contexto histórico que se vivía en 1919 (la semana trágica del 5 al 14 de mayo), para dar paso al relato sobre la exclusión de su entrada al velatorio de su padre, debido a su carácter bastardo. Allí, menciona el narrador, que Eva cobró conciencia violentamente de su marginación social.

El pasaje temporal en las imágenes se realiza por medio de un montaje que no siempre condice con el relato, pero que simboliza poéticamente sobre Eva. Un ejemplo claro, es la confluencia de un plano general de la Plaza de Mayo dónde se sueltan las palomas en el preciso instante en que la voz *off* da cuenta del viaje de Eva a Buenos Aires de la mano de Agustín Magaldi. El relato sigue con el transcurso cronológico del trabajo de Eva en papeles secundarios en la radio y el teatro, que se acompaña con fragmentos de films en los que participó. Su ingreso a la política se data a partir del terremoto de San Juan, un suceso que el narrador considera que le destina a Evita el momento más importante de su vida. Esta construcción causal, la ubica en el rol de la heroína épica que es conducida por un camino determinado ya preestablecido. Sin embargo, a ese relato sostenido por imágenes del terremoto, se le suma un discurso en el cual se destaca la relación política y personal entre Eva y Perón; una visión romántica sobre el origen:

En el festival monstruo, que se realiza en el Luna Park, conoce al ascendente Coronel Perón, a quien más tarde llamaría “La razón de mi vida”. A partir de ese momento ya no se separan y comienza su aporte a la obra de gobierno que integraba el Coronel Perón.

En este vaivén entre una y otra imagen del héroe y la heroína, también se puede vislumbrar el suceso del 17 de Octubre, donde se la ubica como protagonista de la convocatoria de los obreros para armar un pedido revolucionario, y sostenido desde la imagen por los planos que refieren a la llegada de los obreros desde Baradero, sur de Buenos Aires y por la Plaza repleta. A su vez, el director decide montar junto con las imágenes propias del 17 de octubre de 1945, las de otras movilizaciones de los siguientes festejos del Día de la Lealtad; y esto, como parte del impacto buscado y como estrategia

para incorporar en las banderas la imagen de Eva como estandarte político, es decir, responde a la construcción del mito rojo de la Eva-militante.

El documental prosigue con la cronología de los hechos más importantes de la vida de Evita. Entre ellos muestra su llegada a Europa y el recorrido por España, Italia, Francia y Suiza. Para recordar, el narrador recurre a construir al personaje Eva desde las palabras escritas en el libro *La razón...* citando los fragmentos que más la emparentan con el pobre: “Las obras sociales de Europa son, en su inmensa mayoría frías y pobres. Muchas obras han sido construidas con criterio de rico... y el rico, cuando piensa para el pobre, piensa en pobre” (Perón, 2010: 113). Desde esta frase, se vincula el cambio en el vestuario de Eva, quien abandona las joyas y los ampulosos trajes por el traje sastre. El narrador dice:

A medida que pasan los años, la esencia luchadora y vitalizadora de Eva Perón se iba evidenciando hasta en su aspecto físico, el progresivo autodespojo de joyas, peinados y lujos en sus vestidos, daba paso a una sobriedad que marca con mucha claridad su evolución espiritual.

Este final apunta a llevarla nuevamente al rol de santa, íntimamente vinculada con su ideología.

Hasta aquí el documental no ha tomado ningún registro sonoro de la voz de Evita. El único momento en el que se oye su voz, es en el discurso por el apoyo del pueblo a su vicepresidencia. El suceso histórico en la 9 de julio, es remarcado por el documental retomando la idea de emocionalidad en las palabras de Eva y de eternidad de un mito construido a partir del nombre. Al respecto, es celebre la frase de Eva: “Lleven mi nombre como bandera a la victoria”.

Estructuralmente, el documental dedica mayor tiempo a narrar la muerte y los cortejos fúnebres, que los episodios históricos dentro de esa cronología que construye sobre la vida de Eva. En este punto, la música extradiegética cambia radicalmente de folclórica a clásica, nunca antes puesta dentro del documental. El narrador mantiene un silencio mayor, mientras avanzan las imágenes, para ingresar con su voz y exponer el deseo dejado por Eva en *La razón de mi vida*: pasar a la historia como Evita. Toda la secuencia del cortejo fúnebre se propone reconstruir la popularidad de Eva, mediante las imágenes de archivo que señalan su masividad y su iconicidad; iconicidad representada,



por ejemplo, a partir de sus retratos y, en particular, del que se publicó en la edición original del libro utilizado como fuente del documental.

Dentro de ésta secuencia se pueden reconocer cinco posibles finales donde el narrador da un discurso apoteótico que eleva la imagen de Eva acompañada por la música, que resuena con mayor ímpetu antes del final concreto de la pieza clásica. El primer final recae sobre el nombre, cuando se repite el deseo de ser recordada históricamente y cariñosamente por el pueblo como Evita. El segundo final, remarca que el mito se creó tiempo antes del fallecimiento y partiendo desde el pueblo. El tercer final recupera la socialización del propio velorio en el que todos pudieron entrar, donde nadie quedó excluido, aun destacando lo ampuloso y faraónico del cortejo. El cuarto final apunta a reconstruir la imagen de la Eva desaparecida, la del peronismo proscripto. Y el quinto y último final, utiliza planos generales de la marcha de las antorchas y un último plano que muestra el retrato de Eva (el de *La razón de mi vida*) enlazado con un discurso de la voz *off*, subrayando la relación de Eva con el pueblo. Así se produce una narración que diseña un ascenso y descenso dentro del rol de héroe épico. Se puede interpretar esas curvas como la anábasis y la katábasis<sup>37</sup> resumida en esa secuencia.

### **Entre el exilio y la extranjería**

Las relaciones entre la imagen de Eva Perón y el teatro, no estuvieron dadas sólo por la construcción de una Eva que responde a los epítetos peronistas, sino también, a la creación de una figura negativa y antiperonista. Puntualmente en el teatro, son dos los ejemplos más relevantes que figuraron esa imagen negativa amasada por el libro *La mujer del látigo* de Mary Main, pero que fueron elaborados a lo largo de la historia del peronismo, desde el exilio o la extranjería. *Eva Perón* de Copi, y el musical *Evita* de Andrew Lloyd Webber y Time Rice dan muestra de esta variante, aunque desde diferentes ángulos. A partir de esta consideración, nos interesa pensar esas diferencias entre una puesta que se ancla en la poética de la farsa y el *camp* como la de Copi, y otra puesta que acude al melodrama y al musical para narrar la vida completa de la figura.

---

<sup>37</sup> Dentro del camino del héroe explicado por Joseph Campbell, se menciona que su recorrido se desarrolla mediante una serie de ascensos y descensos del héroe. El mayor ascenso o anábasis o final apoteótico es al mundo del Olimpo, y el mayor descenso o katábasis es al mundo de los muertos. Los demás movimientos se marcan mediante peripecias y viajes que lo inician, cambian y determinan. En este punto la vida de Eva puede ser vista de modo análogo con este tipo de estructura que fue muy utilizada como medio narrativo por los films y obras que construyeron su imagen de modo ficcional o incluso documental.

Las representaciones teatrales de Eva Perón datan del 24 de febrero de 1970, año en el que *Le figaro* de París anuncia el estreno de la *Eva Perón* de Copi en el L'Épée de Bois de París, teatro que sufrió un atentado terrorista el 2 de marzo. Las versiones encontradas al respecto fueron dos: una, que menciona Leni González en el artículo “El combate sin fin hasta la muerte” de la revista *Ñ*, en el que menciona que hubo amenazas, boicots con anuncios de bomba y pintadas en el teatro que decían “Viva el justicialismo”; y otra, complementaria, que atribuía el atentado a un grupo de enmascarados, militantes de derecha, banda denominada *Ordre Nouveau* (Nuevo Orden), contratada –según se dijo– desde Madrid donde residía Perón, por quienes rodeaban al ex presidente<sup>38</sup>.

La obra fue interpretada por un actor y no por una actriz. Así, con la actuación de Facundo Bo y la dirección de Alfredo Arias, miembros del grupo teatral TSE, se llevó a escena una obra que desmitifica el costado sacro de la imagen de Eva Perón, con una estética melodramática representada en la farsa que ofrece sobre su muerte. Este irónico melodrama es encarnado por un actor ejerciendo el rol de mujer y de Eva Perón, a la vez que se presenta como travesti, como sujeto social controversial en la sociedad heterosexual. Así, junto a Susana Rosano, sostenemos que:

la vida de Eva será narrada en estilo melodramático, pero en un tono atroz: riéndose a carcajadas de las máscaras de lo sagrado que han cubierto su rostro y haciendo de su historia, de la historia en general, una farsa. Copi se detendrá así en las distintas estaciones por las que pasa una mujer en el proceso de convertirse en star, pero con gesto iconoclasta quebrará la verosimilitud histórica y hará estallar la articulación de verdad del mito de Eva. (Rosano, 2008: 33)

Cabe aclarar que esta lectura resulta posterior a la obra y trata de comprender la furia de quienes atentaron contra el teatro, haciendo que la policía debiera permanecer custodiando el mismo durante tres meses; pero, en verdad, la puesta en escena no fue responsabilidad del autor, del director o del actor, ya que a pesar de haber interpretado otras obras desde el travestismo, no habían proyectado que ésta fuese representada por un hombre ni se explicita esa tendencia en las didascalias, es decir, la obra no se había pensado originalmente para un actor masculino, sino para una actriz.

---

<sup>38</sup> Dicha versión se encuentra en el diario *Página 12* del 27/11/04.

Otro elemento fundamental que acompaña al gesto, es el abundante maquillaje con el que juega Facundo Bo en la creación de su Eva Perón, utilizando esa máscara como un medio para potenciar el exceso de una mujer que ingresó a un mundo político del cuál no tenía la posibilidad de salir, sea por la indiferencia de su marido o por la ambición de su madre. En este sentido, el texto dramático posibilitó que el actor pudiese elaborar su trabajo desde la emocionalidad que le brinda su personaje: un mito preso de su destino público. Por eso, la obra muestra la desarticulación del carácter público en la desesperación de la vida privada; incluso, los insultos y los gritos de Eva son un material textual del que el actor puede sujetarse para potenciar su rostro fuera de sí, su indignación y su necesidad de romper con ese estadio cotidiano privado: la total dependencia de quienes la rodean.

Evita, (se viste):

¡Tengo cáncer! ¡Y además estoy harta de las migrañas de Perón! Eso se cura con una aspirina, ¡pero un cáncer! ¡Voy a estirar la pata! Y vos, vos te cagás de risa de mi desgracia. Todos ustedes se cagan de risa. Lo único que esperan es el momento en que yo reviente para heredarme... (Copi, 2007: 22)

Así, marcaciones del texto tales como los signos exclamativos, de algún modo se traducen en ese rostro masculino travestido y en esa estética grotesca que destacó Facundo Bo en su interpretación. Al menos tal como señala Rosano, esa es la declaración de los diarios de la época como *Le Figaro*, que refiere a una “pesadilla carnavalesca” y una “mascarada macabra” (Rosano, 2005: 149) sin comprender al teatro como constructor de mitos ni a Evita como personaje de ficción, en tanto imposibilidad de acceder al componente de lo real: a su cuerpo o a su carne, en términos de Merleau Ponty. Bo, la sustrae a su interpretación con su propio cuerpo, dejando a Eva en el lugar de espectro y haciendo presente su propia aura en la interpretación del personaje de Eva, sin tratar de llegar a la representación de ella. Es el cuerpo de Bo en escena el que se presenta como tal y el que, mediante el juego ritual de abordar lo femenino en el escenario, decide encarnar una nueva Eva superadora de todo preconcepto. Eva encarnada por un actor que ejerce el rol de mujer y de travesti, se vincula con el entorno a través de la cuantificación de sus accesorios (joyas, vestidos, cuentas bancarias).

Con este mismo tono, Copi declaraba su intención poética de simulacro de una entrevista que le realizaba a Eva Perón. El artículo de *Le Figaro* incluía una entrevista imaginaria de Copi a Eva Perón:

COPI: ¿Cómo debería contarse la historia de Eva Perón?

EVA: Quiero que cuente todo: mis comienzos difíciles, mi carrera de star en las pantallas latinoamericanas, mi llegada triunfal a Hollywood. En el segundo acto, mi regreso a mi patria para ponerme al frente del movimiento de los pobres. En el tercer acto, en plena gloria, me enfermo, pero antes de morir logro salvar a América latina del imperialismo americano y del totalitarismo ruso. En cuanto al estilo, me gusta el melodrama, pero desearía algunos números musicales para poder mostrar mi experiencia en el tip tap. Desearía un melodrama sin exageraciones, para no ofender a la crítica vanguardista.

COPI: ¿Ha sido usted feliz?

EVA: Cuando se llega al poder con una metralleta en las manos, no hay tiempo para pensar en la felicidad, y cuando se muere a los 33 años, con un imperio que se escapa de las manos, tampoco se tiene tiempo de pensar en la felicidad.

COPI: ¿Qué tono desearía usted que le dé a la pieza?

EVA: El más atroz. (Costa, 2000: 3) (Rosano, 2008: 32-33)

En este tono poético Copi podría ser relacionado con el libro de Mary Main por el carácter antiperonista pero, simultáneamente, no podríamos sostener que la obra de Copi estuvo inspirada en el libro *La mujer del látigo*. El parentesco de este libro tanto con esta producción como con la de Lloyd Webber y Rice, al igual que el parentesco de la obra de Copi con las de los autores londinenses, no puede asegurarse como material intertextual directo; aunque si se logran ver reminiscencias justamente en la variante mítica de la *femme fatale* y la mujer despótica. Por eso es lógica la declaración de Copi cuando “aseguraba que ambos habían visto su *Eva Perón* en París y de allí se habían inspirado para la ópera rock” (Rosano, 2008: 32).

Pero por otro lado, la obra también se vinculó al mito de Eva desde la idea de la pasión y el fanatismo que desemboca en acciones contradictorias y carnavalescas, mixturando en la obra una estética *camp*. Es decir, en una estética que demuestra “amor a lo no natural: al artificio y a la exageración” (Sontag 1984: 303), que tiene algo de código

privado, de símbolo de identidad y que abarca el mecanismo de “ser-como-representación-de-un-papel” (Sontag 1984: 308).

Mientras que Sarlo (2003) sostiene que los intertextos de la obra de Copi son antiperonistas, Monteleone considera que la obra ofrece mitos peronistas. Desde nuestro punto de vista, la obra genera una tensión entre ambos mundos míticos, de manera que ser militante y ser mujer del látigo poseen puntos de coincidencia. Así, en esta obra, Eva Perón quiere dejar de ser ella, ya no busca ni la militancia ni la codicia sino que recurre al simulacro para dejar de ser ella misma. En este sentido, la violencia del texto radica en la necesidad del personaje de dejar de ser quien es, es decir de negar su *yo* para volver a ser persona. El texto brinda múltiples elementos para comprender por qué la lógica de la obra se sitúa en un ritual de pasaje.

Un punto interesante para compartir con Monteleone (2000) es observar cómo el cáncer y la muerte se convierten en una cuestión de estado. Desde esta plataforma, volverse una cuestión de estado, volverse personaje público, ser Eva Perón, significa ser un *yo* escindido y a la vez patriarcal. De esta manera cobra sentido el personaje de Perón, quien en un discurso en el que venera el cadáver de Eva y sus atributos, finaliza con la frase: “Eva Perón, señores, está más viva que nunca” (Copi 2007: 85). La ironía de la palabra -decirse “viva” metafóricamente, pero estarlo realmente a partir de un simulacro de muerte- brinda ese carácter dual de su cuerpo: el político y el natural, siendo el político el que cercena al natural.

La dualidad también está presente en la azarosa interpretación de un travesti. Nuevamente, lo *trans* es expuesto mediante la creación de una mujer fálica, de una humillación de ser mujer, de los vestidos *Dior*, de la revolución de Eva Perón como símbolo de lo *trans*. Así, el perfil *camp* de la pieza se revela en la dualidad del cuerpo político y el cuerpo natural escindido, en el travestismo del actor que interpreta a Eva Perón, en que Copi haya escrito la obra en francés con un lenguaje que remitía a la idiosincrasia argentina, en el exceso de vestidos, joyas, cuentas bancarias, peinados, pelucas. Inclusive, es *camp* la construcción de otros personajes: Ibiza con nombre femenino se trata de un personaje masculino, Perón siendo quien gobierna y pregona el poder paternalista es impotente, la madre no posee autoridad sobre Eva, y el

embalsamamiento se realiza sobre el cuerpo de la enfermera, único personaje auténtico que termina muerta representando un papel.

Deberíamos avanzar un poco más sobre el tratamiento del cuerpo de Eva Perón y del resto de los personajes, mencionando cómo la violencia de la obra sirve para animalizar a los personajes, para desenmascararlos, para destacar lo carnavalesco con perfiles del grotesco italiano, que mantiene como meta objetivar los cuerpos de los personajes. Podríamos añadir que lo que Eva Perón quiere evitar es, justamente, convertirse en objeto una vez más, y que la muerte de su cuerpo político es lo que la hará recobrar su subjetividad. Hasta ese entonces niega a su madre porque, como objeto político no posee un origen, ni un cuerpo natural; ni siquiera un vientre, dado que ese vientre es paradójicamente consumido por el cáncer. Una mentira más en este caso para dejar de ser el mito Eva Perón.

La *Eva Perón* de Copi fue considerada una obra subversiva en la época y, de hecho como mencionamos ya, obtuvo consecuencias históricas que la ubicaron en ese lugar. Consideramos subversivo que el artificio permanezca y se instaure en el único cuerpo auténtico, el de la enfermera. A su vez, la puesta es subversiva dado que el cuerpo de los actores se enmarca en la estética del esperpento, algo que rompe un ritmo preestablecido por la disciplina. En ese sentido, desde una óptica foucaultiana el cuerpo que se conforma con un ritmo marcado y preestablecido, es justamente el de la enfermera, lo cual perfila una paradoja en tanto que quien estaría enferma se revela frente a su enfermera: un supuesto guardián de la salud de Eva Perón. De este modo, la estructura se tensa y finalmente se revierte. Ahora bien, el poder de Eva llega al extremo de castigar, como estrategia de liberación individual, al ejemplar de lo que dice representar: la enfermera, sinécdoque del pueblo, Copi hace embalsamar al pueblo; un pueblo muerto y embalsamado por el poder.

El musical *Evita* de Andrew Lloyd Webber y Tim Rice<sup>39</sup> tuvo su primer estreno el 21 de Junio de 1978 en el Prince Edward Theatre ubicado en Londres. En aquella puesta, la actriz que encarnó el rol de Eva Perón fue Elaine Paige, ganadora del premio S.W.E.T<sup>40</sup> como mejor actuación en musical. Luego de esa primera temporada, el espectáculo se

---

<sup>39</sup> El musical también fue dirigido en México por Harold Prince con la actuación en el rol de Eva de Valeria Lynch en 1981.

<sup>40</sup> Society of West End Theatre Awards -S.W.E.T- también otorgó el premio como mejor musical.

realizó en Broadway en 1979 bajo la dirección de Harold Prince y la actuación de Patti LuPone en el rol de Eva, Mandy Patinkin en el papel del Che y Bob Gunton quien encarnó a Perón. En este punto, hay que realizar una reposición histórica y mencionar que, tanto en la puesta con David Essex en 1978 como en la de 1979, el rol del Che fue representado como si se tratara de Guevara y no de un argentino cualquiera; no obstante, los autores expusieron ese detalle como una confusión provocada en las puestas, pero no así en el texto original.

El personaje del Che, implicaba una lectura ideológica que más allá del desfase histórico, planteaba el discurso antiperonista en su voz: la voz del narrador. Este personaje funcionaba como un narrador omnisciente que recorría la vida de Eva Perón, y explicaba al público los manejos del gobierno peronista y la devoción del pueblo. Pero fundamentalmente, construía la figura de Eva Perón con el perfil de *femme fatale* anunciado en el libro *La mujer del látigo*, publicado en Argentina por Mary Main en 1955 y editado en Estados Unidos en 1952 con el seudónimo de María Flores. Otra influencia no declarada por el musical, pero posible por la recuperación de la leyenda negra, sería la obra de Copi.

El libro de Main anunciaba una figura basada en argumentos netamente antiperonistas y declaraba, en la solapa, que el hecho de haber sido publicado en Argentina en 1955 -y no antes-, se debía a la caída de “la dictadura”, refiriéndose al gobierno Peronista. Allí, se mencionaba el viaje de Mary Main en 1951, año en que había realizado la biografía y había recogido todo el material testimonial. El libro no posee ningún tipo de credibilidad, ya que no da cuenta de las fuentes e incursiona en comentarios sobre supuestas reacciones de Eva Perón, tanto en su infancia como en su adolescencia, que no están amparadas en testimonios comprobables ni en situaciones coherentes, sino que son anécdotas de un tercero que narra hechos de la vida privada entre Eva y Perón dentro de su habitación. Básicamente, esa biografía escrita con un registro poco fehaciente, remarca lo sostenido por el antiperonismo: la inescrupulosidad de ella y de su familia, y una supuesta utilización de los hombres poderosos para llegar a los puestos de poder. Sin embargo, si bien el musical reproduce estos puntos comunes, tales como una supuesta casa de citas instalada en la casa de María Ibarguren -la madre de Evita-, no coinciden en fechas importantes como la de la muerte del padre de Eva, ni con el desarrollo del 17 de octubre.

Mientras Main supone que la movilización sólo fue armada por Cipriano Reyes, el musical supone que fue Eva la que movilizó al pueblo.

Para ese entonces, había sido devuelto el cadáver de Evita a la Argentina; cadáver embalsamado que el musical de Lloyd Webber y Rice en la versión de 1979, incorporaba mediante la proyección de una diapositiva en escena. Esto y la repercusión del musical en el país, favorecieron la necesidad de representar a ese cuerpo desde una estética “nacional”, es decir, dejando de lado el género de ópera *rock* pero estableciendo musicales que retomaban el tango y el folclore para narrar la historia de Eva Perón. Así, el primer musical Argentino fue *Octubre en el paraíso (Eva Perón después de la muerte)* de Edmundo Kulino, Osvaldo Iribarren y Hernán Aguilar, con la actuación de Yeni Patiño, el propio Hernán Aguilar en el rol de Perón, y Alberto Aler como Chancer.

Es importante destacar la fecha de estreno, 26 de octubre de 1983, para no perder de vista que tuvo lugar unos meses antes de la asunción del Presidente Alfonsín y cuatro días antes de las elecciones. Entonces, *Octubre...* fue el primer intento de reclamo y de rescate de la figura de Eva Perón, que la alejaba de la leyenda negra propuesta por el musical británico. Además, hay que tener en cuenta que Argentina vivía no sólo la necesidad de demandar la figura de Eva Perón para sí, sino de reivindicarla como una figura nacional.

Si se piensa a Eva Perón desde el peronismo, como madre de los argentinos y por extensión como representante de la Patria, no es inocente la necesidad de representarla en el teatro; y esto ancla no sólo en las hostilidades acontecidas a partir del musical sino, también, a partir de la pérdida de la Guerra de Malvinas acontecida el año anterior (1982). Esa necesidad de reivindicación de la figura de Eva se propagó no sólo a los elencos peronistas como el de Kulino o Carlos Tagle Achaval en Córdoba, sino también a los que se declaraban partidarios de Evita o venían de una tradición radical. Este es el caso de Rosa Ana Correa y su espectáculo *Una mujer y nada más*, el único que no estuvo hecho en código musical; el de Nacha Guevara con *Eva el musical argentino*; el de Agustín Pérez Pardella y su musical *Evita, la mujer del siglo*.



## Capítulo 2

### LAS VARIANTES MÍTICAS: ENTRE LOS DOCUMENTALES Y LOS MUSICALES (1983-1989)

*“Todos nuestros símbolos son ahora matemáticos.  
Sabemos de qué está hecho el canto de la Alondra  
y sabemos todo sobre la Alondra.  
Más de lo que la Alondra sabe de sí misma.  
Pero ella puede siempre cantar por las noches”*

Renè Víctor Philes, en *Evita quien quiera oír  
que oiga*, 1984.

#### La poética del musical en el teatro de los años '80

Como explica José Luis Romero (1996), luego de la derrota de la Guerra de Malvinas, la pérdida de poder de los militares -que ya se venía dibujando con las diferencias internas entre el presidente de facto general Jorge Rafael Videla, el almirante Emilio Eduardo Massera y el ministro de economía José Alfredo Martínez de Hoz- fue más que evidente. Frente a la negativa de que el general Leopoldo Fortunato Galtieri fuera sucedido por el general Reynaldo Bignone a mediados de 1982, la sociedad argentina vivió un impase que le permitió actualizar el activismo político en diferentes sectores y la exigencia de justicia por parte de las Madres de Plaza de Mayo, lo que dio paso al acontecer de visiones pluralistas que contemplaban el diálogo político. Estas actividades habían comenzado con menor intensidad a la cercana democracia por reprimendas y difamaciones. Entre ellas estuvieron las Marchas de la Resistencia de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo<sup>41</sup>, anualmente desde 1981, y la huelga gremial el 30 de marzo de 1982.

En ese contexto histórico, cuando el Proceso de Reorganización Nacional (PRN) se encontraba en declive y la ciudadanía comenzaba a expresar abiertamente su repudio a la dictadura, surge un movimiento teatral explícitamente politizado denominado

---

<sup>41</sup> Cabe aclarar que el movimiento de las Madres de Plaza de Mayo comenzó en 1977 con las primeras desapariciones forzadas.

Teatro Abierto. Fue inaugurado el 28 de julio de 1981 por Jorge Rivera López en calidad de presidente de la Asociación Argentina de Actores, quien leyó un texto escrito por Carlos Somigliana, en el que claramente se enunciaba el derecho a la libertad de expresión. La repercusión de este hecho artístico y político en la sociedad, fue suficiente para que en la madrugada del 6 de agosto los paramilitares incendiaran el Teatro del Picadero. Esta acción represiva, lejos de anular el efecto de protesta, lo potenció de manera que el Teatro Tabarís -la sala más comercial de la calle Corrientes-, le cedió su espacio solidariamente.

Así fue como las obras de Tato Pavlovsky, Griselda Gambaro, Roberto Arlt, Néstor Sabatini y Osvaldo Dragún entre otros, mantenían un doble sentido en su estructura dramática, que tocaba de un modo transversal los acontecimientos que había padecido Argentina a comienzos de la dictadura. Estos autores basaban sus obras en una matriz realista pero, tal como lo describe Roberto Cossa en su artículo “Tiempos de silencio”, por un proceso de autocensura debieron componerlas con elementos dramáticos altamente metafóricas, por lo que el referente se vio irónica y necesariamente desplazado. Estos cambios encuadrados al comienzo del período que Jorge Dubatti (2005: 5-10) designa como *teatro macropolítico metafórico*<sup>42</sup>, irán aumentando la opacidad del mismo sin que pierda el carácter político de choque, al menos dentro del movimiento de Teatro Abierto.

Este movimiento conformado por diferentes sectores ideológicos, que se dilató en 1982 y se desarrolló hasta 1985, no montó obras que apuntaran a representar la figura de Eva Perón, sin embargo, creemos que dio el puntapié para repolitizar el teatro, situación que se prolonga hasta la actualidad aunque desde otra perspectiva. Bajo ese encadenamiento de hechos históricos -la pérdida de poder de los militares y el creciente movimiento teatral impulsado por Teatro Abierto-, podemos encontrar una obra sobre Eva Perón, unos días antes de que Raúl Alfonsín ganara las elecciones. *Octubre en el paraíso. (Eva Perón después de la muerte)* fue un musical dirigido por Hernán Aguilar, que se proponía dar cuenta de la proscripción del nombre de dicha figura y el acercamiento de sus políticas sociales. Se estrenó el 26 de octubre de 1983, en un clima de gran tensión para un partido peronista que se encontraba dividido ideológicamente en

---

<sup>42</sup> Se entiende por teatro macropolítico metafórico como aquel teatro en el que la relación con el referente y con los hechos históricos se convierten en aspectos más opacos, no evidentes. Así se construye un sistema de metáforas para hacer referencia al hecho de modo indirecto.

vertientes de centro izquierda, de un centro que apuntaba al institucionalismo y de una derecha muy controversial dirigida por el gremialista Herminio Iglesias. De cara a una campaña peronista con mensajes poco claros que revelaban una pugna de facciones en sus diversas propagandas políticas, la sociedad se inclinó hacia el radicalismo en las encuestas, al que se identificaba como la opción democrática. Esta enorme tendencia de la opinión pública, se terminó de afianzar con un hecho sucedido el 28 de octubre de 1983: la quema de un ataúd con los colores del partido opositor, que llevó a cabo Herminio Iglesias.

Finalmente, el 30 de octubre de 1983 Raúl Alfonsín resulta electo. Durante su gobierno tuvo que manejar una deficiente economía con una inflación creciente, las demandas de justicia por los desaparecidos, el boicot peronista y el levantamiento "carapintada" de un grupo de militares de las FFAA en 1987, que lo obligó a negociar el plazo de los juicios a las Juntas Militares y la relación responsabilidad/cargo jerárquico de quienes participaron del genocidio de estado perpetrado por el PRN. Tras ese hecho de insubordinación, la hiperinflación dejó obsoleto el Plan Austral y la siguiente medida económica, el Plan Primavera, cayó por falta de apoyo de los acreedores. La presión de la oposición Peronista no se hizo esperar y adelantando seis meses el traspaso de mando, el 8 de julio de 1989 asumió la presidencia Carlos Menem, un elemento fuerte que revivía la inestabilidad, los vestigios de la dictadura y el terror impuesto por el estado la década anterior.

En este primer período democrático posdictatorial (1983-1989) el teatro perdió su pretexto original: la dictadura. Así, Teatro Abierto comenzó a preguntarse por la continuidad de su sentido como fenómeno social. Muchas obras pudieron analizar y llevar a escena lo sucedido durante el gobierno de facto, pero continuaron haciéndolo con una poética que provenía de la autocensura anterior y la opacidad en las obras continuaba generando un corrimiento en el referente. Sin embargo, esta poética no fue extensiva a quienes decidían representar a figuras que habían sido proscriptas, como la de Evita.

Además de la obra de Aguilar mencionada anteriormente, se suman en el año 1984 el estreno de *Evita, la mujer del siglo* de Agustín Pérez Pardella en el teatro Blanca Podestá. Dicha obra se mantuvo en cartel durante dos años en El círculo, Luz y

Fuerza de Capital Federal y estuvo de gira por La Plata, Merlo, Lomas de Zamora, Almirante Brown, la costa de la provincia de Buenos Aires, Jujuy, Catamarca, Córdoba, Mendoza, San Luis, La pampa<sup>43</sup>. Luego, el 10 de noviembre 1985 en la Sala Teatro Luz y Fuerza, se estrenó *Cuando Perón llegó a la Casa Rosada* de Carlos Tagle Achaval, realizada por el grupo de Trabajadores del Teatro Leopoldo Marechal. En ambos casos, la utilización de las imágenes de Juan D. Perón y de Eva Perón son explícitas y no hay ningún tipo de ocultamiento u opacidad en la mostración de esas figuras políticas, dato que podemos extraer de la gráfica de los programas de mano. De las tres obras, sólo la última fue alejada de la poética del musical para dar paso al realismo histórico y para establecer una mirada crítica sobre el peronismo, dirá el director de *Cuando Perón llegó a la Casa Rosada*. Esta mirada crítica está ausente en la obra de Pardella, la cual si bien se llevó a escena con mucho realismo y buscó la idea de una neutralidad sobre la figura, no dejó de lado el perfil épico de la imagen de Eva a la que le agregó elementos melodramáticos. Puntualmente, la recepción de la puesta funcionó no tanto por su dinámica y calidad poética, sino por la necesidad que tenía parte de la sociedad de rememorar el nombre de Evita, proscrito desde 1955. Desde nuestro punto de vista, esta necesidad se extiende a los primeros años de la posdictadura, lo que se demuestra por el estreno de *Eva Perón el gran musical argentino*, llevado a escena por Nacha Guevara en 1986, quien había tenido que exiliarse en 1975 a Perú y México.

Al analizar cada una de estas obras, podemos observar cómo predomina un tipo de poética en los años '80: el musical. ¿Por qué el musical? Porque, como explicamos en el capítulo anterior, en 1978 Harold Prince había llevado a escena el musical de Tim Rice y Andrew Lloyd Webber. A partir de dicha obra, los creadores en Argentina habían decidido responder con el mismo género, pero re-nacionalizándolo, en vez de *rock* incorporaron los ritmos folclóricos. Así, el teatro local precisaba recuperar la imagen de Eva, símbolo imaginario que había estado proscrito y desaparecido durante el largo período que va de 1955 a 1973; y, al mismo tiempo, comenzar a sacar a la luz una información que hería la sensibilidad del pueblo, acerca de las profanaciones y deterioros causados al cadáver por sus “celadores”. Recién cuando Perón regresa al

---

<sup>43</sup> A pesar de los datos expuestos en el libro *Agustín Pérez Pardella. Teatro*, sabemos por medio de dos programas de mano hallados en ARGENTORES, que la obra se repuso el 9 de octubre en el Teatro Español de Comodoro Rivadavia (Río Negro) y luego en el Teatro Coliseo de Zarate el 22 de octubre (en este último caso, el folleto hace mención al éxito de la obra estrenada en 1984 con más de 100.000 espectadores).

poder, se traslada el cadáver desde Puerta de Hierro en España, a la quinta de Olivos en Buenos Aires. Pero la odisea del cadáver no finalizó allí, ya que la Junta Militar de 1976 decide extraerlo de la cripta de la quinta y enterrarlo en el Cementerio de la Recoleta.

Todo esto, sumado a los rumores de la creación del musical londinense en 1971 y, luego, con su estreno cierto en 1978. Debemos pensar que dicho musical comenzaba con la imagen del cadáver de Eva proyectado en una pantalla y narraba su vida desde ojos extranjeros, amparados en testimonios antiperonistas. Tampoco podemos dejar de considerar que la persecución a los peronistas de izquierda, en los últimos años del segundo peronismo, también provocó la reacción de retomar la imagen de Eva.

Surgen por lo tanto, varias puestas musicales tales como: *Eva, el gran musical argentino* (1986/2009) de Nacha Guevara; *Hello Plastic!* (1985) de José Chaya; *Evita, la mujer del siglo* (1985) de Agustín Pérez Pardella; *La dama o el sueño del retorno* (1985) de Estela Quinteros y Juan Carlos Rodríguez; *Octubre en el paraíso. (Eva Perón después de la muerte)* (1983) de Edmundo Kulino y *Eva de América* (editada en 1983 por Ediciones Temática) de Osvaldo Guglielmino, que plantea relacionar mediante la música folklórica la figura de Eva con el símbolo de la tierra, en tanto dama maternal. Cabe aclarar que en Buenos Aires también se pusieron en cartel otras obras que no retomaban la poética del musical como: *Una mujer y nada más*, (1985) de Rosa Ana Correa y *Ulf* (1988) de Juan Carlos Gené, ésta última utilizaba la imagen en una última escena dónde se escuchaba un “inflamado discurso de Evita mezclado con un inflamado discurso de Perón”.

En el período alfonsinista aún sucedían algunos actos de persecución. Por medio de la historia oral pudimos reconstruir dos episodios acontecidos a una obra en la que se trabajaba con la imagen del Che, *Ernesto, soldado de América* de Aldo Boetto y Claudio Nadie. El propio Boetto contó un hecho en el cual una persona, vinculada a la dictadura, se le acercó y lo amenazó de muerte si seguía adelante con la creación de aquella obra. Lo mismo sucedió con una actriz del elenco, desde la declaración de Boetto. Pero no hemos encontrado testimonios que den cuenta de la dificultad de trabajar la figura de Eva dentro del período de la posdictadura.

## Las tres variantes míticas en los musicales

Pensar los años anteriores al estreno de las obras teatrales puestas bajo la lupa, hace pie en la necesidad de comprender que la constitución de estos tres musicales se formula como la reapropiación de una figura histórica argentina que había sido, en reiteradas ocasiones, narrada desde la extranjería con poéticas que se alejaban de las tradicionales y pregnantes en nuestra cultura de masas en los años del primer peronismo, tal como el *rock*. Cabe aclarar que mientras que el musical de Kulino-Aguilar se declara abiertamente como la contracara de la ópera *rock*, el trabajo de Pérez Pardella y el de Nacha Guevara son declarados por la crítica como una respuesta o al menos desde la prensa se mantiene el espíritu competitivo de las piezas en relación a la londinense.

Más allá de que *Octubre en el paraíso* fue el primer musical en posdictadura, en construir la imagen de Eva Perón o recordarla como estandarte político de la militancia de la izquierda peronista, el acercamiento a su imagen comienza en la clandestinidad del cine con el trabajo analizado del Grupo Cine Liberación (*Evita* de Juan Schröder o *La hora de los hornos* de Getino-Solanas), y se trasunta -luego de la controversial puesta de Copi y el grupo TSE, *Eva Perón, 1970-* con el poema *Eva Perón en la hoguera* de Leónidas Lamborghini, que luego de su publicación en *Partitas* en 1972, fue realizada en el año 1994. A su vez, recordemos que en la década del '50 la variante de la Eva-santa se instala con los materiales producidos por la Subsecretaría de Información y Prensa, mientras que la idea de la *femme fatale* es promovida por el libro de Mary Main *La mujer del látigo*.

La concentración de una Eva-militante y una Eva-santa también se puede hallar en la edición de *Eva de América* de Osvaldo Guglielmino en 1983, que por la poética musical que resalta la zamba, la idea de la pachamama y la idea de pueblo como pertenencia de la clase marginada históricamente -gaucho-inmigrante-obrero-, se inclina más hacia la concepción de una puesta propia de los setenta que a una obra planteada en los años '80. Sin embargo, Jean Graham Jones (2014) señala su estreno cuatro años después a su primera edición, que también mantiene lógica por la estructura dramática de tragedia griega que posee la obra, algo que predominó en los '80. La producción de los años '80, inaugurada como mencionamos por *Octubre en el paraíso*, le abrió el

camino a una serie de musicales posteriores<sup>44</sup> que parodiaron, criticaron y reformularon la imagen de Eva Perón para alejarla de la idea de la *femme fatale* propuesta por la *Evita* de Andrew Lloyd Webber y Tim Rice.

### ***Octubre en el paraíso: Eva santa y militante***

En ese nivel de productividad se contextualiza *Octubre en el paraíso*, la única en este caso que decide hablar de la figura histórica desde la idea de un no-lugar: las puertas del paraíso. En ese clima tumultuoso, se llevó a escena a Eva Perón mediante una trama que mixturaba la vida del personaje histórico con un clima de fantasía y ensoñación. Eva se encuentra en las puertas del cielo frente al burócrata de aquel lugar, Chanser, quien decidiría dejarla o no dejarla pasar de acuerdo a la confirmación de una computadora. Mientras Eva espera su ingreso, se suceden diversos personajes que hablan desde una posición ideológica afín al peronismo y su negativa. La obra promueve un enfrentamiento con la ópera *rock* de modo que parte del alejamiento que se genera, está implicado por el desplazamiento de la figura de Eva desde la variante mítica de la mujer del látigo, a la variante de la santa y militante.

La obra se desarrolla en dos actos, el primero más extenso que el segundo. El primer acto está atravesado por diez temas musicales que varían del tango a la zamba y el segundo acto está compuesto por seis temas musicales con la misma impronta poética. A su vez, la primera didascalía del texto -la más extensa- se propone reproducir una imagen del cortejo fúnebre con ciertos elementos sobrenaturales, que mantienen el corrimiento del mito negro al mito amarillo. Así, en la literaturización de la didascalía “el viento sopla muy suavemente” y habrá una “suave melodía”, mientras los actores rezarán el Padre Nuestro con velas, conforma un ambiente onírico que refleja lo espectral de ese momento de la pieza.

Asimismo, el texto de Kulino toma discursos políticos de Eva en los que ella expone su deseo de eternidad; y en este sentido se despliega la posibilidad del permanecer más allá de la ausencia del cuerpo y del componente del amor como motor

---

<sup>44</sup> Si bien en algunos casos habían sido gestionados desde la idea original en años anteriores, tal como Eva, *el gran musical* (1986) de Nacha Guevara, Pedro Orgambide y Alberto Favero.

de lucha que la llevaría a la muerte. Ahí se ubica el testamento publicado en el libro *Mi mensaje*, que se utiliza como discurso político dicho frente al pueblo y comprimido en dos fragmentos, uno en el comienzo del testamento: “Quiero vivir eternamente con el General y con mi pueblo, esta es mi voluntad absoluta y permanente y es por lo tanto mi última voluntad”; el otro, promediando hacia el final:

Quiero que todos sepan que si he cometido errores lo hice por amor y espero que Dios que ha visto siempre mi corazón, me juzgue, no por mis defectos, ni mis culpas que fueron muchas, sino por el amor que consume mi vida.

Otro discurso que hace a la decisión de lo melodramático en el musical es un extracto de *La razón de mi vida* que comprime frases del apartado XXXI, “Mis tardes de ayuda social”, y del apartado II, “Un gran sentimiento”:

[Apartado XXXI] Todo en la vida de los humildes es melodrama, melodrama cursi y barato para los mediocres y egoístas, porque los pobres no inventan el dolor... ellos lo aguantan... Yo lo aguanté..., [Apartado II] cada injusticia me hacía doler el alma, como si me clavase algo en ella, de cada edad guardo el recuerdo de algún dolor.

En esta pieza teatral el rol de víctima es encarnado por el personaje Eva Perón tal como comprende ese papel Jesús Martín Barbero.

La *Víctima* es la heroína: encarnación de la inocencia y la virtud, casi siempre mujer. Anota Frye que "el *ethos* romántico considera al heroísmo cada vez más en términos de sufrimiento, de aguante y paciencia... Es también el *ethos* del mito cristiano. Este cambio en la concepción del heroísmo explica en gran parte la preeminencia de los personajes femeninos en el romance", es decir, en la tragedia popular. Ésa es en que el dispositivo catártico funciona haciendo recaer la desgracia sobre un personaje cuya *debilidad* reclama todo el tiempo protección —excitando el sentimiento protector en el público— pero cuya virtud es una *fuerza* que causa admiración y en cierto modo tranquiliza. Sociológicamente la víctima es una princesa que se desconoce como tal, alguien que viniendo de arriba aparece rebajada, humillada, tratada injustamente. Más de un crítico ha visto en esa condición de la víctima de estar "privada de identidad" y condenada por ello a sufrir



injusticias, la figura del proletariado. Claro que en el melodrama la recuperación de la identidad por parte de la víctima se resuelve "maravillosamente" y no por la toma de conciencia y la lucha, pero la *situación* no deja de estar planteada y algunos de los folletines más "populares" así la leyeron: "La alienación social no está escamoteada en el meló: es su tema, aunque sometida a una transposición fantasmática" (Martín-Barbero, 1991: 129-130).

Los discursos originales de Eva Perón en el texto dramático de Edmundo Kulino concentran y, entonces, potencian la idea de una Eva Perón víctima y santa. Luego de ese parlamento, la obra representa una escena que afianza la idea de una Eva abnegada, santa, desarrollando la anécdota de la muñeca. Eva de niña recibe de regalo una muñeca de trapo a la que le falta una pierna y a la que cuida más que al resto.

En toda la obra se perfilan y conviven dos tipos de Evas: la santa y la militante. El primer acto narra períodos de la vida privada y, en simultáneo, la ubica en las puertas del cielo para destacar su estatus de espectro. Estas características son las que predominan a pesar de que el primer acto también tenga escenas que remarquen lo militante, como la que propone una respuesta a la ópera *rock* creando un diálogo entre Braden y Eva. Braden discute el reconocimiento de Eva en Latinoamérica y le comunica que aceptará asesorar "a unos autores que quieren realizar una ópera rock de nombre Evita, y cuya acción transcurre en no sé qué país latinoamericano". Inmediatamente después de esa escena, Eva canta un tema que pregona la idea de la Patria Grande de San Martín y Bolívar. Otro punto en respuesta a la ópera *rock*, es el cuestionamiento a la anécdota sobre su vinculación afectiva con Magaldi, para lo cual intercala una escena donde Eva no sólo se vincula con Magaldi sino, también, con la esposa de dicho músico. Esta escena establece una nueva mirada sobre Buenos Aires componiendo, desde el tango y la zamba, la fascinación de Eva por la gran ciudad.

El segundo acto disminuye la variante mítica de la Eva-santa para dar lugar a la variante mítica de la Eva-militante. Este giro propicia una postura política que la ubica como defensora de las ideas socialistas de Alfredo Palacios y como estandarte político de la militancia de los setenta. Así cobra sentido la incorporación del personaje Aparecido, con quien Eva dialoga pensando junto a él la posibilidad de la memoria como espacio de la resistencia y de la eternidad. En el mismo tono combativo se

propone desvincularla ideológicamente de un personaje como Raúl Apold, para lo cual la obra tiene una escena con un personaje llamado Apolo, con quien Eva discute comparándolo con el senador McCarthy de Estados Unidos, por los niveles de censura que implementó hacia los artistas. Hacia el final de la pieza, lo combativo se potencia con un Chanser, que ha dejado pasar al terrateniente y no ha dejado pasar al obrero. De esta manera, el pueblo se revoluciona y lo crucifica hasta que permite la entrada del obrero. Una vez más se puede ver como la intención de la obra es rescatar la idea del peronismo de izquierda, tomando la figura de Eva como estandarte militante. Que se llame *Octubre en el paraíso* remite a la idea del *17 de Octubre* como día revolucionario y, a pesar de no haber estado presente Eva ese día de 1945 en la Plaza de Mayo, históricamente se la consideró una de las impulsoras del movimiento que pidió a los sindicalistas que levanten al pueblo por Perón. Por esto la obra se permite incorporarla como testigo de ese día en el paraíso.

### ***Octubre en el paraíso* y su sistema de personajes**

Con la finalidad de comprender las particularidades que tuvo esta puesta, nos interesa analizar el sistema de personajes propuesto por la obra. Si bien no ha quedado registro en video, trabajaremos con materiales parateatrales tales como una entrevista a su director, críticas de la época, su texto dramático registrado en ARGENTORES y algunas pocas fotografías que han quedado. Aunque nuestro análisis parta del lugar de la pérdida, nos interesa pensar cómo esa pérdida se traslada a la construcción de los personajes. Analizaremos cómo se elabora la imagen de Eva, Perón, Apolo (Apold), Magaldi, Braden y Alfredo; cómo el sistema de personajes propone una tipificación ideológica desde la idea de la oposición política, enfrentando personajes que varían desde el obrero, el terrateniente y el aparecido; y, por último, cómo el personaje Chanser se incorpora exclusivamente desde la ficción, pero establece una tensión con la Historia en virtud de una dialéctica entre los personajes históricos citados, los tipificados y su carácter ficcional.

La manera de construir las figuras políticas de Eva Perón, Perón, Braden, Alfredo Palacios y Raúl Apold, parte de la posición ideológica del autor y del director. Cada uno

de estos personajes funciona desde la prosopopeya, es decir, desde la acción de otorgarle la voz al muerto: un deber político en esa época al menos para los hacedores de esta obra quienes -según señalaba Hernán Aguilar en una entrevista especial para este artículo-, tuvieron la experiencia de haber sido incluidos en las listas negras de los Servicios de Inteligencia. Los diálogos en el texto proponen un sistema de contrapunto donde los discursos peronistas se oponen a los antiperonistas. Desde un sistema actancial, el discurso peronista se sitúa como el valedero. Algo que establece una continuación en la discusión ideológica, justamente por la falta de cierre, ya no en relación o no al peronismo de primera hora, sino a sus luchas dentro de los setenta; y en este punto el recorrido del cadáver de Eva viene a ser uno de los puntos más álgidos de la cuestión. El cadáver de Eva, funcionó como el primer cuerpo desaparecido. Darle voz en el teatro desde las puertas del paraíso es retornar la vivencia de un cuerpo que ya no está.

Argentina “ha muerto” en la dictadura, la mató la dictadura, ya no existe o al menos ya no podrá ser la misma, y el gran acto de ratificación ritual de nuestra existencia es la teatralidad desde el cuerpo viviente. Por eso la Argentina se transforma en una especie de laboratorio de teatralidad social en la Posdictadura: para sostener que mientras los cuerpos viven, seguimos viviendo, y a la vez sostener desde la relación cultura viviente-muerte el duelo por el país muerto (Dubatti, 2014: 150).

Así lo muestra la primera escena en la que, mientras en un camastro yace el cuerpo de Eva rodeado por el pueblo, se escucha su voz proclamar su deseo de vivir eternamente con ellos y con el General. La invocación de la voz separada del cuerpo muerto le brinda presencia a ese mismo cuerpo inerte, es decir, la ausencia de vida del cuerpo en escena se supera desde la presencia viva de lo sonoro de la voz. Su voz conforma el grano<sup>45</sup> de su materialidad corporal y, por eso, el medio de su voz se convierte en el todo, en su cuerpo. Aquí, la voz funciona como el signo político característico de Eva Perón, además de sus gestos, su vestuario y su peinado.

En el modo de construir el personaje de Eva se manejan dos variantes míticas: la santa y la militante. La idea de la santidad en la obra, descansa en el derecho a entrar al

---

<sup>45</sup> Roland Barthes desarrolla el concepto de *grano de la voz*, justamente como eso: la materialidad del cuerpo hablando su lengua materna, retoma Alejandro Sustí, para comprender la importancia de la idea de la voz de Eva propuesta en la novela *La pasión según Eva* de Abel Posse.

cielo y dejar de permanecer en el limbo; y la idea de la militancia, se observa en la defensa de la clase obrera. Un ejemplo de ello es la escena en la que Eva dialoga con Braden. Escena que como vimos se discute sobre el reconocimiento adquirido por Eva en Latinoamérica. Inmediatamente después de esa escena Eva canta un tema que pregona la idea de la patria grande de San Martín y Bolívar.

Otro punto que responde a cuestionar la ópera *rock* y su construcción de una *Eva-femme fatale*, es cuando se vuelve a relatar la anécdota sobre su vinculación afectiva con Magaldi. Aquí, *Octubre en el paraíso*, realiza una escena donde Eva no solo se vincula con Magaldi sino también con la esposa de dicho músico. Sobre este personaje el director de la pieza declaraba en una entrevista realizada por la revista *La Época*:

Todo esto comenzó como una ficción, pero luego de un tiempo de trabajo fuimos dándole un tratamiento real, como lo fue su encuentro con Agustín Magaldi, para salir a contestar la barbaridad que plantea la ópera inglesa. Queremos mantener una figura de evita, rescatarla fundamentalmente para el resto del mundo.<sup>46</sup>

A su vez, esta escena establece una nueva mirada sobre Buenos Aires quitándole el mito del bajo fondo al arrabal.

Más allá de los planteos políticos que se establecen entre los personajes mencionados y Eva, la obra también indaga sobre la relación entre Eva y Juan, donde se concentra y se vincula la idea romántica con la macropoética del melodrama. A la escena entre Eva y Juan la antecede la discusión entre Braden y Eva, donde ella recupera la idea de la Patria Grande. Esta idea se compone con un pasaje musical que dentro de la letra de las canciones mezcla lo político con el episodio romántico entre los líderes, cuando se conocen y bailan. Esta breve secuencia cierra el primer acto dejando al personaje de Evita en la instancia de *anábasis*, en su ascenso a la arena política y a su relación con el futuro presidente. Cabe destacar que la figura de Perón sólo aparece como un personaje bisagra que genera un giro dramático, pero no se convierte en un agente histórico relevante ya que el protagonismo recae sobre Eva. El amor entre Eva y Juan es el motor que genera la acción social. Para provocar esta perspectiva se genera un diálogo entre ellos en el que Perón le pide a Eva que trabaje con él.

---

<sup>46</sup> Hernán Aguilar, para *La Época*, sin fecha exacta.

Siguiendo a Martín- Barbero cuando sostiene que el romanticismo nació como un movimiento que puso en crisis los cánones de la burguesía, podríamos decir que, en esas condiciones y mediado por el amor, el convite a una praxis social supone el cuestionamiento a lo dado, a lo que regía en Argentina en ese período histórico. Así, la pregunta a Chanser, en esa misma escena, acerca de la existencia o no de los cambios, viene a enlazar lo melodramático con lo político y lo político con lo popular. Lo popular no tiene habilitada la entrada al paraíso y se vincula íntimamente con la idea de revolución, que más adelante en la escena entre el Obrero y Chanser se concretará.

De esta manera, cobra sentido la incorporación del personaje Aparecido, con quien Eva dialoga acerca de la posibilidad de la memoria como espacio de la resistencia y de la eternidad. Esta es otra escena en donde la idea del retorno de lo muerto como artífice necesario para la memoria vuelve a presentarse de un modo muy claro para el espectador. Aparecido y Eva pueden estar juntos en un espacio liminal como lo son las puertas del cielo, porque se acepta que la memoria no es un espacio fijo sino un espacio dinámico construido desde la necesidad de un presente. Ese verosímil dentro de la obra, está habilitado también por el contexto histórico en que fue escrita ya que, si bien el peronismo resultaría vencido por el radicalismo unos días después del estreno, esta creación había sido plasmada como una necesidad de recuperar en la escena de la política, al peronismo acallado por diversas dictaduras.

El teatro de Posdictadura opera como un constructor memorialista. Estos dispositivos de estimulación (más que de comunicación) hacen que los muertos se presentifiquen en la memoria del espectador aunque no se esté hablando explícitamente de ellos (...) Cada espectador, cada público, proyecta sobre esa ausencia sus propias preocupaciones, deseos, construcciones subjetivas (Dubatti, 2014: 138).

Lo combativo se potencia hacia el final de la pieza. Chanser, el encargado en dejar pasar o no pasar a quienes llegan al cielo decide dejar acceder al terrateniente y no al obrero. En este caso la revolución del obrero y la pugna con el terrateniente recupera nuevamente un espacio peronista, ya que si Eva fue representante de la clase obrera y el peronismo se propulsó como la única posición popular, la ganancia del obrero que finalmente ingresa al paraíso es una ganancia peronista; y todo esto está en función de

una macroestructura melodramática. Alejandro Susti (2007) observa que el peronismo se vinculó a la idea de *familia* y menciona que a esa idea está ligada el reconocimiento que Perón y, puntualmente, de Eva en nuestro caso, otorgan a los grupos sociales que hasta ese momento habían sido marginados; marginalización que se remontan al período colonial y se prolongan durante la República en las figuras del gaucho y del inmigrante.

El propósito del discurso de Eva, por lo tanto, es defender el nuevo orden social instaurado por el peronismo de todo aquello “que oculta y disfraza”, la amenaza de otro –la oligarquía- que busca revertir el cauce de la historia. En esta visión estática, por lo tanto, no existe la posibilidad de integración entre estas dos instancias antagónicas pues toda negociación o acuerdo entre ambas implicaría la anulación de la ilusión dramática creada por el discurso (Susti, 2007: 44).

Sostenemos junto con Susti, que el peronismo funcionó como un segundo momento en la conformación de la idea de *patria* y de *identidad*. Avanzando hacia los '70, esa idea de patria desde las representaciones del peronismo sobre Eva, se traslada hacia al peronismo de izquierda y a la militancia peronista, hasta generar una disputa sobre a quién le pertenece la idea de patria, si a los peronistas de izquierda o a la derecha. De este modo, se luchó desde el peronismo de izquierda por la apropiación del concepto de nación, vinculando dicho concepto con el de pueblo. A pesar de la derrota del peronismo en las elecciones, quienes realizaron la obra seguían sosteniendo la impronta de un peronismo hermanado con el pueblo y, estrictamente, con un pueblo peronista emparentado con las ideas de Alfredo Palacios. Con la misma lógica de rescatar lo popular como síntoma del retorno de lo proscripto, la puesta -que como mencionamos era una respuesta a la ópera inglesa- diseñó su música entre zambas y tangos, elementos propios de la cultura de masas dominante en el período peronista.

Cuando Dubatti piensa el teatro de los muertos, explica cómo éste:

designa, en particular, el dispositivo poético de la memoria advertido en el teatro de la Posdictadura respecto de las experiencias y representaciones del pasado; en general, la inabarcable masa de teatro de quienes nos precedieron, el teatro que hicieron los ya muertos y que, de alguna manera misteriosa, regresa cada vez que se produce un acontecimiento teatral (Dubatti, 2014: 142).

Y agrega que “el teatro se mantiene vivo como institución, como biopolítica, como convención e invención, como poética, a través del entramado rizomático de la historia.” (Dubatti, 2014: 145).

La puesta de Hernán Aguilar y el texto dramático de Kulino, proponían entrelazar diálogos entre el personaje histórico Eva Perón en las puertas del paraíso y un personaje llamado Chanser. Hernán Aguilar cuenta que algunos espectadores preguntaban sobre la existencia real e histórica de ese personaje desconocido. En este sentido, lo rizomático se produce en dos direcciones: por un lado, el personaje de Eva se vuelve fehacientemente fantasma y la actriz presta su cuerpo para encarnar a un fantasma, sobreviniendo entonces que Eva es y no es personaje histórico en esta puesta; por otro lado, Chanser, al conversar con el personaje de Eva Perón pleno de una remanencia magnética de historicidad, se convierte en un posible personaje histórico que claramente no es. He ahí la esperanza espectral de ver en Chanser a un personaje histórico, que hace derivar su carácter sobrenatural a la idea de lo fantasmático, es decir a una imagen sin semejanza, que se venía trabajando en los otros personajes históricos propuestos por la obra.

Chanser deja a flor de piel la idea de simulacro, propuesta desde el artificio teatral. Chanser, como sostenemos, no representa un personaje histórico pero es simulacro de un personaje histórico por estar rodeado de esta tipología. A la vez, los personajes históricos no representan una semejanza con los agentes originales de la historia en sí, sino que son simulacros por sus diferencias y es allí, donde yace el retorno de lo muerto y la composición fantasmagórica de cada uno de ellos en *Octubre en el paraíso, (Eva Perón después de la muerte)*.

Sin embargo, a pesar de poder hacer esta lectura que plantea un corrimiento del referente, Hernán Aguilar declaraba en una nota para *Tiempo Argentino* sobre la necesidad de recuperar la figura de Eva para todo el pueblo argentino, no sólo para el peronismo, estableciendo la idea de una posible recuperación histórica y la posibilidad de una identidad nacional en torno a Eva Perón.

Eva – afirma el director- despertó grandes pasiones de un lado y del otro; grandes cegueras y grandes obsecuencias, para así decirlo con más precisión. Creo que estamos relativamente maduros como para abordarla sin preconceptos, con la

distancia que nos da el tiempo. Esta no es una versión teatral de Eva Perón para el pueblo Peronista, sino para la totalidad del pueblo argentino. En un ensayo de aproximación a la verdad histórica. La obra de Kulino es una suerte de hipótesis metafísica basada en documentos estrictamente veraces. La acción empieza con la muerte de Eva, a los 33 años, mientras su cuerpo es embalsamado. Es una Eva que da y pide explicaciones; una Eva que se cuestiona a sí misma y a su propio movimiento de masas, desvirtuado y ensuciado por muchos de sus seguidores; una Eva que propone el olvido y la superación de antinomias.<sup>47</sup>

Desde nuestro punto de vista, esta es una manifestación contextualizada en el último período de la dictadura y de cara a las inminentes elecciones del 30 de octubre de 1983. Parte de la productividad de la obra dará cuenta de una tendencia posterior con respecto a la figura de Eva, que tiene que ver con rescatar su imagen desde la postura ideológica fuese Peronista o radical quien lo escribiera.

### ***Evita, la mujer del siglo y sus variantes míticas***

*Evita, la mujer del siglo* de Agustín Pérez Pardella se estrenó originalmente el 16 de octubre de 1984 en el teatro Catamarca de dicha provincia y llegó al teatro Blanca Podestá en Buenos Aires en 1985. Esta obra recorre los grandes episodios de la vida de Eva y Perón. Así muestra su llegada a Buenos Aires, el encuentro con Perón en el Luna Park, el rechazo de los militares, la liberación de Perón de la cárcel en la Isla Martín García el 17 de octubre, el rechazo de las damas de beneficencia y de la oligarquía en general, su viaje a España y su relación con Franco, la conspiración para el futuro golpe de estado, su visita al Papa, la renuncia a la vicepresidencia, su enfermedad, su charla con el Padre Benítez y su fallecimiento. El sumario cronológico de la vida de Eva es acompañado por la participación de un narrador que sintetiza las escenas anteriores y se anticipa a lo que sucederá. La predilección de Pardella por un tipo de poética similar a la del teatro griego, se revela en la utilización de un narrador con un rol similar al del corifeo y un coro que representa al pueblo. Sin embargo, la figura de Evita es recuperada como una heroína romántica y melodramática, fundamentalmente, porque su

---

<sup>47</sup> Hernán Aguilar para *Tiempo Argentino*, 11 de octubre de 1983, p.13.



enfermedad se deduce como resultado de su lucha abnegada por y junto a Perón. Así se compone un perfil de Evita, una heroína a la que el propio pueblo (coro) nombrará Jefa Espiritual de la Nación.

El musical de Pérez Pardella, como todos los musicales de la época, surgió a partir de la acción de renacionalizar la figura de Eva, de vincularla nuevamente al imaginario colectivo no sólo peronista, en tanto que el autor se declaraba radical. Se evidencia en la obra, la necesidad de quitarle la extranjería a un cuerpo que había sido exiliado, proscrito y desaparecido, y que de pronto emergía representado desde la mirada de Lloyd Webber y Rice y teorizado desde testimonios antiperonistas, como se puede ver en la postura que adopta Mary Main en su libro. Así, si bien esta puesta no brinda una postura totalmente contraria a los textos extranjeros, sí se posiciona como una mirada diferente y propia, que parte de una visión nacionalista.

El narrador que abre la puesta expresando: “Estamos en Buenos Aires para contar, a nuestra manera, algunos pasajes, tal vez los más importantes de una mujer que a través del amor a su pueblo logró increíbles cimas de amor y de rechazo” (Pérez Pardella, 2001: 83), brinda en el tono del texto una posición equilibrada que no lo posiciona en postura política alguna; a diferencia del narrador del musical londinense que se prefiguraba en un espacio antiperonista desde su mismo nombre, Che. Con la misma lógica de neutralidad se incorporan dos escenas conflictivas desde el punto de vista político: el encuentro de Eva Perón con Franco y la emoción con la que la protagonista recibe la condecoración, y otra escena inmediata dónde Pérez Pardella crea un diálogo entre un grupo de militares 4 militares. En ese grupo, en el que uno solo es anti golpista, se conspira contra el gobierno peronista. En el primer caso, desarticula el trasfondo genocida y dictatorial del gobierno de Franco dando un perfil a-histórico a la escena; en el segundo caso, intenta equilibrar a las Fuerzas Armadas poniendo frases en defensa de las instituciones y de la democracia en boca de un militar frente a los conspiradores.

Elige también emparentar el concepto de pueblo -como sinónimo del tejido social que construyó el peronismo como movimiento de masas- con los que defienden las banderas peronistas; aun más, el pueblo es vinculado a la cultura de clases y a lo nacional, opuesto a la oligarquía como lo antinacional y golpista que viene a desarmar el tejido social fabricado desde el peronismo. Esta lógica refleja el imaginario peronista

que en el musical de Pardella se construye antes de la asunción de Perón, donde mediante el tango, el radioteatro y la cinematografía el pueblo, la palabra pueblo, es emparentada con la cultura de masas y lo antinacional es reservado para la oligarquía que se aleja de la cultura masiva.

Esta manera que tiene el musical de Pardella de comprender al peronismo, como un movimiento que se vincula a la idea de nación y a la idea de pueblo, provocando antinomias, muestra el binarismo esencial que está en su centro mismo. Juan y Eva Perón explicaban su proyecto político a través de una serie de oposiciones básicas: nacional/antinacional, pueblo/antipueblo, trabajadores/oligarcas. Es más, la lógica que usaban para hacer estas distinciones entre *nosotros* y *ellos* era siempre profundamente moralista (Karush, 2013).

Hay una escena cantada, en la que Evita dialoga con el pueblo ejerciendo el rol de referente de los ideales peronistas y, por ende, de la cultura de la clase obrera. Más allá de que esta escena promueva la construcción del hecho histórico del Cabildo Abierto del Justicialismo el 22 de agosto de 1951 en la 9 de Julio, la letra de la canción que propone Pardella remarca la idea de una Eva propulsora de milagros, dónde la eternidad queda anclada en la fuerza del discurso y en su imagen de Jefa Espiritual de la Nación:

Yo siempre seré parte de ustedes  
porque ustedes y yo somos lo mismo  
por más que pugne la canalla infame  
en vaciarnos de patria y de justicia,  
por más que los colmillos de la calle  
cuelguen nuestros pedazos como Cristos.

¡Hagan de mí su canto los que canten!

Yo no caeré de mí como otro muerto,  
y juro por esta nada que es mi vida,  
que mis banderas de pan y de justicia  
rabiarán sobre el tope de mis huesos  
aun después de mi muerte,

y de la muerte de quienes todavía no nacieron.

(Pérez Pardella, 2001: 107)

Posteriormente, una sucesión de escenas construyen a Eva desde la enfermedad sin perder el carácter religioso y cristiano promovido en la escena del Cabildo Abierto del Justicialismo. Su diálogo con el médico Ivanisevich está plagado de espectros que ella percibe como un grupo de fantasmas con sotanas y guardapolvos. Lo onírico de esa escena convierte al cuerpo enfermo de Evita en un pasaje hacia la idea de la eternidad. En la búsqueda de lo eterno se incorpora la voz en *off* del pueblo que la proclama “Jefa Espiritual de la Nación”. En este punto la enfermedad posiciona en su cuerpo lo político porque el pueblo la canoniza como Jefa Espiritual de la Nación y porque muere de abnegación política hacia su pueblo. Esto la vuelve eterna.

El rezo y la oración del Padre Benítez están dirigidos a salvar a la heroína de cualquier laceración y, para eso, él ofrece su dolor a cambio de que Evita recobre su salud: “Porque si nos las diste para que nos ayudara, ¿cómo vamos a entender que nos las quitas cuando más la necesitamos?!” (Pérez Pardella, 2001: 113). Este parlamento de Benítez le otorga un carácter mesiánico a Eva, de manera tal que su cuerpo enfermo y lacerado por el cáncer es la redención del pueblo y su carácter eterno implicaría la resurrección. Este tipo de estructura dramática la aleja por completo de la variante mítica de la mujer del látigo y la acerca a la del martirio.

En la segunda escena, Pérez Pardella se interesa por narrar su vida como actriz antes de que acceda a la arena política. La escena se desarrolla entre Eva y una amiga, en los tiempos en que vivía en pensiones. Allí, el personaje de Eva parodia a Isabel de Inglaterra: un guiño hacia el espectador sensible a los conflictos y las tensiones con el país inglés. El musical de Pérez Pardella cuestionó el abordaje de la figura de Eva como mujer fatal, que la obra londinense puso en escena. Debido a esto, la vinculaba irónicamente a diferentes mujeres como Catalina de Rusia, que fue juzgada históricamente por conseguir su poder mediante el sexo. La misma óptica que dejaba entrever la ópera *rock* sobre los logros políticos de Eva.

La trama que arma Pardella apunta a una constante anticipación de los hechos, dotando a Eva Perón de un perfil profético que augura que saltará de Los Toldos a ser

una gran actriz, con una fortuna con la cual se podrá comprar un departamento en la calle Posadas. Así el carácter de la mujer del látigo es parodiado por la puesta en escena. A su vez el narrador como personaje externo al tiempo de los hechos, funciona como el portavoz de los hechos acontecidos otorgando a la historia el carácter de lo real.

Pérez Pardella construye una ficción que vincula a Eva un poco más con la idea del tango, que le da aún más una identidad proveniente del arrabal, así, Eva Duarte es presentada a Perón por Homero Manzi, y no reconocida por el propio Perón, que desde las biografías de Marysa Navarro (2005), se puede ver como él ya había tratado con ella en la Secretaría de Trabajo y Previsión a raíz del terremoto en San Juan. Este tipo de desviaciones históricas son comunes dentro del musical, en tanto que se posiciona como una ficción. En cuanto al conocimiento de los dos personajes históricos que Pérez Pardella ubica a partir del encuentro en el Luna Park y no en la oficina de la Secretaría unos días atrás, no podemos dilucidar si se trata de un error o, nuevamente, una elección argumental que le otorga mayor peso dramático al encuentro entre ambas figuras. Pero tendemos a pensar que Pérez Pardella habría reproducido el mito del encuentro entre Eva y Perón en el Luna Park. Luego se narra el 17 de Octubre manteniendo la versión histórica más aceptada, que sostiene que Eva Duarte se había quedado en su casa informada sobre el paradero de Perón mediante la radio. Sin embargo, se construye mediante el canto de Eva desde el departamento, el comienzo de su característica de mujer sacrificada y fervorosa que la hace partícipe indirectamente de dicho día.

### ***Eva el gran musical su historia y sus variantes míticas***

En cuanto al trabajo de Nacha Guevara no podemos plantearlo sólo como respuesta al espectáculo londinense ya que la *Eva* de Guevara-Orgambide-Favero, comenzó a ser creada antes del exilio, en 1972. El esqueleto de la obra fue retomado en 1979 y trabajado hasta 1981. En esos años de exilio –exilio que comenzó en enero de 1975 hasta 1984-, Favero y Guevara se pusieron en contacto con Orgambide, quien también había sido perseguido durante la dictadura por su militancia peronista. En ese contexto lograron ponerse en contacto con el ex presidente Héctor Cámpora, Ricardo Obregón Cano y Esteban Righi (Gorlero, 2013), quienes les contaron del espíritu de

trabajo que tenía Eva Perón, material que luego llevaron a escena. A mediados de 1981, explica Gorlero, en los periódicos españoles se anunciaba el próximo estreno de una ópera llamada *Eva Duarte* realizada por el trío que posteriormente estrenaría *Eva, el gran musical*. El posicionamiento político de Guevara-Favero-Orgambide, fue el de remarcar que la ópera de Lloyd Webber-Rice, estrenada en España por Paloma San Basilio, ubicaba la figura de Eva Perón en un lugar de desprecio que opacaba su imagen y la de todos los argentinos, así se proponían versionar la vida de Eva desde un lugar “más real y menos mentiros(o)” (Gorlero, 2013: 111).

La obra de Guevara Orgambide y Favero, *Eva, el gran musical argentino*, estrenada en 1986 en el teatro Maipo, comienza con el histórico discurso de Eva Perón en Plaza de Mayo el 17 de octubre de 1951, del cual se rescata discursivamente la abnegación al pueblo y a Perón y se deja de lado la empatía con la CGT, que sí pronunció Eva Perón en esa ocasión:

Queridos descamisados, yo no faltaré nunca a esta cita con mi pueblo de cada 17 de octubre. Tenía que venir. Tenía que venir. Y he venido a dar las gracias a Perón y a los descamisados que han querido honrarme con la más alta distinción que puede honrarse a un Peronista. Yo no diré, yo no diré la mentira acostumbrada, yo no diré que no la merezco. La merezco porque todo lo hice por amor a este pueblo. Yo no valgo por lo que soy, yo no valgo por lo que tengo, yo solo valgo por el amor de este pueblo.

A esto, se suman frases que se extraen del libro *La razón de mi vida*, específicamente del capítulo XLIV “Como me pagan el pueblo y Perón”:

Muy temprano en la vida dejé mi hogar, y desde entonces he sido libre. He querido vivir por mi cuenta y he vivido por mi cuenta. Me gusta la libertad como le gusta al pueblo, y en eso como en ninguna otra cosa me reconozco pueblo.

Otras que se toman del discurso dado en el Cabildo Abierto del Justicialismo el 22 de agosto de 1951: “Descamisados míos yo no sé, yo no sé cómo pagar el cariño que me tienen.”; y un último contenido producido enteramente por el musical, que retoma palabras como pureza, patria y lucha, dichas en su último discurso desde la Casa de Gobierno el 1 de mayo de 1952, al celebrarse el Día del Trabajador: “Espero volver

pronto a la lucha, pero si no volviera no lo olviden, ustedes son los puros. Todo es ustedes. Ustedes son la Patria". A su vez, esta escena recurre al famoso abrazo de Eva Perón a Juan Domingo Perón el 17 de Octubre de 1951.

Lo interesante de desmembrar este discurso es comprender cómo cambia el tono de voz de Eva Perón. La escena, a pesar de componerse desde diversos discursos y etapas políticas, opta por mantener el tono de voz del último discurso de Eva Perón, el más combativo y el que fue considerado y retomado por la militancia. De este modo, la suavidad de la voz y las palabras de Evita en el discurso del 17 de Octubre de 1951, con las que se hace mayor hincapié en el melodrama y en la Eva-santa, son reemplazadas por el carácter de la Eva-militante o el mito rojo en la obra, sin renunciar a lo melodramático que culmina en el abrazo entre Eva y Perón.

La intención de comenzar con ese momento y realizar un flashback a su viaje a Buenos Aires plantea ya un perfil melodramático en la pieza, que se desprende de una primera concepción de romanticismo, tal y como lo explica Martín Barbero, quien sostiene que el movimiento romántico se caracterizó por situarse transgresoramente en relación a las normas capitalista. En este caso, melodrama y militancia van de la mano y en la pieza predomina la crítica a quienes detentan el poder (el dueño de la radio a la que va a pedir trabajo, quien cobra el alquiler o la oligarquía). Si durante la primera parte Eva vislumbra un costado de inocencia que remite al mito blanco, cuando discute con la oligarquía y tarda en recibir a las damas de beneficencia se perfila el mito negro, que es parodiado al exponer desde el estereotipo a sus enemigas. Allí el construido carácter vulgar de Eva es reestructurado como un arma de lucha en contra de la hipocresía de quienes la visitan. Para dejar en claro la contraposición de dos realidades sociales generado una estructura de causa/efecto, la secuencia se construye en la Fundación donde previamente ha recibido a los trabajadores y a quienes precisan de su ayuda.

El carácter arrabalero de esta heroína abnegada podría pensarse como basamento en el mito antiperonista de la Eva vulgar o autoritaria, sin embargo, desde nuestro punto de vista esas características son absorbidas por los textos para utilizarlas como constructo de la identidad nacional, travistiendo esas particularidades al perfil militante, a la abnegación hacia el pueblo y a la lealtad a la doctrina peronista. A esos elementos se suman la elección de la música con la que se la representa -el tango y el folclore- y el

diseño de su vestuario, en el que predominan los trajes sastre con los que se la asocia a la lucha obrera o los vestidos que remiten al epíteto del hada madrina. Vale aclarar que esas construcciones fueron amparadas en fotografías de la época que luego las obras llevaron a escena.

Por último, nos interesa destacar que otro elemento que generaba una interacción con lo peronista dentro del musical, era la utilización de grandes escenografías que daban un perfil monumental, en consonancia con la estética que en su época se aplicó a varias estructuras arquitectónicas y a los carteles de los líderes Perón y Evita. De la misma manera también se apuntaba al imaginario de época, trazando las canciones del musical desde el folclore y el tango. Así la música creada por Alberto Favero alterna lo lírico y el tango construyendo, también, el clima y la composición del personaje de Eva Perón.

## **La deuda de representar a Eva en el período de la posdictadura**

### **El documental con escenas de ficción**

La intención de este apartado es comprender cómo se formulan las tres variantes míticas dentro de los documentales que ocuparon un lugar en los años '80. Tales fueron los casos de *Evita quien quiere oír que oiga* (1984), Eduardo Mignona y *El misterio de Eva Perón* (1987), Tulio Demicheli. El film *Evita quien quiera oír que oiga* de Eduardo Mignona, estrenado el 26 de abril de 1984 con una recepción total a la semana del 17 de mayo de ese mismo año de 58.200 espectadores de acuerdo con datos publicados por el *Heraldo del cinematógrafo*, constituyó, junto con otros proyectos de diversas artes (plástica-teatro-música) el regreso de las representaciones sobre la vida de Eva Perón. Sin embargo el film es el primero que asume la tarea de rescatar su figura en los inicios del período de la posdictadura, en tanto que las últimas representaciones sobre la figura que marcaron la historia del cine fue *Evita, una mujer un pueblo* de Schöreder, estrenada en el corto período Peronista de los años '70, más precisamente en 1974; o los pequeños fragmentos de *La hora de los hornos* que tomaron mayor presencia en su estreno comercial en 1973.

Además, deberíamos mencionar para comprender cabalmente en qué situación se filmó la obra de Mignona, que la intención de llevar a Eva Perón a la pantalla como estandarte político, en muchos casos como sostén de epítetos míticos como el hada buena, la abanderada de los humildes, y tantos otros, surgió en realidad desde la Subsecretaría de Información y Prensa y especialmente bajo los films *Y la Argentina detuvo su corazón* (1952) de Edward Cronjager y *Eva Perón inmortal* (1952) dirigido por Luis César Amadori.

A manera de repaso vamos a recordar que mientras que en los '70 representaban a Eva como a una mujer militante, en la primera mitad de los '50 los peronistas apoyaban la idea de una Eva-santa, categoría desarrollada por Rita de Grandis (2006). A esta perspectiva política se le sumó, en esa misma época el perfil que consideraban los antiperonistas, el de *femme fatale*. Este mito en los '70, tal como vimos fue acompañado por la proscripción del peronismo, y por el secuestro del cadáver embalsamado de Eva y el borramiento de su identidad en un cementerio en Milán. Estos hechos políticos también apoyaron la necesidad de representarla en la clandestinidad, a partir de 1974 donde la persecución comienza de la mano de López Rega y se acrecienta en el ingreso de la dictadura militar. Todo este material histórico decanta en un film como *Evita, quien quiera oír que oiga*, en el que se busca una objetividad en la historia y una subjetividad política dentro de cada testimonio que pretende ser respetada, frente a la caída y el fracaso del discurso peronista de izquierda y frente a las atrocidades cometidas por sus detractores, peronistas de derecha y antiperonistas.

Hay que tener en cuenta que el film de Mignona, también fue impulsado por un deseo de refutar tanto la ópera de Lloyd Webber y Rice como el tele film con Faye Dunaway. Mario Álvarez, integrante del proyecto del documental del Mignona, había comprado material de archivo a Adolfo Rossi y había decidido no vendérselo a los norteamericanos y, en cambio, hacer algo más productivo. En base a esta anécdota declaraba para el diario *La Voz*: “Influyeron en mi decisión la visión de la ópera Evita y del telefilm hecho por los norteamericanos, que me parecieron realmente infames, ridículos” (*La Voz*, “La Evita más reciente”, 10/10/1983).

*Evita quien quiera oír que oiga* (1984) de Mignona comienza en un espacio rural al que se le sobreimprime el poema de Renè Víctor Philes. En esa presentación se suma



al cuadro el ingreso del tren que llega a Junín. Esta primera escena le da el carácter de docu-ficción, ubicando la idea del relato de la historia como una construcción ficcional que se pretende real. La manera de presentar lo que luego será el primer documental sobre Eva Perón en el período de la posdictadura, genera un planteo sobre el acercamiento a los discursos históricos, el carácter de verdad de los testimonios y entrevistas y la posibilidad de llegar a representar a Eva Perón dentro de la función poética del lenguaje.

Bill Nicholls (1997: 292) plantea que las modalidades expresivas “ponen en juego incluso las representaciones descriptivas u ‘objetivas’ que dirigen nuestra atención hacia una realidad histórica precedente. Esto puede considerarse como un aspecto de la ideología en el que ésta alcanza su mayor grado de objetividad”. Claramente, en el afán de incorporar testimonios peronistas y antiperonistas, Eduardo Mignona plantea una búsqueda de objetividad sin renunciar a la subjetividad de cada discurso, ni a su propia ideología.

A los testimonios y entrevistas que realizó Mignona, se les alternan diferentes escenas de ficción que se construyen como una posible representación de esa historia. En muchos casos, se genera un montaje asociativo entre la imagen de Flavia Palmiero - actriz que representa a Eva- y determinadas instancias fotográficas o fílmicas que muestran a Eva Perón en el desempeño de su carrera como actriz y como figura política. Así, la ficción funciona como un elemento ilustrativo de esa historia objetiva que descansa en la utilización de testimonios variados que incorpora Mignona al documental. Sin embargo, como sostiene Nicholls, se dirige la mirada desde la ideología proveniente del creador.

Por otro lado, los testimonios del film se pueden separar entre aquellos que promueven la mirada de agentes directos en la vida de Eva Duarte (su maestra Palmira Repetti, su amiga Elsa Sabella, su modisto Paco Jamandreu, un actor que trabajó con ella Pascual Pelicciota, el camarógrafo Arnaldo Mancione, Lilian Lagomarsino de Guardo), la mirada de militantes que la sitúan en el rol político (Cipriano Reyes, Armando Cabo, Juan Antonio Cafiero) y la mirada de profesionales psicólogos, filósofos, sociólogos, historiadores y escritores, que implican una cita de autoridad dentro del film (Arnaldo Rascovsky, Beatriz Grosso, Fermín Chávez, Juan José Sebrelí,

Félix Luna, José Pablo Feinmann, Jack Anderson, Adolfo Pérez Esquivel, José María Castiñeira de Dios, Ernesto Sábato, Dalmiro Sanz, Silvina Bullrich, José María Rosa, Jorge Abelardo Ramos).

Esta procurada objetividad por parte de Mignona -quien no se declaraba peronista en las entrevistas hechas en la época del 83-84 en diversos periódicos-, se pone en tela de juicio por la representación ficcional que se realiza sobre Eva y por el perfil que se quiere rescatar de esa imagen: una jovencita provinciana de 16 años que viene a Buenos Aires a hacer su vida. En una entrevista, Mignona (*Tiempo Argentino*, 25 de abril de 1984) refería que su documental trataba de los tres desencuentros de Eva Perón: el desencuentro con el medio social por haber nacido en una estructura patriarcal y ser hija natural; el desencuentro político debido a la forzada renuncia a la vicepresidencia; el desencuentro con la vida a raíz de su muerte joven.

Estos desencuentros que expone Mignona, son narrados por las escenas de ficción a través de los gestos de Flavia Palmiero que promueven una Eva vinculada con la pureza y una Eva vinculada con la militancia. Así, existe un pasaje de lo melodramático a lo militante con carácter épico, en tanto que del estatuto de niña indefensa que viaja sola en tren pasa al estatuto de mujer política; es decir, que desde el posible rol de víctima melodramática (Martín- Barbero, 1991) se traslada al rol de héroe trágico, en tanto que no es una víctima que espera sino que busca su destino. Traspolado a la tragedia griega se puede observar el eje planteado por Campbell (1980): separación-iniciación-retorno. Es esta mixtura la que la compone como heroína romántica, porque retoma el viaje de los héroes trágicos para apropiarse del desafío en función de discutir la norma, discutir el espacio de los que forman parte de la escena política.

El tipo de Eva que se retoma en este film, la Eva-santa y la Eva-militante, también se puede ver en los tres musicales analizados anteriormente, pero en este caso, las escenas de ficción buscan imaginar, corporizar virtualmente desde el *phisque du role* de Palmiero, las memorias y las historias relatadas por los entrevistados. Una escena muy clara de esta dinámica es la que se desarrolla entre la explicación de Feinmann sobre la importancia de Eva como eslabón de la política peronista, y la escena en la que

se relata su desempeño y acción el 17 de Octubre de 1945<sup>48</sup>. Esta escena intermedia produce un mayor sentido al estar montada entre las dos mencionadas. La misma consta de la entrevista a Anderson que declara como Eva defendió a las masas y ofendió a los poderosos. Así, él la define como:

una mujer con una fuerza de voluntad fuera de lo común, quien creció en una clase humilde y se hizo por sus propios medios debido a su encanto, también por sus actos. Se casó con Perón y a causa de su fuerza de voluntad empezó a ejercer influencias sobre él. Pienso que ella tenía ambición de poder y de respetabilidad y ambas cosas las logró con firmeza pero sin perder su belleza y su encanto y su femineidad que revestía de seda un carácter de acero camuflando a la verdadera Evita Perón. Pero ella tenía un carácter de acero. (En *Evita quien quiera oír que oiga*, Mignona, 1984)

Esa declaración es acompañada de una escena de ficción donde Eva niña se lima las uñas en el tren y se da cuenta de que la observan mediante un primer plano a cámara. El concepto metafórico invita a ver en ese primer plano, las palabras dichas por Anderson. Asimismo, ese primer plano ofrece el carácter fantasmagórico del cine que muestra un rostro que se multiplica, dado que no es sólo gesto de la actriz representando a Eva niña, sino que además es imaginario (y relato de Anderson) convertido en imagen técnica.

Nos interesa pensar, ahora, porqué el film de Mignona fue productivo en el período de la posdictadura. Si bien no fue tomado por producciones posteriores como material de archivo, si obtuvo una importancia histórica por tratarse del primer film en del retorno democrático. Como sucedía en la película de Tulio Demicheli, retoma la estructura de docu-ficción y entrevista a muchas de las personalidades que participan en el documental que nos compete. Lo interesante de ver comparativamente, es como una misma persona dice y le pone un énfasis específico a cuestiones que serán diluidas en otro documental.

Comparemos, por ejemplo, las diferencias entre los testimonios del padre Benítez. Mientras que en el documental de Mignona, Benítez no exagera el perfil immaculado

---

<sup>48</sup> Un momento controversial que algunos atribuyen su ausencia total y otros consideran su accionar en el llamado a los jefes sindicales.

de Eva, en el film de Demicheli, ese punto es llevado al extremo y soportado por la narrativa de la muerte de Eva, algo que el primer documental mencionado decide dejar a un costado. Igualmente, vale pensar qué material se decide ficcionalizar. Mientras Mignona rescata el ritual de pasaje de la Eva niña a la Eva mujer, el trabajo de Demicheli, inaugura la serie del cadáver de Eva Perón y ficcionaliza su muerte, como también lo hará años más tarde Tristán Bauer en *Evita, la tumba sin paz*.

Si mencionamos esta comparación de los testimonios en dos films, es justamente porque la poética en la que se inscribe el documental de Mignona, se encuentra a medio camino entre la incorporación de lo melodramático y la continuidad de la épica del personaje histórico Eva Perón. Esta mezcla de Evas, la Eva-santa y la Eva-Che, prácticamente tiñó la historia de los documentales y de las ficciones sobre Evita a lo largo de la historia. Por este motivo es que consideramos que este film fue productivo como puntapié inicial para tratar la imagen de ese modo.

Debido al modo de conformar a esa niña recorriendo su vida de adulta y a los testimonios de cada agente que narra la historia de Eva, podríamos defender, claramente, que la productividad de este film también ayudó a que los otros materiales mencionados, busquen esa “objetividad” sin perder la propia subjetividad. Los ‘80 se caracterizaron por danzar entre las dos variantes míticas propuestas y por tomar la tercera variante, la de la *femme fatale*, en conveniencia propia; pero siempre quisieron pensarse como narradores de la historia como un elemento al que se le puede atribuir un mínimo peso de referencia. En este caso, Mignona declara haberse acercado a la figura histórica, aunque a sabiendas de que recién en el presente se podrá sostener la dificultosa tarea de encontrar un referente histórico preciso, si es que aún pensamos que tal cosa existe.

Armando Bartolomé Demicheli fue uno de los cineastas que padeció la marginación aplicada por el Secretario de Prensa y Difusión Raúl Apold, en este caso por *Dock Sud*. Por esa razón decide exiliarse en México, a pesar de haber sido ayudante de dirección y apoyatura en los parlamentos de Eva Perón en *La pródiga* de Mario Soffici. Una cuestión que llama la atención, es su corta estadía en Buenos Aires en 1984 para filmar *El misterio...*, el tardío estreno del documental en 1987 y, puntualmente, el

cartel con el que comienza el documental señalando que las personas entrevistadas conocieron a Eva Perón y, algunos de ellos, decidieron permanecer en el anonimato.

*El misterio de Eva Perón* (1987) documenta no sólo la vida de la figura sino, inclusive, el trayecto de su cadáver. La manera de construir quien fue Eva Perón se basa en los testimonios de diversos agentes, como en el film de Mignona<sup>49</sup>. Pero la gran diferencia, es que no sólo se entrevista a Sábato como referente antiperonista que recupera la figura sino que, además, se entrevista a protagonistas de la historia militar del país, como Francisco Manrique, capitán de navío y jefe de la Casa Militar en los gobiernos de Lonardi y Aramburu.

La postura política que adopta el documental suma la presencia del viaje de Eva Perón a España y su relación con Franco; punto que se vuelve controversial ya que se habla de la designación de “un embajador de lujo” refiriéndose al Conde de Motrico, y explica la visita a partir de las 16.000 toneladas de trigo enviadas a España para mitigar las hambrunas de posguerra. Luego de esa descripción se hace mención a las 300.000 personas que estaban esperando su llegada, pero no se explicita si esa espera fue programada por el ministro Artajo -quien según Loris Zanatta (2009: 146) organizó “grandes baños de muchedumbre” para Eva Perón-, entre las condecoraciones y los diferentes regalos otorgados. Asimismo, el documental se enfoca en destacar los cócteles y el lucimiento de un abrigo diseñado por Lucía Marta Sibelina. Pero en ningún momento se expone que haya habido roces políticos entre Franco y Eva -como sí se plantea en algunas biografías-, ni se apunta diferencia ideológica alguna entre el discurso en favor de la mujer pronunciado por Eva y el sistema patriarcal fascista de Franco. Esa misma controversia sobre la figura franquista en la trayectoria política de Eva se representó, como ya mencionamos, en el musical de Agustín Pérez Pardella, con una breve escena que los situaba en plena condecoración con la orden Isabel la Católica. Por todo lo dicho, vemos cierta simpatía ideológica en este documental, ya que intenta generar una objetividad que no es tal, mientras desplaza a Eva Perón del mito amarillo -Eva-santa-, al mito negro -Eva-*femme fatale*-.

---

<sup>49</sup> Exponen sus testimonios Mario Rubinstein, Pascual Pellicciotta, Marcos Zucker, Tulio Demicheli, Manuel Ferradas Campos, Julio Alcaráz (dentro de su vida como actriz), Hernán Benítez, Ernesto Sábato, José María Castiñeira de Dios, Ramón Cereijo, Cipriano Reyes, Delia Parodi, Fermín Chávez, Ricardo Vitani, Jorge Colotto y Pablo Vicente (dentro de las narrativas sobre la política de Eva); y, por último, narrando sus testimonios sobre el cadáver, aparecen Francisco Manrique, Jorge Daniel Paladino, Raúl Matera, Héctor Cabanillas y Domingo Isaac Tellechea.

De todas maneras, el documental no construye una unidad de tiempo sino que fragmenta su tiempo en dos partes: el trayecto de la vida de Eva hasta su muerte; y el comienzo de la muerte de Eva, hasta el traslado y recuperación del cadáver. Esos dos tiempos se intercalan mediante el montaje de las imágenes de archivo y los testimonios de escritores, intelectuales, historiadores, figuras políticas como gremialistas y militares, y la figura esencial del Padre Benítez. Este último testimonio viene a cubrir el costado espiritual de la figura y resalta la vinculación con la mitología de la Eva-santa.

En función de construir un contraste con el episodio del viaje a Europa y su condecoración con la orden Isabel la Católica, a esa secuencia le sigue el testimonio de Benítez, quien destaca que “Evita era hermana Franciscana. Luego, con su muerte, se la vistió con el hábito de San Francisco”. Este portavoz de lo religioso es un elemento en común con el musical de Pardella, anteriormente analizado. Se podría decir que, mientras que el musical utiliza la multiplicación del personaje Benítez como producto de ensoñación, el documental utiliza sus testimonios para agregar esa visión religiosa que ubica a Eva Perón en el rol de santa y de mártir. El martirio se construye tanto en relación al padecimiento del cáncer que Benítez describe, como a las profanaciones que el documental narra a través de los testimonios del restaurador Domingo Tellechea, y del Coronel Cabanillas, encargado de retirar el cuerpo y enviarlo a Italia con el nombre de María Maggi de Magistris.

En cuanto a la musicalización del documental, ésta varía entre la Marcha Peronista, un tema llamado Evita Capitana, la Marcha de San Lorenzo y una indiscreta intervención del tema *No llores por mí argentina* de Lloyd Webber y Tim Rice. Lo curioso radica en que, según el periódico *La razón* mencionaba, parte del impulso de llevar adelante el rodaje de este documental, había sido generado por la indignación que le había producido al director, ver la ópera *rock* y constatar los errores históricos en los que incurría la serie televisiva protagonizada por Faye Dunaway. Esa misma nota publicada el 14 de noviembre de 1985, aludía al reclamo de objetividad de Tulio Demicheli, a pesar de haber sido un hombre no peronista “y hasta castigado por ello”, concluyendo que desde las imágenes que eligió Eva será la situación póstuma. La intención de objetividad, está remarcada en la gacetilla de prensa de la que se rescatan las palabras de Sábato como las de una mirada neutral: “Fue una fuerza de la naturaleza, con todo lo que las fuerzas de la naturaleza tienen de positivo y de negativo; y debe ser

el espectador imparcial, quien sobre un personaje tan controvertido, saque sus propias conclusiones”.

Desde nuestro punto de vista, pensarse objetivo es partir de una falacia. Y una prueba de esto lo evidencia el comienzo del film, que aún sin abordar el relato de la vida de Eva empieza a discurrir sobre la situación de los comicios electorales, en los que un partido había hecho su campaña en un estadio de fútbol y tenía pancartas de Eva Perón y Perón -que estaban muertos- y fotos de Isabel en España -desinteresada de la política-; para culminar la diatriba en la falta de propuesta de ese partido, el peronista, que ciertamente no tenía candidato fijo. Luego, se comienza a batallar sobre las cincuenta biografías, las obras literarias y teatrales; escritas todas con tendencias propias del pasado. En este punto, podemos vislumbrar que la postura de Demicheli fue el tratamiento de la figura de Eva desde una idea de posteridad no traslucida en el presente político, quitando de ese modo el peso de su figura como símbolo y referente fidedigno de las políticas peronistas previas a las elecciones. El gran peso que tiene la vida de Eva Perón como actriz y el gran peso del pasaje de su cuerpo embalsamado, hace que se pierda en la totalidad del documental.

A lo largo de este capítulo hemos observado que las tres variantes míticas fueron llevadas a escena, tanto en los musicales como en los documentales. A su vez, pudimos percibir que gran parte de la producción fue generada como una respuesta a la ópera *rock* londinense y a la serie televisiva norteamericana. Este impulso, por parte de los creadores argentinos, fue leído en el capítulo como una reacción a re-nacionalizar la figura de Evita, más allá de la pertenencia ideológica de los creadores. En el siguiente capítulo veremos como estas tres variantes míticas también están presentes en otras poéticas teatrales y en el cine de ficción. A su vez comprenderemos que las creaciones serán producidas desde una mirada que autocrítica el peronismo, debido a la distancia política que interpretaban los autores entre el peronismo de primera hora -y gestado desde los movimientos de izquierda- al menemismo con políticas económicas neoliberales.

### Capítulo 3

## LAS VARIANTES MÍTICAS: EVA PERÓN ENTRE LA CRÍTICA Y LA ÉPICA (1990- 2002)

Los años '90 no se caracterizaron por una gran producción sobre la figura de Eva Perón en el teatro. Sin embargo, esto no quiere decir que el teatro no haya tomado una posición política frente a la apatía que propició el Menemato en un determinado sector social. Así como sostiene Jorge Dubatti, en este período se puede pensar al teatro como un espacio de micropolítica de resistencia, que generaba una multiplicidad estética. Entre las obras que se ocuparon de la figura de Eva se encuentran cinco, muy disímiles entre ellas: *Evita* (1990), ópera<sup>50</sup> de Andrés Pedro Risso estrenada en el Teatro Colón de Buenos Aires; *Eva y Victoria*, estrenada el 9 de abril de 1992 -pero editada como *Evita y Victoria* en 1990-, que desarrollaba mediante la estética del teatro de cámara una obra esencialmente dialógica entre los dos personajes históricos; *Eva Perón en la hoguera* de Leónidas Lamborghini, estrenado en 1994 bajo la dirección de Iris Scaccheri y la actuación de Cristina Banegas<sup>51</sup>; y *Perón en Caracas*, también de Lamborghini -con su edición en 1999-, estrenado en 2008 con dirección de Jorge Vidal, aunque previamente había sido interpretada en 1998 por Cristina Banegas en un café del sótano de la Facultad de Ciencias Sociales.

Ricardo Sidicaro (2002), en su estudio sobre los tres peronismos, da muestras de cómo, lejos de seguir con las tradicionales políticas peronistas en las que el estado benefactor era el protagonista, el presidente Carlos Saúl Menem gana las elecciones con dicho discurso pero lleva como plan de gobierno dos ejes contrarios a los propuestos:

la reducción de las funciones intervencionistas del estado en el plano económico y social, y (...) favorecer a los grandes actores socioeconómicos nacionales y

---

<sup>50</sup> Con la mezzo-soprano Christina Becker en el papel de Evita y el bajo-barítono Jorge Sobral en el papel de Perón.

<sup>51</sup> Cristina Banegas fue premiada por los ACE como Mejor Actriz Off en 1995 y por el Festival de Porto Alegre, Brasil en 1994.



extranjeros que ya operaban en el país y estimular nuevas inversiones transnacionales ofreciendo amplias posibilidades de obtención de ganancias. (Sidicaro, 2002: 161)

En el segundo período menemista se implementa el Plan de Convertibilidad, plan que en el período de Fernando De la Rúa terminó por quebrar. En cuanto al tema de política cultural, el gobierno de Menem justificó el desfinanciamiento de la cultura como una medida necesaria para achicar el Estado, propiciando el advenimiento de las empresas privadas. A partir de este hecho, “el teatro fue durante la década neoliberal un espacio de resistencia, de política y de construcción de espacios de subjetividades alternativas” (Dubatti, *Palos y Piedras*, 2009). El teatro comenzó a ingresar al período que Jorge Dubatti determina con el nombre de *teatro micropolítico de resistencia*, es decir, una búsqueda de identidad distinta a la que proponía el menemismo, una estética teatral que se oponía desde la subjetividad al sistema neoliberal. Así, dentro de este período nos encontramos con que la producción teatral, a partir de *Eva y Victoria*, se repliega hacia su propia ideología y se cuestiona como tal.

### **El diálogo teatral como crítica constructiva**

La obra de Leónidas Lamborghini, *Eva Perón en la hoguera*, fue puesta en escena por Cristina Banegas en 1994, con dirección de Iris Scaccheri en el Foro Gandhi<sup>52</sup>. Esta puesta se reconstruye a partir de fotografías de la obra, un fragmento de video y una lectura posterior llevada a cabo en el Centro Cultural Haroldo Conti en el año 2012, como homenaje al 60 aniversario de la muerte de Eva Perón, de la cual contamos con otro audiovisual en el que lee Cristina Banegas. En una entrevista que nos fue otorgada especialmente, Banegas cuenta:

En el '93 Elbio Vitali estaba por inaugurar la librería Gandhi -que tiene su historia con un montón de gente que había vuelto del exilio como Ana Amado, Nicolás Casullo-. Gandhi aún estaba Montevideo entre Corrientes y Lavalle, pero él se estaba asociando con Losada. Losada, la librería sobre Corrientes era lo que había

---

<sup>52</sup> Luego de esa puesta tardía -a causa de ser aquella obra un poema y a causa también de haber sido una imagen controversial que la época de la dictadura prohibió-, el poema también fue llevado a escena por Humberto Martínez en el año 2007.

sido el cine Lorraine. Dentro de ese espacio, en lo que era el superpulman del cine Lorraine, Gandhi-Losada armó el teatro que ahora es el Nudo. Elbio quería hacer un espacio de nucleamiento de personas del arte, de la cultura, del mundo del espectáculo. Él me propuso inaugurar el teatro de la librería. En ese momento yo estaba ensayando *Eva Perón en la hoguera* que él vio junto a Horacio González. Pero la puesta era muy diferente a lo que luego se generó con Iris Scacheri. La puesta con Iris se estrenó entonces en la nueva librería Gandhi. En ese momento yo tuve la sensación y el sentimiento de hacer algo con ese poema como si el fantasma de Eva volviera a esa Argentina del menemato y fuera un fantasma furioso porque encuentra una locura, porque encuentra las injusticias, las partes del poema donde ella habla de los humildes, de los obreros.<sup>53</sup>

Habría que agregar a la declaración de Banegas, también expuesta en la *Revista La Maga* del 4 de mayo de 1994, que el teatro en los '90 reaccionó políticamente enfrentado al menemismo y sus políticas neoliberales, algo que coincide con el planteamiento que sostiene Dubatti.

A partir de allí y como menciona el autor en dicho poema, la reescritura del libro de origen se tangencia por ser la poesía, además, un registro que rompe con la estructura dramática -acción, espacio, tiempo, personaje- y con la lógica del lenguaje de la "realidad". Se lleva a escena esa multiplicidad de espacios, tiempos, acciones y personajes insinuados dentro de la ficción que se propone. Todos elementos reales, conformados desde la presencia corporal de Banegas en el teatro, que actúa utilizando un sólo objeto -un libro de imágenes sobre Eva, símil la tapa de *La razón de mi vida*- por arriba, al costado y abajo de una única mesa como escenografía. Como intentamos exponer, la actriz está presente y es cuerpo espectral representado, introduce su aura a esa Eva múltiple: múltiples imágenes, múltiples memorias, múltiples fotografías.

Esta multiplicidad también se puede observar en la voz y en el cuerpo de Banegas, que en el comienzo de la obra, representa la intimidad de la figura política en un ambiente de introspección, en un espacio privado que luego dará lugar a lo público: un espacio de escritura. Esta observación la podemos elaborar desde una fotografía en la que se la ve con el libro *La razón de mi vida*, y desde la escenografía que se puede

---

<sup>53</sup> Banegas, 2014, entrevista para la investigación.

constatar en otra fotografía que reproduce el ambiente de una habitación en donde Eva escribe. Sin embargo, para no conformar una mirada unívoca, luego creará con el desgarramiento de su voz y con el tono más elevado, el ambiente de entrega política que se gestaba en sus discursos<sup>54</sup>.

Desde este sentido, podemos ver esa deconstrucción de Eva como objeto inhallable. Si bien Lamborghini declara no sentirse un autor derridiano, tal como lo ubicaban los críticos contemporáneos, en su acción de ejercer la poesía y en sus deseos de re-escritura, resignifica ese mito exponiéndolo como una imagen divorciada de su original. El poema no es *La razón de mi vida* y, aventurándonos, podemos decir que *La razón de mi vida* ya no es Eva Perón. Jugando con esta idea Lamborghini expresa:

La necesidad de tal ejercicio de destrucción y re-construcción del modelo para darle una nueva forma, tiene relación con la idea de darle una nueva vida; la idea de que liberado de su corset escritural conocido, vuelva a su caos original revelando lo que detrás de ese corset (sobre todo el de la sintaxis) pudiera todavía ocultar; la revelación de su otro yo o yoes y, con ello, sus nuevas posibilidades de seguir siendo y no quedar reducido a un arquetipo-estereotipo.<sup>55</sup>

Ésta multiplicidad se puede reconocer en este fragmento del poema:

## VIII

ese deber  
ese trabajo: estrictamente  
no la obra de amor.  
no la dama caritativa:  
esa “Evita”.  
de comedias nada  
de lirismo nada: esa “Evita”  
ni cuando con los más:  
nadie podrá decir.  
no la humillación

---

<sup>54</sup> [http://www.youtube.com/watch?v=fIA\\_-EixGJA](http://www.youtube.com/watch?v=fIA_-EixGJA)

<sup>55</sup> Entrevista de Miguel Ángel Zapata a Leónidas Lamborghini, “Leónidas Lamborghini: entre la reescritura y la parodia” en <http://www.jornaldepoesia.jor.br/bh6lamborghini.htm>

ni pretexto:  
esa “Evita”. Estrictamente.  
ese trabajo  
ese deber:  
la justicia.

Aquí, paradójicamente desde la poesía, Lamborghini decide negarle a cada palabra que refiere a su trabajo, a su praxis social y a su abnegación, todo el lirismo, el amor y la caridad que ella misma pregonaba en su libro. Así, se establece una ruptura entre el poema y el libro, creándose un juego de referencia y negación de la referencia: multiplicación de la mirada.

En este caso, la muerte es tomada poéticamente y ninguna intención de instaurar escenas de lo real es incorporada a la puesta en escena. La escenografía se reducía a una mesa donde se hallaba un libro de imágenes que contraían la memoria de la vida, obra y muerte de María Eva Duarte de Perón en una serie de fotografías que no se mostraban al público, pero que eran trabajadas afectivamente por Cristina Banegas. Dice en el poema:

y hay más  
hay mas y  
reaccionaba: casi de golpe  
hasta el borde muy: o ruego o maldición  
y lo declaro: todo esto.  
los pobres como pasto. revelación. una tristeza  
y hay más  
y hay más.  
los camellos no.  
los reyes magos no.  
los pobres no: como pasto.  
y lo declaro  
y lo sentí:  
todo esto cambiará.  
o ruego

o maldición:

o las dos cosas.

(Lamborghini, 1972, poema III, s/p)

Esas hogueras, dirá Nicolás Casullo en el programa de mano, son el reflejo del fracaso de la historia:

En Eva Perón... nos enfrentamos ya a la ruina de un tiempo: el de Evita no un lenguaje del inconsciente, a un monólogo alucinado, al balbuceo de un oprimido. Si posiblemente, cuando hoy la obra reabre su eterno gesto inédito, nos encontramos con un texto de locura frente a los restos de una historia. Más precisamente, al desvarío de lo histórico cuando deja de protegernos con sus “sentidos” y “objetivos” a obedecer y a alcanzar la voz de Evita, en todo caso, es esa irrupción de la catástrofe en la historia. (Casullo, 1994, Programa de mano)

Por otro lado, la puesta utiliza las fotografías, esa idea del retorno de lo muerto, para darle movimiento a gestos que reflejan un momento determinado, como lo puede ser el 17 de octubre de 1945. Al signo peronista de los brazos levantados y la V de la victoria, se le suma la integración de la voz de Perón que le dicta a Eva Perón, encargo de la misión de convocar a la Plaza de Mayo. Esa nueva voz también funciona como la idea de una fotografía, como la idea del retorno de lo muerto.

un: el líder él

su palabra. un mensaje: encárgate. encárgate.

la hora. los golpes. las sombras. la llama: arder.

esto: la traición

muchos.

esto: la cobardía

muchos.

esto: una gran luz. la lealtad muchos: que conservo. anduve. me largué:

de puerta en puerta por la gran por la ciudad. bajo el cielo: la llama.

en ese.

arriba: los comunes. los eternos. los pilatos lavándose. los golpes.

descendí: una gran luz que conservo. los corazones: el muestrario.

los humildes que latan generosamente. descendí. sentí arder. una gran que  
conservo. una luz: de allí vino. los humildes que latan: el muestrario.  
generosamente. de allí vino: en ese.  
a medida que: las puertas.  
a medida que: el muestrario. bajo el cielo: arder. arder.  
aquellos días lo tuvieron: el líder él. su palabra. su mensaje:  
los trabajadores: encárgate.  
los descamisados: encárgate. encárgate.  
el pueblo únicamente: de allí vino. arriba: los pilatos lavándose:  
mi calvario. la hora.  
arriba: ¡esa es! ¡esa es! mi bautismo: cada.  
¡esa es! ¡esa es!  
los puñetazos. esto: cada golpe morir.  
¡esa es! ¡esa es!  
esto: cada golpe  
nacer.

(Lamborghini, 1972, poema VI, s/p)

Así se atribuye a Evita el calvario de convencer al pueblo en el comienzo del peronismo. De este modo, se establecen binomios que se contradicen y se unen en el poema; que refuerzan la construcción de la voz, del cuerpo y del espacio. Toda la puesta es estar y no estar, del escenario al palco político, de ser un cuerpo actoral en escena a buscar a Eva Perón dentro de ese cuerpo. Las búsquedas del cuerpo, que cambian de una emoción a la otra, se construyen por pequeños interludios corporales que destacan desde la voz y desde el cuerpo, además del pasaje de un poema a otro, la idea de una animalización o la búsqueda de una emoción visceral. Esto se puede ver entre los versos en los que se enfatiza la muerte del pueblo y la búsqueda de justicia. El primer gesto, ese grito silencioso se retoma en el final, ya con sonido. En este sentido el apagón va sobre ese gesto y desde ese lugar se congela, se detiene ese gesto, se lo convierte en fotografía.

La intención de narrar los gestos y las fotografías que se imitan desde la composición gestual de la actriz, apunta a mostrar una idea de congelamiento, que niega

el embalsamamiento pero congela otro perfil político. La puesta busca un cuerpo activo y deja de lado el cuerpo oficial del embalsamamiento. Así como sostiene Casullo:

El decir fragmentado, auto destructivo, de violencia que implosiona en los labios y en el cuerpo de esa mujer política, da cuenta de los residuos de una historia, que posiblemente recién ahora, frente a la escena teatral, podemos entender en su más impronunciable profundidad. Como ella dice: “fue mi país”. Eva Perón (...) nos saca del mito Evita, no para reponernos de aquella mujer revolucionaria la funcionalidad plástica de su cadáver, sino para sustraernos absolutamente de esa tentación. (Casullo, 1994, Programa de mano)

*Evita y Victoria* (1990) de Mónica Ottino, se pre-estrenó como *Eva y Victoria* con dirección de Oscar Barney Finn, en diciembre de 1991 en el Teatro de La Campana, en el marco del “Ciclo de Teatro Leído: Grandes textos en la voz de grandes actores”; con la actuación de Marilina Ross en el papel de Evita y China Zorrilla en el papel de Victoria Ocampo, papel que mantendría durante nueve años. El ciclo fue organizado por el Banco Patricios y con el auspicio de *Clarín*, para beneficiar al Teatro de la Campana, que ocupó el lugar del actual Teatro del Pueblo desde su reapertura en 1987. En 1996, dejó de llamarse Teatro de la Campana y recuperó su nombre original<sup>56</sup>. La recepción registró una repercusión importante que hizo que debieran agregar funciones. Al respecto, *Clarín* afirma:

Interesó, y mucho, la reunión escénica de dos apasionantes mujeres de la historia, Eva Perón y Victoria Ocampo. Ambas, desde sus respectivos campos de acción, movilizaron la política y la cultura. Polémicas, aguerridas, pasionales, *Evita* y *Victoria* nunca se vieron personalmente y ello es lo que hace la pieza de Ottino, las reúne en un singular encuentro en el que confirman sus posiciones, polemizan, se enfrentan pero dialogan. La propuesta marcó, asimismo, el retorno como actriz de Marilina Ross, quien personificó a Evita. Para Victoria se reservó su rostro China Zorrilla.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Breve historia del Teatro del Pueblo por Camila Mansilla, <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/historia/historia.htm>

<sup>57</sup> Luis Maza. Miércoles 4 de diciembre de 1991 – *Clarín Espectáculos* “Teatro Leído: Reapareció como actriz Marilina Ross. Cuando Evita habló con Victoria”

Luego de esa versión adaptada por Luciano Cazaux y Susana Anainey, se repuso la obra en Buenos Aires el 9 de abril de 1992 en el Teatro La Comedia, con China Zorrilla en el papel de Victoria Ocampo pero con Luisina Brando en el de Eva Perón; ese fue el estreno oficial. La obra cubrió toda esa temporada hasta el 27 de septiembre de 1992. Posteriormente, salen de gira por Argentina logrando para el año 1995, 500 funciones, 50.000 kilómetros recorridos y 240.000 espectadores. Así, lo anunciaban en un afiche publicado en el Diario Clarín en el que promocionaban por dos únicos meses (de mayo a julio) el regreso de la obra a Buenos Aires, esta vez en la sala Pablo Picasso del Paseo La Plaza.

Desde la nota “Juego a la hora de la siesta” publicada por *La Nación* (*La Nación*, 1 de octubre de 1996), Luisina Brando dejó el papel de Evita en manos de Soledad Silveyra, quien sostuvo su rol en la obra de Mónica Ottino hasta 2001. Sin embargo, otra nota del mismo diario señala el debut de Soledad Silveyra como Eva Perón en el año 1999, apuntando una gira junto a China Zorrilla por Santiago de Chile, Montevideo y Uruguay y ciudades y provincias en Argentina como Chaco, Río Negro, Azul, Mar del Plata, entre otras. Ya en 1999, repusieron la obra en el Teatro Tabarís (*La sociedad de las damas indignas*, *La Nación*, 24 de marzo de 1999)<sup>58</sup>. En el año 2000, Oscar Barney Finn junto a Mónica Ottino barajaron la posibilidad de adaptar la obra a un guión cinematográfico, pero finalmente dicho proyecto no fue llevado adelante.

Ya en el 2007 y nuevamente en el Teatro de la Comedia, fue dirigida por la propia China Zorrilla, quien trabajó con Leonor Benedetto para el papel de Victoria e hizo encarnar el papel de Eva en el cuerpo de Julieta Cardinali, luego reemplazada por Mónica Ayos. En esta misma línea de legitimación sostenida por las actuaciones de actrices de renombre, hubo en 2008 una versión de *Eva y Victoria* dirigida por el propio Barney Finn, en la que Eleonora Wexler encarnaba el rol de Eva y Thelma Biral el de Ocampo; y en el 2011 una versión dirigida por Hugo Urquijo en la que actúa Graciela Dufau como Victoria y Andrea del Boca como Eva. La autora dice en una charla:

hoy se está haciendo una nueva versión que pone más en valor el personaje de Victoria, se la explica más porque hay gente de nuevas generaciones que no tienen por qué saber de Victoria Ocampo, de Eva se sabe mucho, a veces mal, a veces

---

<sup>58</sup> Una de las funciones fue presenciada por Inés Pertiné de de la Rúa, la futura primera dama, e Hilda González de Duhalde, su competidora.



torcido, pero Victoria es bastante ignorada. Veremos cómo sale esta versión con Andrea Del Boca y Graciela Duffau, yo todavía no la vi porque han estado en el interior del país, y espero en octubre verla cuando la den en Buenos Aires.<sup>59</sup>

Pero lo llamativo es que, además, de las múltiples puestas llevadas adelante por estas estrellas, la obra de Ottino también fue dirigida por Alejandro Casagrande en el teatro Casa de Arte Doña Rosa de Quilmes en 2009, con las actuaciones de Patricia Santi como Eva y Eleonora Russo como Victoria; y por Pablo Pereyra en 2009 con actrices, también pertenecientes al teatro *off*, como Paula Dagna y Marta Laback, quienes actuaron en el Teatro Roma en la localidad de Avellaneda.

Lo discursivo en *Eva y Victoria* apunta a construir los personajes con el mismo nivel de protagonismo. Así, la construcción espacial en el texto propone un equilibrio en la localidad, de modo que resulta que mientras que en el primer acto Eva visita a Victoria en el tercer acto ocurre al revés; el acto segundo tiene en dos escenas y también busca ese equilibrio en los discursos: cada una de ellas en sus respectivas casas dialoga con sus correspondientes empleadas. De este modo, hay una clara intención en Ottino, de establecer esa igualdad de diálogo entre los personajes.

Soledad Silveyra, en una entrevista realizada para éste trabajo, declaró que la construcción de la puesta en escena en la etapa 1997-2000, “fue un trabajo muy sobrio de Oscar Barney Finn, hizo algo muy simple con dos sillones y cámara negra”. Vemos, entonces, que desde este aspecto se mantiene el equilibrio estructural de la obra ya que los sillones funcionan como centro de paridad entre ambas figuras; sin embargo, el texto de Ottino, en una búsqueda literaria de la obra, instala didascalias que cargan de personalidad diferenciada a ambas figuras. En el caso de Victoria, se describe su hogar como un espacio que da cuenta de su saber y sus viajes; en el caso de Eva, se resaltan sus vestidos, sus perfumes y la situación que padece por su enfermedad.

Pero esa igualdad, también se equilibra tanto en los argumentos de Victoria como en los de Eva mientras ellas dialogan o discuten (que nos interesa desarrollar más adelante). Lo mismo sucede con el rol que juegan ambas empleadas dentro del texto ya que Pepi, empleada de Victoria, no le parecerá incorrecto contra argumentarle a Victoria

---

<sup>59</sup> 10 de septiembre de 2011, Mónica Ottino la autora de *Eva y Victoria*, brindó una interesante charla sobre su obra en la Biblioteca Capponi, [www.lobosnews.com.ar](http://www.lobosnews.com.ar)

en favor de Eva, preguntándole si “¿Fueron muy honestos los gobiernos anteriores?”; e Iris, empleada de Eva, será quien encarne el fanatismo acríptico que cuestiona Victoria, sosteniendo un “Miresé, señora, parece una virgen”. La puesta en escena de Barney Finn, resolvió encarnar a ambas empleadas en un solo cuerpo (el de Laura Palmucci) cómo la unidad de la clase a la cuál representaba Eva Perón.

Pero retomando el texto, son los mitos lo que combate en su escritura Mónica Ottino, ya que en los diálogos se desarticula el imaginario peronista y antiperonista. Esto es: Eva la santa, la virgen, el hada buena, por un lado; la machona, la vulgar, la prostituta, por el otro. Así lo expresa la autora:

en cuanto a la razón por la que se decidió a imaginar un diálogo imaginario entre Eva Duarte y Victoria Ocampo, explicó que “creo que hay una razón familiar, en mi familia había grandes gorilas y peronistas, y he visto desde la niñez peleas funestas por el tema, y me pareció que alcanzada la alta madurez –porque esta obra es del año 90- era el momento de tratar de ver qué había en el fondo de estas dos mujeres, o que podían llegar a decirse en el caso de encontrarse, cosa que no ocurrió jamás, porque la gente además de prisionera de sus prejuicios es prisionera de sus grupos, y no creo que hubiera sido fácil llegar a un encuentro pese a lo que tenían como preocupación común que era el voto femenino que todavía no se había alcanzado porque la reunión presumiblemente se da en el año 46, recién llegado Perón al poder en su primera presidencia.”<sup>60</sup>

Así como el espacio y el rol de los personajes de las empleadas construyen un equilibrio, también se lo elabora desde el diálogo entre Eva y Victoria.

Victoria

Me pregunto si somos sinceras en nuestro feminismo. No nos va tan mal en un mundo controlado por los hombres, conocemos los códigos, las contraseñas. A usted le han dado una buena dosis de poder, a mi me han dejado imaginar que soy una gran intelectual. (Ottino, 1991: 112-113)

Eva

---

<sup>60</sup> 10 de septiembre de 2011, Mónica Ottino la autora de Eva y Victoria, brindó una interesante charla sobre su obra en la Biblioteca Capponi, [www.lobosnews.com.ar](http://www.lobosnews.com.ar)

¿Está segura de que tengo tanto poder? Estoy haciendo ya, moribunda, todas las gracias y morisquetas que me imponen. No se me ocurre negarme mandarlos al infierno, decirles que me dejen morir tranquila, que dejen que me crezca el pelo negro. Quisiera ver mi verdadera cara, aunque sea solo fuera una vez antes de morir. (Ottino, 1991: 113)

Aquí podemos ver como los mismos marcarán las diferencias y similitudes de sus personalidades, la relación con los hombres, su tipo de femineidad y de masculinidad, la posibilidad de reconstruir parcialmente sus biografías y, fundamentalmente, el equilibrio del poder ecuánime desde el saber intelectual (encarnado en Ocampo) y la facilidad de acción (encarnada en Eva) que es gradualmente exacerbado por ambas, pero negado al final desde una mirada de autocrítica por parte de las dos.

Por su parte, *Perón en Caracas* fue escrita por Leónidas Lamborghini en 1998 y solamente fue leído por Cristina Banegas ese mismo año en el sótano de la Facultad de Ciencias Sociales. Su puesta se retrasó hasta 2009 y tuvo lugar en el Teatro La Ranchería. Su director Jorge López Vidal y el actor Daniel Di Cocco reformularon la propuesta del autor agregando elementos que en el texto se marcaba sólo como un recurso auditivo, esto es, materiales extraídos de archivo documentales que registran dos momentos específicos: el 17 de Octubre de 1945 y el 16 de junio de 1955, el pueblo unido reclamando a su líder y el bombardeo a la Plaza de Mayo.

La puesta comenzaba y terminaba con Di Cocco, quien encarnaba a Perón, arengando a los espectadores con la Marcha Peronista -un recurso agregado por el director que no figura en el texto-, para luego situarnos en el espacio-tiempo en que se desarrolla la pieza: Caracas, 1956. Por un lado, la escenografía de este unipersonal se basó en la reproducción la austeridad de Perón en ese momento, dando a conocer pocos objetos: una máquina de escribir, un camastro, una mesa y una silla, un sillón, un piano, una palangana y un durazno; y por el otro, la incorporación de la pantalla para exhibir los audiovisuales seleccionados, algo que desvelaba el artificio de estar en el teatro.

El desarrollo de esta puesta hace que nos preguntemos por el carácter de lo real en escena y por el carácter histórico del personaje, problemáticas que no sólo pueden verse

desde la perspectiva del recurso audiovisual sino, también, en relación al texto dramático estrenado tardíamente. Los gestos del actor y sus movimientos construyen un Juan Domingo Perón que combina un personaje cotidiano con la teatralidad política en desempeño de su función como mandatario y, a la vez, un observador contemporáneo de las imágenes audiovisuales que lo distancian en el tiempo.

El control del imaginario social, de su reproducción, de su difusión y de su manejo asegura, en distintos niveles, un impacto sobre las conductas y actividades individuales y colectivas, permite canalizar las energías, influir en las elecciones colectivas en situaciones cuyas salidas son tan inciertas como imprevisibles. Una de las funciones de los imaginarios sociales consiste en la organización y el dominio del tiempo colectivo sobre el plano simbólico. (Baczko, 2005: 30)

De acuerdo a la postura del autor, se puede verificar cómo el texto dramático hace hincapié en diferentes imaginarios al citarlos y además cuestionarlos. Tal es el ejemplo de las notas de la Marcha Peronista que toca en el piano, preguntándose “¿Todos unidos triunfaremos?”; parlamento acompañado por el gesto actoral que entraña la ironía.

Esta pequeña secuencia dentro de la obra, en realidad marca una decisión autoral previa. La intención de representar a Perón como una figura contradictoria y controversial, no plantea solamente una reflexión sobre el peronismo en sus primeros años, sino que despliega una revisión y una muestra de la crisis de ese peronismo en la década del ‘90, años de escritura de la obra. Los imaginarios sociales que cuestiona Lamborghini responden a un revestimiento de la tradición peronista y se reinstalan en una realidad diferente; y el Perón personaje que inventa, es su posibilidad de convertirse ideológicamente en su propio enemigo. Así, en la escena en la que aparece crucificado, el autor de la obra, establece un discurso que acompaña esa contradicción y las posibles transformaciones al llevarlas inmersas en su esencia ideológica: “En esta cruz estoy clavado... La cruz del peronismo... Entre lo alto... Y lo bajo... Entre la derecha, mi propia derecha... y la izquierda, mi propia izquierda. Y el centro... ¿He perdido mi centro? ¿Soy acaso mi propio bufón?” (Lamborghini, 1999: 34).

Si bien en esta puesta se mantuvo el perfil tragicómico o grotesco del personaje y la escena señalada se respetó, el cambio del final -tal como lo explicitamos más arriba- marcó un viraje en la manera de trabajar ese imaginario. La ironía se mantiene, pero en

la Marcha Peronista permanece un perfil idealista amparado en el momento en que fue representada la obra (2009).

Por otro lado, en la manera de representar la figura de Eva Perón, también se retoman imaginarios que apuntan a recrearla como Eva-mártir. Tal es el caso del poema que incorpora Lamborghini dentro del texto dramático y la reacción del personaje Perón. En ese poema se narra el episodio del cadáver y se destacan las profanaciones sobre el cuerpo de Eva. Nuevamente y frente a una Argentina que aún no ponía fin a ese nefasto capítulo de su historia, la obra utiliza un elemento histórico para representarlo desde su propia poética y generar una reflexión actualizada. El cuerpo de Eva y la pregunta de Perón “¿Qué te han hecho negrita?” (Lamborghini, 1999: 27), es aplicable a todos los cuerpos desaparecidos en la última dictadura y a la falta de justicia predominante en los ‘90.

Cómo ya señalamos, la puesta en escena introduce un recurso que no está marcado en el texto de Leónidas Lamborghini: el audiovisual. Luego de que Jorge López Vidal nos comentara que las imágenes proyectadas no correspondían a ningún documental sino que se trataba de material de archivo, surgieron tres preguntas fundamentales sobre la re-significación de esas imágenes: ¿Cómo y a qué distancia espacio-temporal el actor incorpora la percepción de las imágenes? ¿Cómo se traducen las sensaciones del personaje que vive en un presente más cercano a las imágenes que se proyectan? ¿Cómo son interpretadas por los espectadores de diferentes generaciones y con diversas bibliotecas de conocimiento?

En un estudio sobre la obra *Krapp's last tape* de Beckett, Lior Zylberman plantea que:

el archivo y el problema de la recuperación no se trata solamente de la decadencia u olvido sino de la *distancia* con la intervención humana, con la experiencia, implicando así la pregunta en torno a si los sistemas mecánicos de guardado pueden llevar la inmediatez emocional y existencial a sus usuarios (2013: s/p).

Cabría preguntarse por la funcionalidad del audiovisual dentro de una puesta en escena que busca reconstruir la estadía de Perón en Caracas. Primeramente, podemos ver que la decisión fue incorporar a la escenografía una pantalla -y no un posible

televisor- que generara una ruptura en el espacio escénico y nos sustrajera al tiempo presente. Esa espectacularidad fue buscada con la intención de que las imágenes de archivo fuesen vistas desde el presente. Entonces, la función del audiovisual no pretendía abonar realidad sino que buscaba la reflexión del espectador. Y esto se justifica en el testimonio de Di Cocco, quien señala que “Las reflexiones que aparecen en la obra se extienden a nuestros días, en el sentido de que se aspira a tomar conciencia de lo que fuimos perdiendo como pueblo por no querer ni saber ponernos de acuerdo”.

El texto dramático escrito por Lamborghini elabora un Perón ambiguo y humano que no se decide entre comer o no un durazno, es decir, que titubea frente a la idea de tomar o no tomar al peronismo como movimiento revolucionario. Además, sufre de próstata y, hacia el final, es visto como homosexual por sus oponentes. Este Perón discute con John William Cook sobre el carácter del peronismo y su cualidad contradictoria, que descansa entre el fascismo y el comunismo. Y por último, deja entrever la simpatía de Lamborghini por la figura de Eva Perón como el verdadero estandarte revolucionario, a más del profundo amor que el autor le hace profesar a Perón. Esa interacción hace que nos preguntemos por la conformación de los tres personajes -uno presente y los otros dos dichos- dentro de la puesta en escena.

Como ya se dijo, Perón es construido sin querer recurrir a un estereotipo. Sin embargo, había una caracterización específica como el peinado y el vestuario, que se mantenía como forma propia del personaje en su vida cotidiana. Lo interesante del personaje es ver cómo Di Cocco tuvo que realizar dos aspectos: el público y el privado. El aspecto privado converge con la carta que le escribe a John William Cook, con el recuerdo de Eva Perón que lo sobresalta, con el durazno, con la necesidad de orinar; el aspecto público se instala en los recuerdos del 17 de Octubre, con los que la puesta en escena decide finalizar.

La creación del personaje de Perón, como apunta Lamborghini en las didascalías aclarando que se trata de una construcción ficcional, también se sintetiza en el modo en que se restituye la idea de una de las cartas que le envía a John William Cook. Si bien la obra señala una carta del 14 de septiembre de 1956, dentro de la Correspondencia Perón- Cooke, parte de lo escrito en la obra aparece diluido en la carta del 12 de junio de 1956. Por ejemplo, mientras que en la correspondencia Perón sostiene “Nuestra

finalidad ha de ser la ‘Revolución social’”, en el texto dramático el personaje ironiza sobre el espíritu revolucionario de la pequeña burguesía aclarando que lo escribirá entre comillas.

Esta observación sobre la composición de “Perón, el personaje”, nos da la pauta de que lejos de componer un personaje heroico lo matiza con las características de los discursos de los opositores. Lamborghini plantearía un héroe que encarna otro papel señalado por Volger, como el de la figura cambiante. Vogler (2002) plantea que la figura cambiante, tal como lo indica su nombre, ayuda o se opone a su héroe generando conflictos entre ellos. En el texto original, como es escrito en función de un unipersonal, se pensaría que Perón es el héroe. Sin embargo, este Perón es desbastado por los discursos de sus opositores, convirtiéndolos en propios; duda y cambia su opinión con respecto a tomar una decisión revolucionaria; no come el durazno. Así la figura heroica es cuestionada con la finalidad de establecer un desarrollo crítico sobre las decisiones políticas del personaje histórico. La puesta en escena mantuvo mayormente esta estructura, pero al cambiar el final, es decir, al quitar el final donde se lo declara homosexual, lo reubica en el rol de héroe que termina su performance en un acto público arengando al pueblo y cantando la Marcha Peronista, retornando, así, a su perfil de líder.

Este análisis generó el interrogante: ¿dónde o en qué personaje persiste el heroísmo? Creemos que los diálogos dan pie para pensar que Cook funciona como el mentor, aquél que enseña el proceso del movimiento peronista al propio Perón; no en vano el autor de la obra le dedica el texto al propio Cook. Pero *lo heroico*, aunque martirizante y romántico, es la construcción de Evita dentro de la mirada de Perón, quien vive desde dos momentos la descripción del personaje que cita: desde el tango compuesto por el propio autor, se lee el amor que le profesa y, desde el poema, la ubica en el rol de mártir, recordando las profanaciones que realizaron los militares sobre el cadáver de Eva Perón. Entonces, los personajes de Cook y de Evita son montados desde la mirada de Perón que los vincula con el movimiento Peronista, con los trabajadores y con la izquierda. Mientras que él permanece ambiguo, los otros dos personajes se definen.

### **La ficción cinematográfica como crítica constructiva**

*Eva Perón* de Juan Carlos Desanzo mantuvo en la creación del personaje de Eva Perón, las tres variantes míticas señaladas a lo largo de toda la tesis: el mito rojo (la Eva-Che), el mito amarillo (la mártir) y el mito negro (la mujer del látigo o *femme fatale*). Con esta división construyó una Eva que mantenía esas tres variantes de acuerdo a su rol y a su relación con los diversos personajes. De este modo, separamos el estudio entre la vinculación de Eva con los gremialistas, con las damas de beneficencia, con el pueblo, con Perón y como enferma. Así, se puede percibir cómo esta Eva que busca ser una reconstrucción histórica, habilita la pluralidad en su carácter y, por ende, autoriza las críticas a su desempeño político. De todas formas, mantiene ciertos estereotipos imaginarios sobre Eva en tanto que las variantes siguen siendo remarcadas, a diferencia del film que luego pensaremos de Paula de Luque.

Gerasi- Navarro (2002: 87) anota que:

En la medida en que Desanzo opta por mostrar el lado político de Evita, su película (...) parecería escapar la simplificación de su retrato. Pero al intentar visualizar la relación entre Perón y Evita, u ofrecer una mirada más íntima de ella, Eva Perón cae en los estereotipos que intenta evitar.

Si bien Nina Gerasi Navarro sostiene que el film de Desanzo se acerca al trabajo de Parker dado que recurre al melodrama, es decir, a la división entre buenos y malos, desde nuestro punto de vista esa utilización del género es manejada de modo medido tanto por su director como por su guionista, y está anclada en los materiales biográficos e históricos de Eva Perón, sus discursos políticos y *La razón de mi vida*. En el montaje del libro mencionado se construía en boca de Eva ese melodrama dogmático y peronista, esa división estereotipada entre el peronismo y la oligarquía, todo en términos binarios. Lo que hace el film -y desde este punto es crítico- es mostrar justamente esa dinámica constituída en un período histórico. Insistimos: formalmente recurre a la estructura melodramática como sostiene también Rita De Grandis, construye entre bueno y malos, como mostraremos más adelante restituye la legalidad patriarcal frente a la ilegitimidad apoyada por el pueblo; pero lo hace por tener recursos históricos a los que puede recurrir, porque además el melodrama siempre ha sido un género



íntimamente proclive a producir una directa identificación con la masa. De hecho, De Grandis (2006: 178) observa que “el melodrama históricamente, tanto en los días del folletín, la radio o la fotonovela, como en su forma visual, la telenovela, se emparenta con la noción de narración de Benjamin, por su vínculo con la comunidad, con el narrador colectivo”. La manera de construir esa legalidad y la impostura de su rol en cada caso, es a través de una corporalidad que varía de acuerdo al contexto.

Para Foucault (2002: 140) “es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado”. Eva Perón es representada desde varios niveles de control y resistencia. De este modo, no es la misma Eva y no es igual su cuerpo durante su período de actriz o durante la presidencia de Perón, no es igual como instrumento político que como mujer en lo cotidiano, como tampoco se asemeja su cuerpo en la enfermedad. Su cuerpo responde a un rol determinado al que le imprime un ritmo corporal específico, esos ritmos son movilizadas por los espacios que ocupa. Así podemos tener en cuenta la teoría de Foucault cuando sostiene que:

Al organizar las ‘celdas’, los ‘lugares’ y los ‘rangos’, fabrican las disciplinas espacios complejos: arquitectónicos, funcionales y jerárquicos a la vez. Son unos espacios que establecen la fijación y permiten la circulación; recortan segmentos individuales e instauran relaciones operatorias; marcan lugares e indican valores; garantizan las obediencias de los individuos pero también una mejor economía de tiempo y de los gestos (Foucault 2002: 151-152).

Y agrega más adelante:

El control disciplinario no consiste simplemente en enseñar o en imponer una serie de gestos definidos; impone la mejor relación entre un gesto y la actitud global del cuerpo, que es su condición de eficacia y rapidez. En el buen empleo del cuerpo, que permite un buen empleo del tiempo, nada debe permanecer ocioso o inútil: todo debe ser llamado a formar el soporte del acto requerido (Foucault, 2002: 156).

Estos gestos en el film son definidos por la interpretación de Goris, pero también por la selección de planos que hace Desanzo sobre el cuerpo de la actriz (planos medios, o primeros planos en los momentos de mayor fervor, llevando a planos generales cuando quiere distanciar el discurso o ubicar espacialmente al espectador, usualmente

en este caso el plano picado suele ser el elemento que posiciona cierto sentido religioso sobre la figura mítica, tal como si fuese observada por Dios) y, por consiguiente, sobre el cuerpo representado de Eva.

Desde esta óptica sostenemos que la representación de Eva Perón se encuentra bajo la mirada de ese discurso masculino, ya que el film tiene una estructura cinematográfica clásica, donde se toma un orden mayormente cronológico que se interrumpe con flashbacks sobre la vida de la heroína dramática. Además, el film utiliza el cuerpo de Goris en muchas instancias, para resaltar la seducción de Eva y contraponerla a su imagen de estandarte político, al que en algún punto vincula en un rol “masculino”. Así, la mirada del espectador/a está expuesto a la posición del autor sobre cómo se instaura en el film la figura del personaje histórico. Sin embargo, no es sólo el autor del film y el guionista los que perfilan ese rol, ya que Goris logra desde sus gestos y sus movimientos marcar ambos aspectos, lo “femenino” y lo “masculino”. Cabe aclarar que ambos no están definidos por una cuestión fisiológica sino por una cuestión de actitud que, además, es acompañada por los márgenes de feminidad y masculinidad aceptados en la época.

Ann Rosalind Jones (2001) menciona la posición de Julia Kristeva según la cual la mujer representa no tanto un sexo como una actitud, cualquier resistencia a la cultura, y al lenguaje convencional; y agrega: “por ‘mujer’ me refiero a aquello que no puede ser representado que queda mucho más allá de las nomenclaturas e ideologías”. Además sostiene que la identidad sexual nunca toma forma aisladamente: “Una criatura se hace un ser masculino o femenino en respuesta a las mujeres y a los hombres que encuentra en su familia y a las imágenes de hombre y de mujer que construye según su experiencia”. A partir de esta definición, mostraremos que en las sucesivas escenas se puede observar cómo esa feminidad o masculinidad se manifiesta.

El film de Desanzo, comienza narrando la discusión que Eva Perón (Esther Goris) tiene con los integrantes de la CGT. Aquí, su rol refleja a una mujer fuerte, de carácter que se impone frente a los gremialistas, desde una feminidad que rompe el modelo femenino de la época; el vestuario en esta escena no responde a las pieles, a los amplios vestidos, a los colores con brillos, a telas delicadas, sino que usa el traje sastre gris claro que, si bien es entallado a la cintura se marcan las hombreras. Utiliza el pelo recogido,

tirante, un maquillaje muy leve que angula su rostro y sólo grandes aros que rompen el esquema masculino al que se asemeja.

La acción se centra en la decisión de postularse como vicepresidenta o no, de acuerdo a la repercusión que puede generar entre los militares. Mientras que Eva no está segura de aceptar, los integrantes de la CGT argumentan la posibilidad de que Perón maneje esa situación como militar, algo de lo que Eva duda. En este sentido Eva Perón cuestiona el carácter de militar de su marido. En este punto, recordando a Walsh y su cuento, De Grandis (2006) menciona que la utilización de un lenguaje procaz y la austeridad de su vestuario, la sitúan en el rol de la Eva-macho; una Eva vinculada con la fuerza de Facundo. Sin embargo, su modo de moverse responde a un marcado ritmo militar contrapuesto, en el mismo cuerpo, a los dolores por la enfermedad: la androginia con la que se maneja el personaje comienza a romperse.

Indudablemente, lo *camp* del film, se apoya en un principio del gusto rara vez reconocido: la forma más refinada del atractivo sexual (así como la forma más refinada del placer sexual) consiste en ir contra el propio sexo. Lo más hermoso en los hombres viriles es algo femenino, lo más hermoso en las mujeres femeninas es algo masculino. Aliado al gusto *camp* por lo andrógino, hay algo que parece muy distinto pero que no lo es: “un culto a la exageración de las características sexuales y los amaneramientos de la personalidad” (Sontag, 1984: 307).

En la escena donde Eva va a enfrentar a los ferroviarios para que levanten la huelga, el rol de ella se matiza entre lo femenino más tradicional y un modelo de femineidad diferente. Si bien el carácter, el tono de su voz y los gestos son tan duros como el diálogo con la CGT, el vestuario es apaciguado con la seda del vestido; en este sentido se abandona lo *camp* entendido como lo entiende Sontag. Se busca esa mínima seducción a partir de una actuación en la que el cuerpo ya no responde a un ritmo militar, sino al ritmo de Eva como mujer de Perón frente a los ferroviarios. Eva representa, entonces, el modelo de la mujer que pide lealtad hacia su hombre: esa figura paternalista que les dio a los ferroviarios, vacaciones pagas, jubilación, etc., se argumenta en la escena.

Las pocas escenas que llevan al pasado de Eva con un flashback, reconstruyen su niñez y el velorio de su padre o su enfrentamiento ante las damas de beneficencia. Ambas escenas dan cuenta de lo ilegítimo frente a lo legítimo.

Claramente, la escena representada por Desanzo establece que existe un orden legal y paterno, que responde a principios y reglas convenidas por un grupo social. Ese orden protegido por la sombra del padre muerto, no puede ser penetrado desde afuera. La escena advierte implícitamente a la pequeña Eva que no hay un puente entre las dos familias (los dos órdenes) sino, un abismo que drásticamente separa los hijos legítimos de los ilegítimos (Soria, 2005: 43).

Ese lugar que Eva sufre, termina funcionando como germen de la fuerza y de la lucha, logrando reemplazar la 'legitimidad legal' por una 'legitimidad ilegal' anclada en el apoyo de la masa. En la escena en la que Evita echa a las damas de beneficencia, el cuerpo de Eva aún se emparenta con la imagen que tenía como actriz y la personalidad también es imponente; pero los movimientos no responden a un ritmo aceptado y obediente, sino que marcan una resistencia contra la imagen de los cuerpos de las damas. Mientras que estas últimas hablan pausado y se mueven lentamente, Eva ingresa velozmente y dice sin importar a quien; una impronta característica a lo largo de todo el film pero que, en este caso, es acompañada por la utilización de un vestido floreado y un peinado que rompen la con la sobriedad de los cuerpos de las mujeres de la oligarquía. La configuración del cuerpo de Eva como un perfil desalineado frente a las damas de la oligarquía, da cuenta de su perfil de resentida, es decir y como explica Rosano, una Eva que siente dos veces: "El resentido puede ser un lector exagerado de la realidad pero los hechos que interpreta acaecen de alguna manera" (Rosano, 2006: 67).

La primera escena en la que se puede observar a Eva en relación con la masa, es durante el discurso que da en la CGT, cuando declara necesario proteger al peronismo y a los peronistas desde la lealtad a la figura de Perón. El discurso político es enardecido por el tono de la voz que imprime Goris y por los movimientos, ya estipulados, en las manos y los brazos. Los movimientos y los gestos de los brazos tienen cierta colocación paternalista, donde ella es quien representa al propio Perón exigiendo lealtad. Es política desde la manera de ser político en aquella época. En este sentido, se gesta esa

androginia porque no existe previamente en esa instancia, un modo de decir lo femenino.

El rol en la fundación, su incansable trabajo, es narrado desde el sumario de sus llegadas a la fundación: en la primera imagen se la ve ingresando como “madre de los humildes”, avanza con precisión hacia las escaleras saludando a todos aquellos que la esperan; luego la escena sólo prefiere mostrar el progresivo cansancio en el cuerpo, hasta ver en el mismo, una pérdida del ritmo y un desvanecimiento. En el plano en el que se ve su cuerpo desmayado, pierde la androginia, la femineidad o la posible masculinidad de acuerdo a la escena que analicemos, aquí es un cuerpo inerte.

Otra escena fundamental entre Eva y el pueblo, es la que refiere al Cabildo Abierto del 22 de agosto de 1951. Esta escena que se teje con imágenes de archivo, narra la dificultad de renunciar a la propuesta del pueblo y de la CGT, de ser vicepresidenta de los argentinos. Es la única escena en la que se ve a Eva titubear y estar políticamente pendiente de la decisión de Perón, quien le ordena desconcentrar la Plaza. La articulación entre el rol de ambos personajes es perfecta, y lo que se promueve en la escena es el restablecimiento del orden: Eva, a pesar de ese reconocimiento ilegal por parte de las masas, vuelve a ser absolutamente ilegítima desde la normativa patriarcal, dado que esa normativa decide por sobre la masa y, paradójicamente, está encarnada en la figura de Perón.

Casi todas las escenas con Perón varían, aunque siempre mantienen la relación política que los une como primera medida. De todos modos, los elementos de lo cotidiano interfieren la escena para rescatar de la imagen de Eva Perón una mujer que no permanece con un mismo ritmo, sino que en la casa responde a ser mujer de aquél que le otorgó apellido. Además el vestuario cambia, la camisa transparente deja ver la prenda interior y el rodete se encuentra suelto. Desde este lugar hay cierta pérdida de la androginia pero esta escena en conjunto con la escena de ella con Cook, se diluye desde la seducción y los gestos menos endurecidos que sus intervenciones políticas.

Tanto la escena en donde Eva se presenta en el Luna Park como aquella en donde Perón la escucha y la ve en la radio, entregan una Eva diferente. Si bien el film marca el carácter acompañado por la interpretación de Ester Goris, se la muestra vestida con sombreros con plumas o la utilización de flores y del color rojo. Aquí lo femenino es

mostrado como un elemento previo a la práctica política porque Eva, en definitiva, se define por el vestuario y las joyas. Luego de la escena del 17 de octubre, se muestra una charla entre Eva y Perón, en la que ella mantiene ese aspecto de libertad dado por el vestuario. Esta dicotomía es puesta en palabras en la siguiente escena cuando charla con Paco Jamandreu. Textualmente dice:

Va a haber dos mujeres. Por un lado la actriz. Ahí mariconeá todo lo que quieras mi viejo, plumas, lentejuelas lo que se te antoje... Y por el otro lado, lo que este mandón quiere hacer de mí: una figura política.

Lo particularmente interesante de este fragmento es que ella, mientras dice ese parlamento, se encuentra parada frente al espejo sin una identidad precisa, sin la definición de ese posterior desdoblamiento de su personalidad. Permanece parada con un camisón blanco que, en la claridad del espacio, pasa inadvertido como vestuario en el marco de un plano general en el cual el peso, recae sobre los vestidos que le muestra el modisto y sobre la decisión de Perón en relación a su nueva imagen. Entonces, se define mujer desde el permiso otorgado por Jamandreu, y figura política desde la sobriedad y el control impuesto por Perón.

En la primera escena que la muestra en la cama, vemos como la enfermedad y la cotidianidad de su hogar le hace recuperar un cuerpo femenino libre, sin joyas ni pieles, ni trajes de fuertes ángulos o amplias hombreras; sino un camisón con flores muy tenues, tanto como el bordado de las sábanas que también la visten. Así se evidencia delicadeza en la figura, una delicadeza negada en su imagen frente al pueblo, a los enemigos, a los ferroviarios e, incluso, frente al mismísimo Perón. Tal es la intención del film en esa escena, de recuperar la femineidad de Eva, que incorporan al guion el deseo de Evita de tener parecidos los tobillos a los de Lana Turner, integrante del *star system* hollywoodense en el período del cine clásico, que variaba sus personajes entre *femme fatale* y víctima femenina. Todo para mostrar cierto perfil infantil e inocencia en un rostro, que se rompe con la rebeldía del enfermo; del permiso del enfermo a no querer ser atendido, a la incumbencia del diálogo con quien persuade para acceder a ser nuevamente integrado al ritmo estipulado.

En el pasaje en el que Eva discute con Perón sobre las razones por las que no proclamó su vicepresidencia, desafiándolo al remarcarle que él ya había confrontado a

los militares al haberse unido a “una actriz, una mujer de verdad con un pasado y un cuerpo y sudores y olores de mujer”, esta manifestación es acompañada por un vestuario que la muestran con una enagua y levemente maquillada. Hacia el final de la escena, Perón le declara que tiene cáncer y ella va hacia el espejo para mirar su reflejo, como buscando esa constitución de mujer fuerte que comienza a diluirse por la enfermedad y, a tal punto es consciente, que declara: “no quiero más espejos en esta habitación”.

La situación en su enfermedad se cruza con su accionar político, el guion agrega una escena en la que se reúnen en el patio de la casa, con Cook y los hombres de la CGT, donde les confiesa haber comprado armas al príncipe de Holanda para que se defiendan de los posibles ataques, sin embargo la imagen es la de una niña. Tiene el pelo con dos trenzas y una manta que la cubre, el maquillaje apunta a empalidecerla por la enfermedad. Esa anticipación de mostrar una imagen contradictoria mediante la enfermedad, que la perfila entre la mujer fuerte y de carácter y la imagen de un niño, se ve en la escena en la que expresa que los enfermos son como niños a los que se les puede callar.

Así, el autor se encarga de mostrar la rebeldía de su situación de enferma rompiendo las pautas de aislamiento, proponiendo reuniones con los gremialistas y asistiendo al acto de nombramiento de Perón. Esta escena es muy significativa ya que se utiliza una camilla a la cual se la ata y se la ubica parada en el auto presidencial, para mostrar un cuerpo que responde a los deberes estatales de una primera dama. En el film se puede ver como constantemente Eva Perón rompe determinados ritmos emparentados con la oligarquía o con los militares pero trata de aplicar un autocontrol frente a la enfermedad, paradójicamente como un modo de revelarse contra los opositores.

### **La permanencia de lo épico**

Así como en *La hora de los hornos* se había ceñido una imagen de Eva que la ubicaba en el rol de la militancia y de la épica, el cine de Leonardo Favio -que como bien menciona Marcela Raggio- se sitúa en los mitos, lo literario y lo popular. Favio retoma la imagen de Eva puntualmente en *Perón sinfonía del sentimiento* (1998) para convertirla en estas dos vertientes, a las que le suma su vinculación con componentes

cristianos que también se pueden observar en la constitución del personaje de Eva en *Gatica, el mono* (1993).

Tal como señala David Oubiña y Gonzalo Aguilar (1993: 9), el rasgo que recorre su obra es el modo *distancia-afección*, en tanto no llega a recurrir al sentimiento y al proceso de identificación que promueve Hollywood ni genera un distanciamiento brechtiano, sino que el afecto es producido previo a los personajes. De esta manera, en este documental el afecto sobre el personaje de Eva Perón, nace en el propio autor del film.

La construcción del personaje Eva Perón en *Perón sinfonía del sentimiento*, recorre los diferentes capítulos siempre queriendo conformar una imagen anclada en la militancia, pero también en su faceta romántica. Así en el capítulo uno desarrolla el comienzo de su labor social a partir del terremoto de San Juan en donde se ve una fotografía de ella justo detrás de Perón.

Esta imagen a la que se imprime un primer plano sobre el rostro de Eva, funciona como apertura del testimonio de Perón. Las palabras tomadas desde el exilio, describen a Eva como quien ha dejado una obra que no será olvidada. (Este discurso es tomado de *Perón: la revolución justicialista*, en el que Perón construye a Eva como una militante que accionó por fuera del Estado). Desde aquí ingresa el capítulo del 17 de octubre de 1945 que incorpora (aunque no es verídico históricamente) el discurso de Eva Perón en el que ella dice su accionar militante; es decir lo mitifica. La imagen que Favio presenta acompañando al discurso se separa de las imágenes expuestas hasta ahora. En este caso, Eva aparece por medio de un dibujo que destaca su fortaleza y lucha al mostrarla con el torso desnudo, gritando y habiendo roto una cadena. Dicho dibujo no la santifica, ni la demoniza, sino que la instaure como ícono del movimiento peronista y le da cierto perfil heroico con el que se le atribuye una naturaleza semidivina. Por eso, en este caso, lo sobrenatural se separa de lo cristiano, ya que no se propone a Eva como ícono de la santidad. (Trombetta, 2011: 685)

En el capítulo dos del film, se construye a Perón y a Eva como líderes de los trabajadores siendo así dos más de la clase trabajadora. A esto se le suma la música de Jairo que vincula a Perón con el sol, “que viva el sol” repite el estribillo. También Eva



surge como símbolo de obra social, por ejemplo al mencionar las características y datos de la Ciudad Evita.

Otro dibujo que magnifica a Eva como madre de los trabajadores es la imagen en la que sostiene en brazos a un trabajador enfermo. Ella vestida con un manto azul simula la esencia de la patria e iconográficamente refiere a *La piedad* de Michelangelo, imagen que la carga del manto cristiano característico de Favio. Nuevamente, como en el capítulo uno, la paloma de la paz se hace presente para ahondar en la estructura cristiana. Dicha paloma, símbolo del Espíritu Santo, se encuentra en el marco de la Santísima Trinidad. En ese Espíritu Santo descansan los derechos de los trabajadores que se escuchan, artículo por artículo, pronunciados por la voz de Perón. Toda la poética de los dibujos construye al obrero como super-hombre y, a este, como parte de un movimiento sindical organizado, neta y exclusivamente Peronista. La idea del super-hombre y la super-mujer se vincula en pos del concepto de liberación, de esta manera vuelve a reaparecer la imagen de Eva con el torso desnudo rompiendo cadenas, y desde allí se inserta con la misma lógica, los derechos de la mujer y su derecho al voto con el discurso de Eva.

Un elemento que Favio recorre de la historia del peronismo es el viaje de Eva a España, para mostrar al peronismo como una tercera posición neutral, desvinculándola del franquismo y estableciendo la empatía con los pueblos que padecen el yugo del imperialismo. Así, el narrador da cuenta de Eva como la dama de la esperanza, mientras se proyectan imágenes de ella visitando los barrios obreros. Luego, el viaje a Italia y las reiteradas vinculaciones con la religión, entre las cuales están la visita al Papa Pío XII, se termina de destacar la idea de Eva como un ser en el que confluyó una mística revolucionaria en el marco de lo que Perón define como el movimiento peronista, un movimiento profundamente cristiano y humanista. En este punto, se puede ver como el mismo dogma del peronismo y las acciones de Eva construyen, ya desde aquel momento, la alegoría de una mítica Eva santa y militante, variantes que Favio combina en los capítulos uno, dos y tres.

Un elemento más que se incorpora para generar una vinculación fuertemente política y mística, es la enfermedad de Eva Perón y su muerte. Para esto, Favio alterna los sucesivos anuncios de la radio informando el estado de salud de Eva Perón, con episodios que destacan su acción social de acuerdo a las características de cada centro.

De este modo, se menciona el nacimiento de la Fundación Eva Perón y se la presenta a Eva a través de las fotografías de archivo, tratando con las personas. Favio se encarga de revelar el *gestus social* de la imagen borrando el contexto de la foto y focalizando en núcleo narrativo de la imagen. También se muestra la creación de la Ciudad Infantil, la Ciudad Estudiantil, el Hogar de Ancianos, la lucha por el voto femenino, para finalmente llegar al episodio en el que se reproduce el discurso y las imágenes del Cabildo Abierto el 22 de agosto de 1951. Allí Favio reinserta el dibujo de la paloma y ya anuncian la muerte que, en este caso, más se percibe como ascenso heroico a los cielos, carácter que compone al personaje desde la poética de lo épico, vinculándolo con el héroe trágico. Por este motivo, las últimas imágenes antes de narrar la muerte, muestran mediante un ralentí la imagen de Eva en el coche presidencial saludando al pueblo junto a Perón; metafóricamente despidiéndose del pueblo. El plano final la mostrará de niña adolescente en la playa, un espacio al que Favio le otorga un carácter paradisiaco.

Por último el capítulo tres, confiere un espacio para mostrar las imágenes de los cortejos fúnebres en los que menciona el impacto de su figura, a partir de un sumario de frases escritas en diversos periódicos de Bélgica, Cuba, Chile, El Salvador, España, Estados Unidos, Honduras, Venezuela, México, Paraguay, Siria, El Líbano.

El perfil cristiano y romántico que se observa en *Perón...*, como dijimos, también se puede observar en *Gatica, el mono*. Esta película enfoca el desarrollo heroico y épico en la figura de Gatica como una vida atravesada por el peronismo y convierte al boxeador, desde ese lugar, en un héroe popular o en un antihéroe visto por la normativa. Así el relato de la historia promueve la historia en sus orígenes, su vida de pequeño, su vida como boxeador y los lugares a los que asistía: espacios del arrabal. Gatica es la encarnación misma del ser peronista. El film de Favio incorpora como relato el 17 de octubre de 1945, a través de la introducción de las imágenes de archivo del *Noticiero Panamericano*, que anunciaba la llegada del pueblo a la Plaza de Mayo. Una vez comenzado el discurso de Perón, a esta imagen de archivo se le sobreimprime la tapa de *El gráfico* con el personaje Gatica en la portada, en guardia y con los guantes puestos. Esta yuxtaposición de imágenes establece una metáfora, donde Gatica es discurso popular, lucha social y pueblo. Esa imagen confirma la metáfora con la transformación de las ovaciones en la Plaza en los gritos en el rin de boxeo, ya en 1946. Luego, la

narrativa introduce al personaje de Gatica en diversos espacios ganados por el peronismo, jugando con la representación de imágenes de archivo sobre la Ciudad de los Niños. Así, podemos ver al héroe relacionarse con los niños de la ciudad enseñando boxeo.

Esta manera de presentar al héroe del film hace que se incorporen las figuras de Evita y Perón viéndolo luchar en el estadio. El plano medio de la pareja presidencial propone una cotidianeidad que se conforma con un leve diálogo entre ellos, simulando una admiración por Gatica. Eva carga un ramo de flores y está vestida oficialmente. A partir de allí, las siguientes escenas donde Eva aparezca se la mostrará en su carácter de primera dama, bautizando a la niña de Gatica, por ejemplo. Es evidente asociar esta imagen con el epíteto del hada buena, o con la idea de la abanderada de los humildes; imagen que termina de afianzarse en el lecho de muerte. La luz cae sobre la cama de Evita vestida con sábanas blancas, y se la ilumina agonizando con la luz focalizada sobre el centro del conflicto. A ese plano general de Perón, Eva y Gatica se le suma un primer plano cerrado de cada uno de ellos. Pero, el primer plano de Eva es trabajado mediante un contraluz que contrasta su rostro y le otorga un halo que simula el de la santidad, su aura. A este plano de perfil le sigue un plano general con Gatica yéndose de la habitación llorando, mientras Eva descansa en su lecho de muerte.

En 1997 y aún en período menemista, Tristán Bauer había realizado *Evita la tumba sin paz*, que resultó ser el documental con mayor rating (26,4) de la TV argentina en aquél momento. *Página 12* editó en video en el año 2002 y se lo incluyó en un ciclo de cine organizado por el Instituto Juan Domingo Perón y la Biblioteca Nacional, en el marco de Eva Perón en los libros, 2013. De todos modos, más allá de la transmisión del documental por la TV en Canal 13 el 24 de marzo y de su participación en el Festival Cinematográfico de La Habana donde recibió el Premio “Coral” al mejor documental, lo que nos interesa destacar bajo el testimonio del guionista Miguel Bonasso para el *Página 12* en 1998, el plagio perpetrado por Gelblung, quien había utilizado quince minutos de documental cambiando su sentido y sin permiso:

Lo que hizo Gelblung esta vez supera sus propios antecedentes. De un documental que tiene en total 50 minutos, robó los 15 minutos fundamentales, donde se encuentran los siguientes materiales originales y absolutamente exclusivos: 1) las fotos que Juan Perón le tomó al cadáver mutilado de su esposa (y que nunca se

habían mostrado antes de nuestro trabajo). 2) Las entrevistas exclusivas al fallecido coronel Héctor Eduardo Cabanillas y al restaurador Domingo Tellechea. 3) Datos desconocidos consignados en la narración original que yo escribí y que apenas fueron retocados y estropeados por el guionista de Gelblung. Para poder cambiar, entre otras cosas, la visión histórica y política de la “voz en *off*” original. El relato de Gelblung llega a decir –por ejemplo– que el cadáver de Evita halló por fin la paz cuando la última dictadura militar lo hizo sepultar en la bóveda familiar de la Recoleta, “con la mayor protección y seguridad”. Que es lo opuesto a la denuncia de ocultamiento que hace “La tumba sin paz”.<sup>61</sup>

Nos importa exponer este episodio en tanto que Canal 13 se había convertido en opositor al menemismo hacia el final del mandato y Canal 9 seguía apoyando al menemismo tanto como lo hacía Gelblung. Desde este punto de vista, el cambio de sentido también ubica al documental en una lógica de protesta y reclamo de justicia, sobre todo si entendemos que la elección de la fecha para pasar el documental por el 13, contiene un plus de sentido amparado en la asociación de la figura de Evita a la idea de una tumba sin paz, y a todos los cuerpos desaparecidos por el PRN. Sucesos que Menem no sólo no juzgó, sino que se ocupó de dictar los indultos a los militares en el comienzo de su primer mandato (1989-1990).

Los dispositivos tienen, pues, como componentes, líneas de visibilidad, de enunciación, de fuerzas, de subjetivación, de ruptura, de fisura, de fractura que se entrecruzan y se mezclan mientras unas suscitan otras a través de variaciones o hasta de mutaciones de disposición. De esta circunstancia se desprenden dos importantes consecuencias para una filosofía de los dispositivos. (Deleuze, 1990: 156)

El film de Bauer comienza con la narradora en voz *off* que cuenta la historia sobre el cadáver de Eva Perón modulando en acuerdo con lo siniestro del acontecimiento. Esa entonación, que poco tiene de objetiva, es afirmada por la primera escena del documental, que prefiere construirse desde la representación del hecho histórico. Esta escena ya plantea un primer desplazamiento proporcionado por un dispositivo diferente: el cine de ficción dentro del documental. Bauer construye, entonces, una escena dónde

---

<sup>61</sup> Bonasso, *Página 12*, 15 de abril de 1998.

lo primero que vemos es un plano medio del cuerpo acostado de Eva Perón, que recuerda al *Cristo Muerto* de Mantegna por el tipo de angulación que se produce desde el cuerpo, siendo que la cámara sigue posicionada de un modo neutral. Este plano que gira con una leve panorámica muestra a una Eva vestida de blanco, levemente tapada por la bandera Argentina, con un rosario en sus manos, con sus uñas color transparente. Refleja la religiosidad y el tipo de Eva que construye Bauer, “una Eva santa es profanada por una historia de odio”. En ese segundo ingresan a la CGT, mediante un plano detalle de los borcegos de los militares, quienes secuestraron el cuerpo de Eva Perón. El plano posterior confluye ideológicamente, estableciendo una dicotomía de luz y oscuridad con un alto contenido religioso. El lugar donde yace el cuerpo de Eva, un cofre de cristal, es fuertemente iluminado, mientras que los militares permanecen en las sombras. A esta situación propuesta a través de un plano general, se suma la imagen de fondo en un poster de la Virgen de Lujan, que refuerza la imagen nacional de la bandera Argentina. La dicotomía entre un bien y un mal sobrenatural, se termina de afirmar en el paneo sobre los rostros de los militares, dejando que el último gesto tomado se conforme como *gestus* político.

Por *gestus* debe entenderse un complejo de gestos, ademanes y frases o alocuciones que una o varias personas dirigen a una o a varias personas (...) De la misma manera los gestos y ademanes (...) pueden contener en sí las palabras. Las palabras pueden ser reemplazadas por otras palabras, los ademanes por otros ademanes, sin que eso modifique el *gestus*, es decir, la actitud subyacente. (Brecht, 1970: 26)

Así, el último militar levanta el arma y en fuera de campo dispara sobre el cristal. Desde esta óptica la muerte se propaga hacia la intención de re-matar la idea de un peronismo nacional.

Bauer le suma a lo sobrenatural, un recorrido sobre el Cementerio de la Recoleta donde está enterrada Eva Perón, pero lo hace de noche, para comenzar con la historia de los muertos aristócratas, oligarcas y militares de alto rango que yacen allí<sup>62</sup>. Una vez que se localiza la tumba de Eva, el documental recurre a mostrar a Eva Perón como “la actriz que el presidente Perón, convirtió en primera dama”. Aquí se incorpora otro dispositivo, el de la memoria o las imágenes-recuerdo definidas por Deleuze, como

---

<sup>62</sup> Tal es el caso de Aramburu, responsable del secuestro del cadáver a quien, los montoneros, ajusticiaron en 1970.

imágenes a las que se le aplica una lectura desde el presente o que, en términos cinematográficos, establecen un recorte de cuadro y una profundidad de campo.

La selección de la escena de *La Pródiga* que da cuenta del perfil de actriz de Eva y que muchos han entendido como una curiosa anticipación de la labor social de Eva Perón, apunta a la memoria del argumento de ese film. De esta manera, la muerte se ubica entre dos bisagras: una muerte embalsamada con avatares dependientes de la milicia, y una muerte que retorna viva con el plano medio de Eva Duarte encarnando el rol de Julia en el último film de su carrera.

El documental, anclado en la idea de forjar el misterio del cadáver en el retorno a la vida, utiliza las fotografías, los testimonios y los materiales de archivo audiovisual en función de atender a la idea de una Eva -santa. Tanto es así, que el primer testimonio que se toma e ingresa en el relato que hasta el momento era ficcional, es el de Ana Macri, quien luego de enumerar toda la acción social de Eva y de remarcar actos de conmiseración, asume el pensamiento de que se trataba de una santa. Con la intención de mostrar un montaje que plantee un choque entre dos fuerzas, a la escena de Ana Macri acompañada de las imágenes mencionadas con música que dramatiza, se le suma la contracara de la oligarquía con la narrativa sobre los negociados acompañada por el jazz, cómo estilo forjado en la cultura anglosajona en la que la aristocracia argentina se anclaba.

Introduciendo el renunciamiento a la vicepresidencia que en este documental se da como resultado de la enfermedad, se incorporan nuevas escenas donde se muestra a Eva acostada en una cama de hospital con un tubo de oxígeno al lado. Nuevamente el documental recurre a la ficción para narrar situaciones cercanas a la muerte. El cáncer como martirio y Eva como santa permiten la permanencia del color blanco en la puesta en escena.

Otro recurso que es interesante advertir, es cómo se maneja desde la voz de Ana Macri o desde la voz grabada del discurso radial de Eva Perón, la ausencia de su cuerpo en el despacho en el primer caso, y en su alcoba en el segundo caso. La idea de ausencia con una presencia que por sinécdoque la construya, también es un modo de darle un carácter espectral al cuerpo. Así, Ana Macri como peronista es parte de Eva y la voz de Eva también constituye, en cierto modo, un todo ausente. De esta manera, el plano

detalle del micrófono radial que vemos mientras la escuchamos en *off*, permanece iluminado mientras habla Eva y se oscurece cuando su voz calla. Esa metáfora de la muerte es subrayada con la escena siguiente, donde vemos a Eva preocupada y absorta en un acto político, actitud que la narradora utiliza para declarar que Eva “intuía que le quedaba poco tiempo de vida”.

En la misma dirección de seleccionar las imágenes de archivo para establecer a partir del montaje un sentido mítico sobre la muerte, es que se incorpora un plano del cielo y la angustia generalizada de los cortejos fúnebres con una copiosa lluvia con truenos, en la secuencia posterior a su rol como acompañante en el coche presidencial por el segundo mandato de Perón. Si bien los cortejos comenzaron con lluvia, la necesidad de añadir ese elemento de la naturaleza como punto de partida frente a la muerte, prepara el ojo del espectador para seguir en el tono de una Eva sobrenatural, donde un fenómeno climático y su muerte no pueden ser concebidos en un documental como una coincidencia. A esa escena le sigue otra de ficción en la que se panea sobre la habitación de Eva y su cuerpo yacente: lo vemos de modo parcial, sólo basta un fragmento de su brazo y su mano (la mano de la actriz que la encarnó) con las uñas pintadas de rojo para que ‘reconozcamos’ su cuerpo. La fragmentación del cuerpo continúa en planos alejados que no dejan divisar su rostro o en planos detalle. El cambio de color de las uñas, no es un dato menor dentro del documental, en tanto que da cuenta de que Eva Perón se presentó al pueblo, al medio millón que declara el documental que besó el ataúd, con sus uñas transparentes. Si pensamos que el documental habla de las 26.000 cartas enviadas al vaticano para convertirla en Santa, el color del esmalte desliza el sentido: del mito de santa propiciado por el peronismo al de *femme fatale* propiciado por el antiperonismo.

El proceso del embalsamamiento es expuesto como el comienzo de la falta de paz que menciona el documental. Para esto se nutre de una nueva imagen del primer plano del rostro de la actriz que representa a Eva para mostrarla vendada y en pleno proceso químico. El embalsamamiento del cuerpo de Eva, la interrupción del proceso de su descomposición, la muerte fehaciente de cualquier cambio, pretendió detener un tiempo que siguió aconteciendo en el gobierno que perecía -de este modo declara el documental- porque faltaba la llama revolucionaria. Llama revolucionaria que vuelve a encenderse con el secuestro del cadáver. En tanto que trofeo, será disputado por

peronistas y antiperonistas provocando un peregrinaje sin fin, que hacía peligrar su embalsamamiento y pronosticaba el regreso a su vital descomposición. Claro que el documental comenta el trabajo del nuevo restaurador que devuelve al cadáver a una muerte radical: un luto perpetuo, una pieza de museo. Es allí donde la descorporización se politiza, en tanto que el cuerpo pasa a ser insignia y su prohibición, el refuerzo del mito.

En ese tono el documental sigue narrando el peregrinaje del cadáver incorporando a la historia elementos de la literatura, más precisamente mencionando el cuento de Rodolfo Walsh *Esa mujer*, para develar el contenido real del cuento a través del despliegue de la historia del Teniente Coronel Moöri Köening. Lo siniestro se ubica en el relato del Coronel Cabanillas, quien cuenta la necrofilia de Moöri Köening otorgándole un valor de verdad a lo narrado por Walsh. Lo que nos interesa relatar es cómo el cuerpo muerto de Eva es visto como una muñeca, como un objeto; cómo esa objetivación de Eva se carga de un contenido místico, en el que la preservación del cadáver y sus posteriores profanaciones darían por resultado una serie de hechos misteriosos. Nuevamente, se le da un carácter sobrenatural al cuerpo de Eva y al signo Evita.

Hasta ahora hemos analizado el carácter del dispositivo cinematográfico tratando de comprender su juego a partir de la práctica documental con imágenes que pretenden tener una cuota de realidad, incluso si se arman de modo ficcional. En este sentido, el cine toma la muerte para generar una idea de retorno constante, para que recobre una cuota de lo vivo, incluso desde la fantasmagoría que implica ver un cuerpo o un rostro en cine, y mucho más si se trata de alguien ya fallecido. Así, podemos distinguir la manera en que los planos descriptos proponen una construcción de la muerte real que se supedita a la narrativa, a su mimesis. Estos planos y este montaje estarán llenos de indeterminaciones espacio temporales, que servirán para conformar una imagen de Eva Perón que condense la odisea del cadáver o, también, su vida política. En este punto, los espacios son omisiones que los autores deciden no exponer, pero son estos mismos los que le otorgarán ese carácter de mito a la figura de Evita, incluso cuando el documental o el film en cuestión pretenda un estatus de realidad.

Como estuvimos analizando, los '90 se caracterizaron por la variedad de poéticas y por la dura crítica a la caída del discurso Peronista de izquierda. De las tres variantes



míticas pudimos ver como predominó la de la Eva-militante: mujer rabiosa frente a la ambigüedad de las medidas políticas. Las otras dos variantes, si bien permanecieron fueron suavizadas o incorporadas como parte del perfil militante. Si fue santa fue por su lucha social. Si fue mujer del látigo fue un acto de resistencia política. A diferencia de este capítulo, en el que sigue tendremos en cuenta como estas construcciones míticas comenzaran a pensarse desde terceras miradas que se identificaron con los discursos de Evita.

## Capítulo 4

### **LAS VARIANTES MÍTICAS: UNA SUMATORIA DE POÉTICAS ENTRE 2003-2014**

Desde el 19 y 20 de diciembre de 2001, se hizo evidente la ficción económica en la que estaba inmersa la Argentina, elaborada con la receta de la “convertibilidad” del entonces Ministro de Economía Domingo Cavallo. Por la falta de capital líquido, los bancos retuvieron los ahorros de una clase media que se sintió socialmente afectada, pura y exclusivamente por este suceso, y que implantó el lema “¡Qué se vayan todos!”. Luego de la fuerte represión estatal por la ocupación de la Plaza de Mayo y los sucesivos cacerolazos, se sucedió la renuncia y huida en helicóptero del presidente Fernando De la Rúa. Esta situación que explotó por la debacle económica de la clase media, evidenció las condiciones que las clases bajas padecían con la creciente desocupación y flexibilización laboral iniciada en el período menemista. Así, al igual que en el período inflacionario alfonsinista, los saqueos fueron moneda corriente por esos días. En este escenario sobrevinieron cinco presidentes en menos de una semana, que fueron mudando las decisiones y las medidas económicas a implementar. Finalmente, Eduardo Duhalde, activó una abrupta devaluación que la clase media padeció, mientras la clase baja se desplomaba por debajo de los índices de pobreza.

Frente al descreimiento constante y creciente en la política argentina, el teatro argentino independiente, como arte de ficción, continuó reflexionando sobre sí mismo y dando cuenta del artificio; de su estar en un teatro como única verdad incuestionable, algo que ya venía defendiendo desde diversas poéticas. Mientras que el teatro independiente dejaba a flor de piel los conflictos de disfunción familiar a causa de las sucesivas crisis económicas, el teatro comunitario desarrollaba un espacio propio para mostrar la realidad padecida por la clase baja.

En este contexto se producen una gran cantidad de obras de teatro que retoman la figura de Eva Perón y cuestionan, de forma más o menos afín a su ideología, los resultados de su accionar y sus relecturas desde la sociedad argentina. Así, se pueden localizar estrenos y reposiciones de las siguientes obras: *Nada del amor me produce*

*envidia* de Santiago Loza, 2009; *Perón en Caracas* de Leónidas Lamborghini, 2003 y 2007; *Eva (Evita)* y *Victoria* de Mónica Ottino, 2007, 2009 y 2010; *Eva Perón* de Copi, 2004; *Perón en Caracas* de Leónidas Lamborghini, 2007; *Eva, el gran musical argentino* de Nacha Guevara, 2009.

Gran parte de las obras pertenecientes al teatro independiente cuestionan el lugar en que han quedado los mitos argentinos y tratan de establecer una mirada crítica sobre ambas figuras, Perón y Evita. De acuerdo a la ideología de cada autor, se irán considerando las acciones Peronistas, en función de exponer en escena todos los discursos contruados y alzados como estandartes, por aquellos políticos constructores de las ficciones. Como sostiene Silvina Díaz (2013: 120), la revisión que el teatro porteño hizo de los mitos del peronismo, surge de la necesidad de comprender la “complejidad de la cultura popular” para alejarla del “reduccionismo de esos estereotipos”.

El tercer ciclo, dentro de la periodización que implementamos en este estudio, se definió por la gran producción que existió sobre la figura de Eva Perón<sup>63</sup>. Desde nuestro punto de vista, esta producción se debió al crecimiento de los subsidios dentro del teatro, a la explosión de las salas independientes y a una época política del país, en la que se trazó la revisita de conceptos y aseveraciones históricas dadas y, muchas veces,

---

<sup>63</sup> *Edipo en Ezeiza* (2013) de Pompeyo Audivert, *Limbo Ezeiza* (2013) de Jorge Gómez, *La flor del Irupé* (2012) de Julieta Ledesma. *Un rubio Peronista* (2012) de Gustavo Berger, *Perón, el musical* (2012) de Ricardo Ayas, *Evita la abanderada de los humildes*, (2012) de Jorge Arnaldez Santoro, *Evita trans* (2012) de Martín Marcou, *Evita vive* (2012) de Néstor Perlongher, *Pasión y muerte de Eva Perón*, (2012) de Gabriel Devoto, *Eva, un recorrido* (2012) de Andrea Castelli, *Yo, Eva Perón* (2012) de Enrique Giungi, (Córdoba, Argentina), *Eva* (dentro del ciclo Reunidos en Chaco, Resistencia, 2012), *Puro papel pintado* (2012) de Francisco Lumerman; *Picnic 1955* (2011) de Diego Kogan, *Mi vida con Perón* (2011) de Paula Lagos, *Evita mujer* (2011) de Eduardo Santamaría, *Yo, Jamandru. Mi vida con Evita* (2011) de Claudio Armesto, *La eterna* (2011) de Patricia Suarez; *Yo elegí ser Evita* (2011) de Marta Avellaneda; *Inevitable* (2010) de Carla Mitre; *Evita somos todas* (2010) de Edgar De Santos, *(La plata), Piernas entrelazadas*, (2010) de Omar Aita; *Bastarda sin nombre* (2010) de Cristina Escofet; *No trates de ser Eva* (2010) de Marina Asereto y Micaela Suarez; *Las costureritas de Eva Perón* (2010) de Adriana Tursi; *Eva a secas* (2010) de María Rosa Pfeiffer; *Nada del amor me produce envidia* (2009) de Santiago Loza; *El evangelio de Evita* (2009) de Carlos Balmaceda; *Mujeres guía* (2008) de Vivi Tellas, *Eva Duarte, el musical* (2007) de Marcelo Remón; *Malafemenna* (2006) de Laura Coton; *Simplemente Evita*, (2006) de Mónica de la Vega (Córdoba); *Santa Eulalia* (2005 y 2006, Ciclo Eva Perón) de Patricia Suarez y Lionel Giacometto; *Eva y la muerte* (2005 y 2006, Ciclo Eva Perón) de Patricia Focaccia Contemos en el museo Evita (2005), *Evita, magnolia que mojó la luna* (2005) de Agustín Busefi, *Las 20 y 25* (2005) de Patricia Suarez, *Evita, imágenes sensibles* (2004) de Néstor Zapata, (Santa Fe); *Eva Perón* (1969, 2004) de Copi, *La Duarte* (2004), espectáculo de danza-teatro creado especialmente por Silvia Vladimivsky para Eleonora Cassano, sobre una idea original de Lino Patalano y música de Sergio Vainikoff. Teatro Maipo.

generadoras de mitos. Dentro de este período, es interesante trabajar las dos puestas de la obra *Eva Perón* de Copi que se hicieron en Buenos Aires en el marco del Festival Tintas Frescas; una, a cargo de Gabo Correa en el Centro Cultural de la Cooperación y la otra, de la mano de Marcial Di Fonzo Bo en el Teatro Alvear. Ambas completamente distintas en estética y en posición política. Estas obras que dan cuenta del comienzo del revisionismo histórico, también hacen mecha junto con la revisión histórica que realiza Lamborghini en su *Perón en Caracas*, que habiendo sido escrita en el '98, recién ve las luces del teatro diez años después.

### **Eva como protagonista**

Durante esta fase, al igual que en las anteriores pero con mayor productividad, se realizaron obras y films que visitan la imagen de Eva desde la mirada de otros o desde la construcción ficcional de su figura, tomándola como protagonista o como personaje secundario. A esas opciones, que incluían la combinación de las tres variante míticas, se le sumaron una serie de poéticas atravesadas por el melodrama: el musical, lo *camp*, el grotesco, el realismo brechtiano; y específicamente en cine, la práctica documental y la animación.

### **Lo *camp* en Buenos Aires**

Jack Babuscio (2006) define lo *camp* como aquellos elementos que son creados desde una sensibilidad homosexual y aplicados a una persona, situación o actividad creando contrastes incongruentes. Tiene cuatro rasgos fundamentales: la ironía, el esteticismo, la teatralidad y el humor. Desde esta visión, podemos observar cómo a lo largo de las representaciones sobre Eva Perón se han establecido diferentes puntos de lo *camp*, en la medida en que el personaje mismo y los musicales -en el caso de los años '80- proponen situaciones de incongruencia presentando a Eva como un personaje que posee la característica del continuo contraste, es decir, una figura que en su naturaleza se funda como un oxímoron<sup>64</sup>. Sin embargo, consideramos que lo *camp* en Eva es aceptado cabalmente en Buenos Aires a partir del año 2004, con la llegada de la obra de

---

<sup>64</sup> Princesa/plebeya, señalará Sarlo.

Copi de la mano de Marcial Di Fonzo Bo y, posteriormente, con la propuesta teatral *Tatuaje* (2010) de Alfredo Arias, director que -como mencionamos en el capítulo uno- había dirigido la original *Eva Perón* en 1970. Cabe anotar que, cuando un grupo de transformistas, en los años '80, había intentado parodiar la ópera *Evita*, había fracasado rotundamente, generando indignación en un público y una prensa que habían comprendido lo *camp* y lo *trans* como motivos de ofensa hacia las figuras de Eva y Perón.

*Tatuaje*, fue estrenada primero en noviembre de 2009 en el Théâtre du Rond – Point de París (en este caso en francés) y, con el mismo elenco, en agosto de 2010 en el Teatro Presidente Alvear (en castellano). Desde su puesta en escena visita dos figuras emblemáticas: Eva Perón y Miguel de Molina. Este encuentro está basado en la autobiografía de Molina, *Botín de guerra*, que narra la relación entre ambos cuando Molina, exiliado del franquismo, es protegido en Argentina por Eva Perón. Entonces, en la ficción propuesta por Arias, la reunión se da entre Miguelito Maravillas y Eva, a quien llama Virgen del Sur.

En esta puesta en la que Arias se declara peronista desde su niñez a pesar de haber sido criado en una familia radical, ofreció una Eva muy diferente a la propuesta en la puesta de Copi. Aquí, se invita a ver un personaje mágico asociando su imagen a los vestidos *Dior*, pero no como un bien material que detenta poder sino como el medio para reflejar lo angelical al pueblo. De esta manera, la imagen que predomina es la de la Eva-santa, “el hada rubia”, “la virgen del sur”, “el hada de los cirujas”, “la virgen de las sirvientas”, “la Reina del Plata”. Sin embargo, la obra no toca sólo la mirada del pueblo, sino que le hace decir a la propia Eva y con ironía, que “Lo que tenía que pasar desapercibido era el botín, un regalito alemán, que fui a depositar a Suiza” (p.14), Es decir, los argumentos que exponen que Eva estaba íntimamente relacionada con la Alemania nazi y que parte del dinero lo depositó en Suiza. Y agrega: “Yo la ridícula, la mal vestida, escondía en mis baúles entre pieles y plumas, algunas *francfurters* en oro macizo. Gila nunca fui” (p, 15).

La puesta continúa sumando a la figura de Eva la idea de la *femme fatale* vinculada a la imagen de la arrabalera, tanto así, que canta inmediatamente el tema sobre las cuentas en suiza. Dentro de esta construcción la obra de Arias se relaciona

íntimamente con la Eva Perón de Copi, y recuerda el fanatismo de Eva por las joyas y los vestidos *Dior*, aunque después de ese tango luce la imagen de la Eva-militante, aquella mujer aguerrida que lucha contra la oligarquía. En toda esta arquitectura de la figura -irónica, estética y contradictoria- se ancla lo *camp*, y una de las maneras de montarla es, justamente, combinar las tres variantes míticas: Eva es santa, militante y *femme fatale*.

Mientras se configuran las tres variantes, la puesta narra la vida de Eva, el viaje a Europa, la vicepresidencia y la momificación de su cadáver. Cuando ingresa a este último hecho, apela al mito de las tres Evas; es decir, las dos copias del cuerpo embalsamado para despistar a quienes dejaban las flores y las velas encendidas donde estaba el cuerpo de Eva. Del mismo modo visita la relación entre Ara y su cuerpo muerto, y lo hace a partir de esta Eva que narra desde el lugar del después de muerta. En algún punto, ese entierro de copias se emparenta con la idea de simulacro que también se construía en la obra de Copi, pero aquí, la protagonista se encuentra en un no lugar histórico o, mejor dicho, en el mismísimo espacio teatral narrando al público sus desventuras. Pero a la vez, es un no lugar monstruoso dado que el exceso de Evas, es decir sus copias y la momificación de su cuerpo, le quitan la posibilidad de adquirir una muerte natural normativa. En esta forma de correrse de lo natural y combinar lo monstruoso con lo sagrado se compone, otra vez, el impacto *camp*.

El no lugar que propone la puesta, evidencia la construcción de las figuras como personajes históricos que se construyen desde el mito, desde la idea de un desplazamiento del referente, en tanto que se convierten en narradores de su propia historia después de muertos. Además, recordemos que la puesta proponía sólo sillas como escenografía, aparte de un maquillaje y vestuario que estereotipaba a los personajes.

Creemos que lo *camp* es funcional para brindar ese no lugar espacio temporal. La idea de hibridez que conforma lo *camp*, también se puede observar a lo largo de la estructura del texto dramático, en el que se proponen diversos temas musicales<sup>65</sup> que

---

<sup>65</sup> Entre ellos se encuentran por orden de aparición: “*Tatuaje*”, “*La bien pagá*”, “*Soy lo prohibido*”, “*Te lo juro yo*”, “*Making Whoopee*”, “*Dale arroz*” “*A un semejante*”, de Eladia Blázquez, “*Traigo penas en el alma*”, “*Malena*”, “*Cuando tú no estás*” “*Tu y el recuerdo*”, “*Así se baila el tango*”, “*Arrabalera*”, “*Noche de abril*”, “*Daimons are a girl’s best friends*”, “*I want to be evil*”, “*Under Pressure*” de Queen

pasan por diversos géneros tales como el tango, el bolero, la samba brasilera, el folclore y el pop. Dichos géneros se vinculan a la cultura de masas de diferentes países y tiempos históricos. Así componen parte de la historia de dos personajes que correspondieron a una época histórica específica, pero que son mirados desde el presente. Ellos mismos visitan sus epítetos y sus variantes míticas. De todas maneras, hay una diferencia con la Eva Perón de Copi, en tanto que en su estreno en 1970 visitaba un costado negativo de Eva y no mixturaba las variantes míticas de su figura, como si lo harán las puestas que se estrenaron en 2004 en el marco del Festival Tintas Frescas.

### **Entre lo *camp* y lo grotesco: dos puestas de la Eva Perón de Copi**

La obra de Copi fue retomada con dos puestas diferentes en el Festival Tintas Frescas del 19 al 28 de noviembre en el año 2004: una argentina -la del director Gabo Correa- y otra francesa -la del director y actor Marcial Di Fonzo Bo, sobrino casualmente del actor Facundo Bo, quien ya había estrenado la obra en Chile con un elenco local de aquél país. La puesta de Correa se dio en el Centro Cultural de la Cooperación los días 22, 23 y 24 a las 20:30 horas; y la puesta de Di Fonzo Bo se llevó a escena en el teatro Presidente Alvear 25, 26 y 27 a las 21 horas.

En el primer caso, en una nota publicada en el diario La Nación el 21 de Noviembre del 2004, Carlos Pacheco comenta que si bien Gabo Correa tenía pensado interpretar el rol protagónico, frente a la dificultad de actuar y dirigir al mismo tiempo, decidió trabajar con la actriz Alejandra Flechner y traicionar un poco -en palabras de Correa- a la obra de Copi. Así declara en la nota:

Trabajé una versión negra de Eva como si fuera un negativo del mito, quise correr la obra de ese lugar «gorila» en el que puede colocársela. Y me interesó reivindicar algo de ese mito. Copi pone como una moraleja que dice «Evita vive» y creo que eso es mucho más inquietante para un sector de esta sociedad. Me parece que reivindicar lo esencial de Eva Perón, que es la rebeldía, la crudeza, la relación con

---

y David Bowie “Balada para mi muerte”, “Ñao Enche”, “Pasional”, “Como la cigarra” de María Elena Walsh, “Oh Melancolía” de Silvio Rodríguez, “Preludio para el año 3001” de Astor Piazzolla y Horacio Ferrer, “Fácilmente”, “Life on earth” y “The certainty of chance”.

Perón, el proyecto político que ella tenía más allá de Perón, es sumamente interesante. Un poco ubicarla en ese lugar privado en que Copi la ubicó, lejos de lo público. Hay algo que también me interesa mucho de la obra, esta posibilidad de contar un personaje histórico desde el teatro, desde la ficción, desde el juego. Hay en el personaje mucho de divismo -en el vestuario, en las joyas-, pero también una ideología. Esa mujer logra una síntesis de cierta argentinidad y eso es lo que más me atrapa.<sup>66</sup>

Rómulo Berruti criticó la actuación de Alejandra Flechner debido a que, si bien podría haberse acercado más a la versión de Copi, su trabajo actoral fue contenido por el director. A esta observación, le suma la necesidad de seguir abordando la actuación desde lo grotesco. Berruti señala dicho aspecto como una falta de audacia por parte del director. Desde nuestro punto de vista, la búsqueda de una Eva Perón que apunta más a una estética naturalista propone una revisión de la obra de Copi, considerando que ya no interfiere la necesidad del autor de experimentar con el grotesco, sino el deseo del director de reivindicar la obra luego de haber sido ésta proscripta en Argentina hasta el advenimiento de la democracia, tanto como lo fue la figura de Evita. Pero lo hace ubicándola en un espacio de mayor naturalismo y de menores incongruencias: Eva no es llevada a escena por un actor masculino y, además, es morocha. La Eva Perón de Correa, apartando las incongruencias que si tiene el texto de Copi, se desplaza de lo *camp*.

En cambio, Marcial Di Fonzo Bo, si mantiene las características de lo *camp* en la actuación masculina y su travestismo acompañado de una estética grotesca en sus gestos, vestuario y movimiento corporal, de la misma manera en que la había llevado a escena Facundo Bo y sin importarle la reacción de los espectadores quienes presenciaban por primera vez la obra de Copi en Argentina. A este respecto, Di Fonzo Bo señalaba que no se trataba exclusivamente de travestismo sino de un actor que encarna un rol en escena; sin embargo, es inevitable considerar la reflexión que él mismo expone en el diario *La Nación* recordando la reflexión de Severo Sarduy:

el travestismo, a escala social, es un fenómeno latinoamericano impresionante. Ver a un hombre vestido de mujer es también ver el espejo de una cierta esquizofrenia

---

<sup>66</sup> <http://www.lanacion.com.ar/655980-eva-Perón-en-la-mirada-de-dos-paises>



latinoamericana, en el sentido de la copia del original, de ver como se sublima la copia, y a la vez resulta magnífico ver a un travesti impresionante como la sublimación de la esencia misma de lo femenino. Pero claro, está pegado a lo trágico. Lo que más me divierte es hacer lo que Copi hacía, desmitificar a alguien y a través de un gesto teatral y absolutamente humano. La obra es desgarradora, habla del drama personal y humano de una mujer.<sup>67</sup>

Además, ambos directores, Bo y Correa, observan cómo Copi se aleja de una lectura política y resguarda a la figura de Eva Perón en una ficción teatral. Correa posee la necesidad de desplazarla de “ese lugar gorila” en el que podría caer. Según entendemos, ese lugar gorila que señala Correa se relaciona con los elementos irónicos que propone el texto sobre la figura de Eva y de Perón. Eva es fuerte -y la norma diría, como un macho- y Perón es débil e impotente. En este sentido, mientras desde su actuación, Di Fonzo Bo deja esa interpretación en manos de la recepción, Correa la elimina desde el cuerpo de Alejandra Flechner. Su actuación contenida es justificada en el rumbo que su director desea darle al texto dramático. Esta Eva es humanizada desde el naturalismo, para potenciar su crudo discurso y la relación que ella tenía con Perón.

### **La permanencia del melodrama**

Hemos visto que gran parte de las obras mantienen características del melodrama y componen a Eva como víctima de la oligarquía, heroína del pueblo, mujer abnegada y fiel a su hombre; no obstante, hay un grupo de obras en las que lo melodramático se instala exclusivamente dentro de una visión más realista: *El evangelio de Evita* (2009) de Carlos Balmaceda; *Juan y Eva* (2011) de Paula de Luque; *¡Ay Juancito!* (2004) de Héctor Olivera. Si bien la Eva de *¡Ay Juancito!* promueve en algunas escenas a Eva como una mujer déspota y vengativa, en los otros dos casos se mantienen, fundamentalmente, las dos variantes míticas que predominan en todas las producciones de esta fase histórica y de las anteriores: la Eva-santa y la Eva-militante, se aprecian en los discursos políticos pero, también, en la actitud del personaje en su vida privada.

El film *¡Ay Juancito!* de Héctor Olivera, construye mediante la actuación de Laura Novoa, una Eva Perón que varía entre las tres variantes míticas y se asemeja mucho a la

---

<sup>67</sup> Pacheco, Carlos, *La Nación*, 21 de noviembre de 2004.

combinación de esas tres variantes que construía Esther Goris, aunque en este caso se trata de los últimos años de Eva Perón. Por lo tanto, se obvia el 17 de octubre de 1945, el viaje de Eva a Europa y se comienza a narrar la historia de Juan Duarte, ya con la Fundación Eva Perón en funcionamiento. La Eva propuesta por *¡Ay Juancito!* retoma los orígenes proletarios de Eva Perón y los entrega como motor de lucha, teñido por el resentimiento que demuestra el personaje en varios pasajes de la película. En este punto, las variantes aparecen diluidas y no están tan marcadas como en el film de Desanzo. Aquí, si bien el lecho de muerte es propuesto con el camisón blanco, las dos trenzas y las uñas color transparente y la luz de la escena, estos recursos no buscan santificar la imagen de Eva y mantienen cierta función realista que no encontramos en el trabajo de Desanzo, y mucho menos, en la propuesta fílmica de esa misma escena realizada por Leonardo Favio en *Gatica*. De todos modos, hay una intención de mostrar la vinculación con Dios que promovía la imagen de Eva desde la mirada de Juancito, quien frente a la muerte grita “No hay Dios”, o arma un santuario en su habitación, con la imagen de Eva al lado de una estatua de Cristo crucificado y una rosa como flor característica del amor proletario. Entonces, la variante de la Eva-santa es construida desde la mirada de un tercero.

La Eva más vinculada a la militancia, aparece en diversos momentos, generalmente vinculada a escenas en donde habla con el propio Juan y con Perón o con Ivonne Pascal -en realidad un nombre ficcional para Fanny Navarro-, quien fuera amante de Juancito. En la idea de lucha de esta Eva predomina el resentimiento, tan es así que lo refleja uno de los diálogos con Ivonne en el que Eva dice: “Me gusta joder a los oligarcas y a los gringos, pero más me gusta ayudar. Mirá estas cajas”. Este parlamento transcurre en la imagen de un pasillo de la fundación, lleno de cajas para ser otorgadas al pueblo. De esta manera parlamento afianza las dos imágenes de Eva: la primera parte de la frase, se asegura con el gesto y el tono de la voz; en la segunda parte de la frase, la apoyatura de veracidad se la otorga el plano con los elementos de la puesta. Se plantea, entonces, una mezcla entre el mito negro y el mito rojo, la Eva vulgar *femme fatale* y la Eva-Che. De todos modos, el mito negro también termina siendo un anecdotario de hechos particulares, como la decisión de no renovar el contrato a Niní Marshall por llamarla *la Peróna* o su negación a hablar en el cumpleaños de su madre de la supuesta relación con Magaldi.

Un elemento fuerte que podemos observar es la importancia de Dios, tanto en este film como en la obra de Carlos Balmaceda, en tanto que la actitud devota de Juancito hacia la hermana está vinculada a la variante mítica de la Eva-santa y a la santidad como un constructo de mujer sacrificada a la lucha, es decir, a la militancia. Lo sagrado y lo cristiano -en este film como en el de Desanzo y en muchas de las producciones analizadas- se construye desde la muerte con un alto contenido de religiosidad, pero siempre se ubica por fuera de la iglesia católica, ya que la misma se vincula a la norma y Eva se erige como un personaje siempre alejado de ella. Eva constantemente se muestra ilegal, sea desde cualquiera de las tres variantes. La ilegalidad de Eva, una figura que exige su parte, juega con una de las características del melodrama que es que la heroína, como bien señala Martín-Barbero, es tratada injustamente. En este caso, lo religioso viene a ligarse con lo melodramático para establecer una disputa entre un Dios que otorga gracia a los humildes y un Dios que defiende los ideales de la oligarquía. Es decir, un Dios que, o eleva a Eva, o le hace pagar su desviación con el cáncer y la muerte.

La obra *El evangelio de Eva* de Carlos Balmaceda, busca reflexionar desde el interior del mundo privado de Eva, sobre las tres variantes míticas en las que fue inmersa. Son numerosos los momentos en los que se habla de Eva como santa, con palabras del Padre Benítez o desde los ojos del pueblo. Dios no se plantea como un posible enemigo del pueblo y la idea de la santidad se baraja como la construcción de una tercera mirada, pero no como parte constitutiva del personaje Eva. Así se pueden observar a lo largo de la obra diálogos como este:

Evita: ¡Ahora el que parece un loco sos vos! Mirá que voy a ser una Hija del Espíritu Santo, Justo yo, que si lo fuera no estaría acá, escapando de mis angustias y alejada de mi pueblo, con los oídos llenos de las barbaridades que me gritan mis enemigos.

Padre B. El pueblo te apoya sin condiciones y te venera, Evita. Para ellos sos mucho más que una mujer poderosa. Sos la encarnación del bien que tanto necesitan para conservar la esperanza. Tu fuerza es la fuerza de ellos, tu alma es el alma de ellos. ¿No te das cuenta de eso?

Del mismo modo en que se configura una idea de la santidad, también se intenta reflexionar sobre la construcción del mito negro:

Evita: Pero decime, Padre, ¿de qué me acusan esos hijos de puta?

Padre B. Lo único que importa es por qué te acusan, Evita. Y lo hacen porque rompiste las formas tradicionales del poder en el país.

En este punto, lo que propone la obra es que los opositores crearon todos los epítetos negativos y cuestionaron la ayuda social promovida por la Fundación, debido a que Eva Perón se conformó por fuera de los márgenes normativos; y no sólo en razón de su ideología política peronista sino, fundamentalmente, por su origen bastardo como hija y su origen ilegítimo como personaje político. Como parte del mismo cuestionamiento también se observa el simulacro del libro *La razón de mi vida*, un material que supuestamente no fue escrito por Eva Perón sino que fue encargado al escritor Penella de Silva y luego reescrito por Mendé, según el testimonio del Padre Benitez. De este modo, lo ilegítimo en la constitución del personaje es expresado por la propia Eva, quien declara su desacuerdo con el libro.

Por último, queremos observar en esta obra que mientras las dos variantes, el mito amarillo y el mito negro, son consideradas como construcciones de terceros; el mito rojo -la Eva-Che o Eva-militante- es propuesto como una variante sostenida en los hechos históricos. Así se brinda el siguiente discurso:

Evita: ¡Yo vengo a entregarles lo que realmente les pertenece! Nada de lo que llena los camiones es mío ni del General Perón. Cada paquete que les doy es de ustedes. Para eso conquistamos el poder: para devolverle la dignidad a todos ustedes. ¡Prepárense! ¡El tiempo de la justicia social ya está en marcha! ¡Cada uno de ustedes, cuando vuelva a sus casas, puede contarle a sus familiares, a sus amigos, a sus vecinos y a quien quiera oírlos que de ahora en más se acabaron las injusticias para todos los hombres y mujeres que sufren en el país!

Aquí, incluso desde la militancia forjada a partir de un discurso hacia el pueblo y en referencia a la acción social ejercida por la Fundación, se deja entrever un atisbo de melodrama en el que Eva es la mujer dadora, protectora de los pobres y víctima de la oligarquía. En este punto, es interesante destacar el planteo político en relación a la idea

de que así como la víctima y el héroe son distinguibles, también lo es el enemigo. De esta manera, la militancia o la Eva con perfil militante, queda envuelta por lo melodramático. Sostenemos esto porque en los discursos de esta obra y de las restantes analizadas, la lucha de Eva siempre es contra la oligarquía como clase particular, pero no contra la totalidad del sistema como estructura funcional de clases. Esta característica se puede apreciar tanto en el texto *Mi mensaje* como en *La razón de mi vida*, textos que las puestas tuvieron en cuenta.

Hasta ahora hemos visto que las poéticas fueron diversas y las variantes míticas se graduaron de acuerdo a la idea política del creador y, a la vez, a la poética misma. Podría sostenerse que, por sus características, el melodrama conforma un tipo de heroína y un tipo de héroe, tanto como una concepción binaria entre los buenos y sus enemigos. Sin embargo, muchas veces las variantes se conformaron como construcciones previas a ser cuestionadas por los artistas y, otras veces, se utilizaron para brindarse como una construcción verosímil.

En este apartado podemos advertir que el melodrama perseveró como género que construye a una Eva santa y abnegada, fiel a su hombre y a su pueblo, siempre desde la idea del realismo. Con el film de Paula De Luque, se subvierten todas estas construcciones de las variantes míticas, de modo tal que la única que permanece es la variante de la Eva-militante, pero incluso, de un modo muy sutil. Y esto sucede porque De Luque no se limita a respetar las normas genéricas del melodrama, sino que juega con ellas y ofrece una Eva activa que no cae en la variante masculina, según los parámetros normativos del melodrama que asocia históricamente el rol activo al rol masculino (Colaizzi, 2001).

El film *Juan y Eva*, en realidad, es fundamentalmente un drama romántico entre Eva y Juan, donde el ámbito de lo privado cobra aún más fuerza que el ámbito de lo público. La Eva de Paula de Luque, no recurre a ninguna frase política ni a estereotipo alguno. Aún desde la historia de amor, se narra una idea equilibrada que no ubica a Eva en el rol de víctima pasiva, sino que como heroína del film, se ocupa de rescatar a Perón agitando el contacto con los sindicatos y de hacerle frente al terremoto de San Juan, momento en que De Luque sitúa el encuentro entre Eva y Perón. Este tipo de

construcción se puede confirmar en las declaraciones de De Luque y de Julieta Díaz, en el *making off* de la película<sup>68</sup>. De Luque sostiene:

Hay una serie de maqueta en el imaginario colectivo acerca de quién era Eva y quién era Juan Domingo Perón. Ese señor perdona vidas que nada le importaba demasiado. Ella que se supone que era iracunda y que hablaba mal y que era bruta. Nosotros dejamos de lado totalmente eso y compusimos dos personajes verosímiles. Verosímiles a la ficción. Porque cuando uno cae en la maqueta lo que hace es distanciarse y distanciar al espectador. Porque bueno lo que está contando es este Billiken. Entonces compusimos, sobre todo entre Julieta, Osmar y yo ¿Qué tipo de Perón? ¿Qué tipo de Eva?.

Y Díaz agrega: “Tuvimos que buscar el equilibrio en eso, en no pasarse con el gesto, con la acotación, con la decisión, con la pincelada que queremos contar del personaje.”

De esta manera, la construcción de esta Eva se separa de los estereotipos y apunta a construir una película que no se enmarca en el binomio bueno/malo, sino que desarrolla ficcionalmente los hechos históricos que se desarrollaron entre el terremoto de San Juan y el 17 de octubre de 1945.

### **El retorno de los musicales**

*Eva el gran musical argentino* (2008) de Nacha Guevara, fue el musical más representativo de la tercera fase, sin embargo, esta década estuvo acompañada de otros musicales<sup>69</sup> sobre la figura de Eva Perón y el peronismo o que incluían su figura, como aquellos que tomaban para representar como eje fundamental la figura del Che Guevara<sup>70</sup>.

---

<sup>68</sup> Transmitido por Canal Encuentro en 2014.

<sup>69</sup> *Perón, el musical* (2012) de Ricardo Ayas, *Eva Duarte, el musical* (2007) de Marcelo Remón; *La Duarte* (2004), espectáculo de danza-teatro creado especialmente por Silvia Vladimivsky para Eleonora Cassano, sobre una idea original de Lino Patalano y música de Sergio Vainikoff. Teatro Maipo.

<sup>70</sup> *Che Guevara Cuadros de la historia* (2004) de Mariela Gianico y Pablo Lavía y *Che el musical argentino* (2009) de Oscar Laiguera y Oscar Mangione con dirección de Daniel Suarez Marzal.

El musical que Nacha Guevara, Pedro Orgambide y Alberto Favero habían estrenado en 1986, fue modificado y reestrenado el 17 de septiembre en el Teatro Argentino de La Plata. Este hecho fue motivado por la insistencia de los espectadores, tuvo el apoyo del Instituto de Cultura de la provincia de Buenos Aires y el interés del gobernador de la provincia de Buenos Aires, Daniel Scioli y su esposa Karina Rabolini. Además, el soporte de otros patrocinadores habilitó una mega producción, en la que trabajaron 134 personas, contaba con cinco toneladas de escenografía y más de 600 trajes de época, alguno originales (Gorlero, 2013). Luego del impacto en La Plata, el musical se estrenó en el Lola Membrives, teatro de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, el 21 de octubre de 2008 y estuvo en cartel hasta marzo de 2009.

Nacha Guevara cuenta en el libro de Gorlero, *Historia del Teatro Musical en Buenos Aires*, de qué manera habían revisado y reformulado el texto y la música, pero además, comenta que:

El tratamiento del personaje tiene una profundidad diferente. Es menos rabiosa, la rabia siempre sale del dolor. Hay una fragilidad mayor. Por lo tanto es mucho más fuerte. Se marca esa contradicción entre su vulnerabilidad y su fortaleza. Como actriz es recorrer otro camino. (2013: 119)

Las diferencias aumentan en relación al musical de Nacha en 1986: mientras que aquél comenzaba con el discurso en el balcón de Eva Perón, el musical de 2008, comienza la llegada de Eva a la ciudad. La escena se compone por la presencia de los trabajadores, ambientada escenográficamente por una pantalla en la que se proyecta la llegada del tren a la estación y el descenso de Eva de uno de los vagones. Asimismo, esta versión incorpora el mito del cachetazo de Libertad Lamarque a Evita durante la filmación de *La Cabalgata del Circo*. La escena finaliza con un tango cantado por Nacha, con un vestido rojo de terciopelo que desvincula al personaje del lugar cristiano de ofrecer la otra mejilla frente al agravio. Así termina el tango cantando “Yo si devolveré la bofetada”. Esta frase confirma y conforma el carácter de una Eva-militante. Así, la danza con los trabajadores que cierra con el *gestus social* del puño en alto, símbolo de la revolución y la lucha social de los oprimidos, también culmina con la frase “si estamos todos con bronca nadie nos podrá parar”. Una escena más que abona en este sentido, refiere a la del rechazo a las Damas de Beneficencia.

Esta primera combinación de las variantes, la de la mujer fatal pero justificada en su objetivo de la lucha por el pueblo, se conforma en el tango y en las frases contestatarias. Sin embargo, esto no quita que se componga una escena de la Eva-santa, la de la votación, en la que se la muestra en su cama toda de blanco con el pelo recogido con dos trenzas e iluminada por una luz que vira del blanco al azulino, como signo del cielo pero también, aludiendo a la bandera argentina como acto simbólico de la patria y de la democracia.

Nos interesa destacar la escena del último discurso en el que se resalta que “el enemigo acecha y no perdona jamás”. Allí Eva habla en la postrimería de su fuerza y vida. Todo esto, la Eva-santa y la Eva-militante combinada con la Eva-déspota, construye la idea de una política anclada en el binomio bueno/malo que autoriza, en este caso, la santidad y demonización de la figura más allá de que no se haya querido generar o de que se haya querido sacar “la rabia desde el dolor”. En este sentido, el género musical habilita la configuración del personaje desde el *pathos* más que desde el *ethos*: la heroína es trágica, melodramática y padece al enemigo. De este modo, el musical se aleja de la posible construcción de una vida épica, como veremos en el próximo apartado.

Este retorno de los musicales que tomaron su imagen, también se generó a nivel mundial, tanto que el 4 de junio se estrenó *Momia en el closet* de Gustavo Ott, obra que narra las desavenencias del cadáver de Eva incorporando personajes históricos como López Rega, Isabel, Videla y Lanusse (Gorlero, 2013). Asimismo, *Evita* de Andrew Lloyd Webber y Tim Rice, fue llevada nuevamente a escena en el año 2006, con el desempeño de Elena Roger como Eva Perón, también con algunos cambios a nivel de la historia. En este caso el Che, representado por Ricky Martin no estaba vinculado con el Che Guevara, como sí lo estaba en el musical original, aunque sí comenzaba con los cortejos fúnebres del cadáver de Eva al igual que el film Parker. En este caso el musical remite a la otra cara de las variantes míticas, la conformación de la infancia de Eva en la casa de citas de su madre Juana Ibarguren y su relación de amantes con Magaldi, el cantante de tangos que la ingresó a Buenos Aires; además, destaca en todo momento el carácter que se le infunde, en aras de sostener el mito de la mujer del látigo.



## El realismo brechtiano

Consideramos junto a Fredric Jameson (2013) que el concepto de *extrañamiento* de Brecht, de volver extraño o desfamiliarizar alguna cosa, es eficaz para comprender la función original e histórica del ente que se quiera extrañar. Es interesante como esta idea de extrañamiento se vincula -sostiene Jameson- con la teoría de los formalistas rusos sobre su propia *ostranenie*, palabra que refiere al extrañamiento producido por el arte, esa des automatización de lo cotidiano que reorganiza y coordina una poética e, indefectiblemente, la mirada del espectador. A la vez, debemos tener muy en cuenta que la reflexión de Brecht sobre el extrañamiento, se articula dentro del teatro mediante diversos procedimientos escénicos como las técnicas de actuación, la utilización de la música en escena, los carteles, el uso de alegorías, la tercera persona para desligarse del personaje que se encarnara, elementos que quitan la identificación directa entre el personaje y el espectador; más un perfil intelectual y didáctico en la composición y la conformación del *gestus* del personaje. En el marco de esta textura de teatro épico, teatro narrativo más que teatro teatral, es que creemos que se puede pensar el texto de *Bastarda sin nombre* de Cristina Escofet.

Esta obra ofrece una tesis histórica de Eva Perón, de Evita, de su origen, de su viaje, de su búsqueda como actriz y de su función política; como un todo que se interrelaciona, que se justifica cronológicamente a partir de la voz de una Eva Perón encarnada por Roxana Randón, actriz que no refleja ni intenta reproducir el *physis du role* de Eva más que para generar un sistema de referencias con el personaje histórico.

Actriz.

Una mujer evoca a Eva Perón. Ella sabe que fue esa mujer porque la tiene en su cuerpo y en la memoria y en su A.D.N. Y desde allí se narra. Como Eva. Desde sus orígenes bastardos,- sus miedos, sus ensoñaciones, sus fantasías de ser una Soberana, sus intimidades de mujer- hasta la confesión que tenía guardada. Ella nunca renunció. Jamás dejó el poder. La voz de Eva, La Cholita, la Lauchita, la Lagartija, Evita, en la memoria de una mujer que dice ser ella.

Ambientación austera. Una mujer se evocará desde el texto y las canciones como Eva Perón.

Así Randón narra la vida de Eva desde el pelo rubio, el armado y desarmado del rodete para marcar diferentes estadios de vida del personaje histórico, el traje sastre y algunos elementos de la escenografía u objetos, que pueden conceder desde una habitación hasta un posible camarín; referencias que son desarmadas y cuestionadas por el no lugar que se constituye a partir de que esa actriz encarne el cuerpo de Eva y que, a la vez, ese cuerpo sea acompañado por la interferencia, voz y música de Mateo Margulis, quien fragmenta internamente cada cuadro de la puesta.

Por otro lado, vemos el progresivo crecimiento de esa Eva sin nombre (la hija bastarda de Juana Ibarguren y su padre negado Juan Duarte) que llegó a convertirse en Eva Perón; más fervientemente en Evita, para sus grasitas; y la mujer del látigo para la oligarquía que la condenó desde sus orígenes; orígenes en los que fue María Eva Duarte, pero fundamentalmente, Eva María Ibarguren. Este nombre sobre nombre la resignifica en sus tres variantes, más precisamente muestra el texto que la compone en todos sus mitos. Establece de este modo un mito sobre el mito, esa cadena semiológica segunda que Barthes plantea en su libro *Mitologías*, y lo hace desde la idea de dar cuenta de esto como artificio escénico. Roxana Randón puede ser niña, actriz, opositora radical de la oligarquía, luchadora social, resentida, mujer política y mártir. Este vínculo entre la actriz en escena y el personaje es lo que nos hará pensar, en el capítulo seis, la incorporación del aura de Randón para construir la idea espectral de Eva sobre el escenario.

El cúmulo de nombres es una manera de reflexionar sobre su vida y de aplicar una teoría didáctica sobre el rol político que desempeñó. La tesis de la obra se basa en defender la vicepresidencia no oficial que terminó ejerciendo Eva y que por su enfermedad no pudo continuar. Así, el personaje confirma su participación política como un hecho histórico concreto, y no como un mero deseo de la mujer de un presidente a quien tuvieron que padecer los sectores de poder. Deja de ser una mujer inocente que manejó el presidente Perón y dueña de las demonizaciones del antiperonismo, para ser una mujer con pasado y hechos precisos que la llevaron a conducir sus actos en un sentido político específico.

La obra de Escofet contiene escenas que se instalan con una importancia mayor a la del desarrollo de la trama; esto es, escenas o en este caso cuadros, que podrían ser secundarias pero que por su importancia narrativa y épica, se vuelven fundamentales

para que el propio personaje comprenda la situación de haber ocupado la vicepresidencia ilegítimamente. De este modo se pueden ver “las intenciones oscilantes, con sus impulsos psicológicos e incluso con sus pulsiones inconscientes” (Jameson, 2013: 82).

Yo, María Eva, la lagartija me deslizo por la rendija de una vieja casa de pueblo.  
Doña Juana Ibarguren cose en su máquina “Singer”. No me ve.

Aquí estoy dice el pequeño reptil, con los ojos hinchados de tanto cerrarlos para que la realidad que no le gusta desaparezca. Pero Doña Juana sigue cosiendo en su máquina. Los cuatro guachitos Duarte la rodean. Tomados de la mano.

En este primer cuadro de la obra, se presenta al personaje y con él una comparación metafórica con un reptil, que cierra los ojos para no ver y que más adelante huirá rápidamente hacia Buenos Aires para alejarse de su bastardía sin apellido paterno.

Hacia el final, en el cuadro llamado Cabildo abierto, se plantea la tesis. En este cuadro se narra de un modo totalmente renovado la renuncia de Eva Perón, ofreciendo la hipótesis contraria. El texto de la obra sostiene que Eva no puede renunciar porque nunca obtuvo un cargo legítimo pero, sin embargo, fue aceptada y legitimada en su rol de vicepresidenta por el pueblo. En este punto el texto retoma expresiones sueltas de Eva, como: descamisados, grasitas, recogerán mi nombre, bandera, victoria. A la vez, agrega palabras que la emparentan con la variante de la Eva-Che, militante o, más precisamente *montonera* -ya que así la declara-, como, entre otras: trincheras, lucha, puñal, fusil, pólvora.

De esta manera las palabras cantadas por Margulis, como loba feroz o resentida, quedan vinculadas a la propia militancia. Esta es una estrategia que varias obras de teatro y guiones cinematográficos tomaron para desarticular la variante de la *femme fatale* o mujer del látigo. Se apropiaron de características negativas, vinculadas al binomio bueno/malo construido por el antiperonismo o por la mirada extranjerizante, convirtiéndolas en características psicológicas dadas por las condiciones sociales que vivió Eva y por la clase social por la que luchó.

## La animación como herramienta poética para re-significar la historia

El film de María Seoane, *Eva de la argentina*, narra la vida de Eva Perón a través de la animación. Esa decisión estética cuestiona e innova el modo de relatar un período histórico. Por esto surge la pregunta sobre cómo se postula lo real dentro de esa narrativa de animación y cómo desde allí se utilizan las imágenes de archivo; que también son esgrimidas para significar la mirada política del film.

Con la finalidad de trabajar las imágenes de archivo incorporadas en *Eva de la Argentina* y de observar las recreaciones que de ellas se realizan mediante la animación y el relato del narrador ficcional Rodolfo Walsh tendremos en cuenta la problemática de la memoria, la conformación del personaje dentro del material documental y la recreación de la figura histórica de Eva Perón a través de los dibujos de Francisco Solano López. Así, consideramos pertinente utilizar los conceptos sobre héroe propuestos por Vogler, el dilema sobre la memoria planteado por Deleuze y la concepción de documental explicada por Bill Nicholls, en tanto que el film de Seoane postula la estética del film como ficción con pinceladas de material documental.

La decisión estética del film se ampara en la re-significación de las imágenes y en la reproducción de los mitos que circundan, aún hoy, la figura de Eva Perón. De este modo, el filme de Seoane recupera el tono melodramático de la relación entre Perón y Evita, para derivar ese amor al pueblo y hasta la historia misma que narra el personaje Walsh en el filme.

Bill Nicholls postula una pregunta analizando los documentales de modalidad reflexiva específicamente, con la cual pone sobre el tapete la complejidad de lo real:

¿Cómo puede el espectador tomar conciencia de esta problemática de modo que ningún mito sobre la capacidad de conocimiento del mundo, sobre el poder del logos, ninguna represión de lo invisible y de lo que no se puede representar oculte la magnitud de «lo que sabe todo realizador»: que toda representación, por muy imbuida que esté de significado documental, sigue siendo una fabricación? (Nicholls, 1997: 94).

Esta pregunta nos hace pensar que el trabajo de Seoane se permite la animación y la incorporación del registro documental, exactamente por tener conciencia de que se trata de una construcción sobre la imagen de Eva Perón.

Así, en este primer apartado queremos analizar cómo a partir de un film de ficción se incorporan imágenes de archivo que establecen dos niveles de narración, uno que responde a la lógica de la animación y otro que se construye a partir del documental. Lo que nos interesa destacar es la manera en que en determinadas escenas ambos registros se unen mientras que en otros, se separan manteniendo su propia característica de ficción animada y documental. En este sentido, tendremos en cuenta las diferencias que establece Pamela Gionco basándose en Bordwell y Schaeffer.

Estas diferencias de base marcan dos caminos semióticos que alimentan la encrucijada: mientras el cine fotográfico se presenta como un signo icónico indicial, en virtud de las relaciones de semejanza y contigüidad física con aquello que representa, la animación, cualquiera sea su técnica, se articula en base a símbolos icónicos, en tanto representaciones visuales basadas en la similitud y la convención de uso en relación con aquello que representan. Y a su vez, tendremos en cuenta que desde la semiótica propuesta por Yuri Lotman, la animación provocaría una representación de la representación, es decir un signo de signo (Lotman, 2000). En este sentido se propicia una conciencia de la distancia propuesta por Seoane, en tanto que la elección estética es en función de dar cuenta de ese corrimiento del referente.

La práctica documental dentro de *Eva de la Argentina*, repasa las imágenes de Eva Perón incluyendo no sólo material fílmico y fotográfico sino también sonoro. Así, la película retoma los discursos y la voz de Eva Perón como una manera de reponer esa cuota de realidad que se pierde en algunos momentos de ficción, donde la animación se permite el registro de lo alegórico y lo simbólico. Esa realidad documental también hace pie en los registros audiovisuales extraídos del Archivo General de la Nación con las imágenes del pueblo y sus voces, algo que refleja el impacto social y político de la figura de Evita. Las imágenes seleccionadas se dividen esencialmente en tres: aquellas que reflejan su desempeño político (recorrido por Europa, visita al Papa Pío XII, discursos en la Plaza de Mayo y el Cabildo Abierto), su carrera de actriz (concentradas estas imágenes en las tapas y contenidos de revistas como *Radiolandia*, *Antena*, y en la

película *La cabalgata del circo* (Mario Soficci, 1945)), su relación privada con Juan Domingo Perón (esta última basada en los registros periodísticos donde se construye, una cotidianidad romántica para la prensa).

Todas estas imágenes se postulan como testimonio que acompaña la animación, así en momentos específicos pueden funcionar como un sumario de imágenes testimoniales que se resignifican a partir del recuerdo de Eva Perón/personaje animado. Esto acontece con la escena en la que Eva cansada y ya enterada de su enfermedad, se desvanece sobre el sillón y recuerda su regreso a Buenos Aires luego de su viaje a Europa, o los diferentes cócteles y actividades junto a Perón. Esta escena incorpora varios elementos donde la función de las “pinceladas de documental” toman impulso para reforzar la animación que, en ese momento, se dispone a narrar la historia de amor entre ellos dos, mezclando los elementos políticos con el melodrama, en tanto que la balada que suena es la que climatiza la ficción.

Otra escena que utiliza el material de archivo como herramienta de verosimilitud, es aquella en la que se ve a Eva/personaje animado sentada en el escritorio leyendo las cartas enviadas a la Fundación. Junto a esa acción, la imagen animada incorpora por detrás, un recorrido de planos de niños y de trabajadores recibiendo los materiales solicitados. El rostro de Eva y el espacio minimalista que se reproduce en el dibujo le quitan un espacio-tiempo específico, en tanto que lo importante es observar los gestos del personaje. De este modo, sostenemos junto a Cangi que:

la expresión de un rostro y su significación no tienen ninguna relación o enlace con el espacio. El rostro no es un objeto parcial ni un complejo metonímico, sino un dominio de cualidades y potencias, es decir, de afecciones que pueden ser expresadas por un semblante, un equivalente de este, o actualizadas en un estado de cosas. (Cangi, 2007:38)

Esto permite comprender el funcionamiento de la animación, dentro del film y en relación al documental. Si lo documental indica la veracidad de los testimonios fotográficos y fílmicos, la animación plantea niveles simbólicos y alegóricos. Así es como el rostro, el gesto, el dibujo con su vestuario y el peinado de Eva reflejan la segunda etapa de su carrera política, aquella donde el traje sastre y el rodete eran los característicos, teniendo en cuenta que no siempre se narra ese tiempo específico. De

este modo se simbolizan mediante el dibujo, dos tipos de Eva: la vinculada con el trabajador desde dentro de su período de vida y, también, aquella con el pelo suelto, al viento, que se vincula con la imagen retomada por la militancia en la década del '70. Mientras que una responde a la narrativa de la época que narra Walsh, la otra responde a la propia época del personaje Walsh, lo que implica una relectura establecida a partir de otro personaje animado, como lo es el del propio escritor.

Desde nuestro punto de vista, el mayor símbolo que nuclea la construcción del personaje y la necesidad de utilizar el registro de animación para elaborar este tipo de trabajo, anida en aquellas escenas donde la oligarquía y la familia oficial del padre de Evita se convierten en cuervos. Los cuervos se tornan en lo fantasmagórico y metafórico dentro del film. Los cuervos son oligarquía, militares e iglesia, persecutores tanto de la niña Eva como del propio narrador Walsh. Asimismo, la escena que sintetiza lo que significó Eva para el pueblo, construida bajo la mirada de Seoane y ya no bajo la mirada del personaje Walsh, es aquella que retoma a la Eva niña corriendo hacia el tren y huyendo de los cuervos, la misma que es mostrada en varias instancias anticipando el desenlace al ir revelando una mano que se extiende. Seoane mantiene el misterio hasta la escena final en la que podemos ver que esa mano pertenece a Evita ya mujer. Una vez más, la animación logra plantear simbólicamente que la representación de Eva siempre se vinculó al pueblo, es decir, a ella misma. En este sentido, queda claro que el film comprende que la historia política de Eva Perón nace a partir del suceso traumático de la muerte del padre y de su bastardía.

Esta última escena que describimos en el párrafo anterior, nos hace pensar un nuevo tema de análisis que tiene que ver con la forma en que se construye a Eva Perón como heroína. El filme de Seoane, recurre a dos variantes míticas que son la Eva-militante y la Eva-mártir; a su vez, refuta la variante de la Eva-mujer del látigo, humanizando el carácter y explicando el contexto histórico en que la heroína estuvo inmersa: “tiempos en que muchos empresarios solían acosar a las debutantes (...) donde a veces el poder se ejercía sobre los cuerpos más frágiles y el éxito no tenía que ver con dotes actorales. Pero ella quería ser actriz”.

Esta presentación del personaje sigue la lógica de reconstruir su viaje de Junín a Buenos Aires, los logros en su carrera como actriz de radioteatro, la simpatía por Perón, su encuentro en el Luna Park, su historia de amor, su lucha política, su enfermedad, su

muerte y la odisea de su cuerpo. Ese camino se emparenta con el propuesto por Joseph Campbell (la partida, la iniciación y el regreso) propiciando lo que Vogler explica como la identificación con el espectador, la cual se produce a partir de la narración y la vinculación del el héroe con todos sus amigos y enemigos. Pero la manera de construir la enemistad -con la oligarquía y sus instituciones- o la amistad -con el pueblo y con Perón-, es desde los elementos testimoniales, inclusive, desde contenidos alegóricos que son permitidos y justificados desde el propio registro de la animación. Así, además de los cuervos como el enemigo primordial, la animación permite otorgarle a Eva el don sobrenatural de sobrevolar las ciudades con hambre en España viendo niños esclavos, o asociar la furia hacia la oligarquía con el terremoto de San Juan.

Son diversos los momentos donde el dibujo de un obrero representa la fidelidad y la lucha social. Este se trata del histórico obrero parado el 17 de octubre de 1945 en uno de los faroles de la Plaza de Mayo, pero aquí, ese obrero ferroviario se encuentra pintando un cuadro con pintura roja antes de ir a la Plaza. Ese obrero se postula como un amigo heroico de Eva Perón y se relaciona con la revolución peronista, al punto de hacerlo conectarse, ya en la Plaza trepado al farol, con una estatua femenina. Esta escena reproduce las pinturas *La creación de Adán* de Miguel Ángel y *La libertad guiando al pueblo* de Eugene Delacroix. Y lo hace desde una intensa argentinidad en tanto que el manto que cubre la estatua se colorea con la bandera argentina. En ese momento se acercan los dedos índices de ambos, del obrero y de quien hará referencia a Eva Perón. Entonces, ella es la creadora del obrero y es su libertaria. La imagen de Eva se compone así desde la vinculación entre el fanatismo revolucionario y la virtud jacobina, en tanto que “todos los obstáculos pueden ser desbaratados por la legitimidad moral-política que esta virtud reclama para sí” (Sarlo, 2003: 240).

Así, el terror de la lucha es justificado si es acompañado por la virtud, es decir, el criterio de diferenciar al enemigo. En este sentido, el film se funda desde esta convención, entendiendo que sólo encarnando el fanatismo en ese obrero como representante de varios, se tendrá un criterio suficiente para mantener el fanatismo como un argumento válido para una nueva identidad argentina, para una nueva composición del tejido social. Si bien hemos leído argumentaciones que apartan la vinculación de la postura jacobina de las acciones peronistas, podemos sostener que el film de Seoane



estructura su relato entre amigos y enemigos y que, por ese mismo motivo, es que se puede pensar la construcción de Eva como la construcción de un personaje heroico.

En confluencia con ese fanatismo, Seoane labra una heroína melodramática que se entrega a su héroe, accionando por y para él. Son muchas las escenas donde los primeros planos sobre el dibujo de Eva denotan el amor hacia Perón y su lucha abnegada hacia el pueblo, al punto que se recomponen momentos cotidianos imposibles de comprobar en la historia por medio de documentos. Tal es así la escena donde discute con Perón para que se le otorgue la vicepresidencia, o la distancia del matrimonio a partir de su ardua tarea en la Fundación. Toda esta construcción de la heroicidad y de la abnegación de su figura, más allá de que tenga un contenido testimonial, muestra una brecha en la figura en tanto que, en términos de Deleuze, su imagen movimiento, su acción reacción muestra una sustracción, un costado que no vemos, un referente que se pierde.

Así, lo heroico en el filme, incluso desde lo testimonial –insistimos- levanta mitos rizomáticos, deltas, que establecen relecturas sobre la figura. Al igual que las pinturas mencionadas, hay otras intertextualidades que proponen un nuevo corrimiento. Por ejemplo: Rodolfo Walsh es el que narra su historia desde el cuento “Esa Mujer” escrito a partir de la entrevista a Moörrii Köenig. Otro punto importante es destacar cómo su voz se apropia en tercera persona de discursos provenientes del libro *La razón de mi vida*. La heroicidad descrita en ese libro a través de la primera persona, (recordemos que fue escrito por Penella de Silva y luego reescrito por Mendé según el Padre Hernán Benítez) se convierte en tercera persona y, de esta manera, se establece como un testimonio de época.

Un día –habría cumplido ya los siete años- visité la ciudad por vez primera. Llegando a ella descubrí que no era cuanto yo había imaginado. De entrada vi sus barrios de “miseria”, y por sus calles y sus casas supe que en la ciudad también había pobres y que había ricos. (Perón, 2010: 13)

Entonces, las palabras de Eva dan cuenta de un espacio-tiempo que cambia en el film, ya que las mismas palabras dichas por Walsh refieren a su viaje a Buenos Aires pero siendo adolescente, en tanto que la animación la muestra llegando a la ciudad en su viaje definitivo.

Otro recurso donde confluye la creación de lo heroico de Eva Perón, son las sobreimpresiones. Eva viaja en su auto tocando las puertas de los sindicatos y los diputados para que liberen a Perón. Si bien este episodio es ficticio, Seoane coloca a Eva viajando en su auto, mirando los resultados de su acción. Así hay dos espacio-tiempo: el dibujo de Eva viajando y mirando, y la proyección del movimiento de masas del 17 de octubre de 1945 que se proyecta sobre las ventanillas del vehículo.

Estos ejemplos, logran demostrar que la memoria construye una imagen heroica, o decide memorizarla desde los mitos peronistas (Eva-santa, Eva-militante) en una imagen heroica, estableciendo relecturas sobre el material de archivo y, tal como lo aclara Seoane, partiendo de la base de que se trata de una ficción con pinceladas de documental.

### **La mirada de los otros.**

*“el historiador realiza un acto esencialmente poético, en el cual prefigura el campo histórico y lo constituye como un dominio sobre el cual aplicar las teorías específicas que utilizará para explicar “lo que en realidad estaba sucediendo” en él”*

Hayden White, 1998, 10

Hasta aquí, hemos pensado las tres variantes míticas a partir de materiales en los que Eva Perón aparece como protagonista o, al menos, como personaje secundario. Registramos que en la misma fase conviven obras que toman a Eva como símbolo del peronismo, con mayor o menor referencia, pero interesadas en narrar otras cosas además; por ejemplo la mirada del pueblo, la consecuencia política y la repercusión histórica de su figura. Estas tres opciones siempre aceptan que lo discursivo refiera a la construcción de múltiples memorias sobre la figura y no ofrezca una mirada acabada del personaje histórico, sino una mirada externa.

El corpus a indagar en este apartado, remite en cuanto al cine a: *Evita, otra mirada* (2005) de María Teresa Mazzorotolo; *Los ojos que miraron a Evita* (2002) de

Martín Blanco y Daniel Soria. Mientras que en relación al teatro, tomaremos: *Las 20 y 25* (2005) de Patricia Suarez; *Las costureritas de Eva Perón* (2010) de Adriana Tursi; *Eva a secas* (2010) de María Rosa Pfeiffer; *Nada del amor me produce envidia* (2009) de Santiago Loza; *Qué me has hecho vida mía* (2012) de Pitrola, Lerman y Merlino; *Café Irlandés* (2013) de Eva Halac; *Edipo en Ezeiza* (2013) de Pompeyo Audivert.

Los dos films que nos interesa analizar sobre la manera de construir la figura de Eva, *Evita, otra mirada* (2005) de María Teresa Mazzorotolo y *Los ojos que miraron a Evita* (2002) de Blanco y Soria, son documentales que retoman los testimonios no sólo de personas que estuvieron al lado de Eva sino, también, de personas que estudian su figura y brindan una mirada analítica sobre la misma. Asimismo, veremos que esta postura analítica no abandona del todo la variante mítica de la Eva-Che; y observaremos cómo las otras dos variantes son consideradas desde una mirada reflexiva.

*Los ojos que miraron a Evita* busca destacar la militancia y el trabajo social que realizó Eva Perón, pero no podemos ajustarlo a la categoría del film ensayo ni del film en acto, ya que se trata de un documental hermético. En el film de Martín Blanco y Daniel Soria, no se utilizan los testimonios con la finalidad de articular un montaje que introduzca en la doctrina al espectador, sino que se trata de exponer distintos criterios de análisis que buscan desmitificar la figura de Eva. Con esto no queremos decir que no se siga elaborando mito como construcción propia del acto de habla, sino que se conforma una figura que no busca ser dramatizada, ni santificada, ni demonizada. Desde esta línea de pensamiento, se proyecta el espacio para comprender en este documental a Eva Perón, como un personaje histórico/político cuyas características, determinan su estatus militante.

El documental de María Teresa Mazzorotolo es diferente, aunque comparte algunos perfiles al momento de componer la figura de Eva. Parte de un hecho cierto que vivió Mario Mazzorotolo, fotógrafo de Eva Perón, quien tuvo que enterrar las fotos que había tomado de la primera dama durante 20 años en el campo de su tío, por temor a que tras la Revolución Libertadora el material fuese secuestrado y destruido. La hipótesis se sustenta en el testimonio de Hilario Farías, otro de los fotógrafos de Eva, que perdió el material por no haberlo resguardado. A partir de ese hecho, como hemos mencionado, se comienza a narrar la vida de Eva Perón haciendo foco en su posición

política y su praxis social. Estos dos puntos son afianzados por la propuesta musical (la percusión que se escucha entre episodios y el tango compuesto por Osi Tejerina), las frases de Eva que se rescatan y las fotografías que acompañan el corte de episodios. Estas fotografías remiten a la Eva hablando al pueblo y a la Eva con el pelo suelto, imágenes que fueron actualizadas en los '70 como símbolo de la militancia. Asimismo, los discursos que se retoman de Eva son aquellos que hacen hincapié en la importancia de ser peronista y en la importancia del rol de la mujer en esa transmisión del dogma. En este punto, podemos constatar cómo la idea de doctrina se vincula fuertemente con la idea de fe y de Dios. El documental explica muy bien que la fe de Eva y su seguimiento fanático a la doctrina, hechos que se medían por fuera de las normas, avivan su tránsito entre la santidad y el despotismo.

De esta manera, al igual que el film de Soria y Blanco, más que plantear la idea de la santidad y el despotismo como una característica intrínseca del personaje histórico de Eva Perón, se busca analizar esas variantes y promover los logros sociales como un perfil de la militancia; aunque, este documental, lejos de querer esgrimir un estandarte político, lo evidencia como hecho histórico. Aquí, hay un alejamiento respecto de otros materiales de los '70 y los '90, tales como el film del Grupo Cine Liberación y el trabajo de Favio, ya que éstos retoman la variante de la Eva-Che como medio político y simbólico (Trombetta, 2011).

Nos interesa analizar a continuación, el modo en que las tres variantes míticas son puestas en escena a partir de la construcción de discursos de personajes ficticiales, que conformaron en la época una idea mítica de la figura de Eva.

*Las 20 y 25, Las costureritas de Eva y Eva a secas*, conformaban una trilogía titulada *Cerca de Eva* dirigida por Lorena Vega. Las tres visitan la imagen de Evita elaborada desde una tercera mirada, que rescata también los mitos con los que se la ha catalogado. Estas tres obras habían sido pensadas como parte de una tetralogía junto a una llamada *Malafemmena* de Laura Coton, que terminó dirigida por Marcelo Mangone e integrada a otra trilogía, *Política en enaguas*. En el primer caso se despliega un recorrido histórico de la Argentina y en el segundo se toma la figura de Eva como eje narrativo.

*Las 20 y 25* antes de ser parte de la trilogía *Cerca de Eva*, se conformó como una obra particular que se estrenó en el Teatro Payró en 2005. El texto en sí, de Patricia Suárez, construye la imagen de Eva Perón desde la mirada de sus dos mucamas, un mucamo y su ayudante de cocina. La obra propone tres espacios: la cocina, el pie de la escalera y el vestidor o antesala de la habitación de Eva. La intención es narrar los últimos días de Eva, comenzando con el mítico recorrido en coche, en el que Eva acompañó de pie, con un arnés tapado por el visón negro, a Juan Domingo Perón en su segunda reelección, hasta llegar al final anunciado a las 20 y 25 horas. Pero son las dos mucamas que relatan la situación que se vive a esa hora fuera del Palacio. Todo ese trayecto está teñido de los deseos de los cuatro empleados que, como figuras que representan a la idea de pueblo, construyen discursivamente a la señora -como la llaman- desde las diversas variantes míticas. Anotamos que la modalidad que predomina es la de la Eva dadora y mujer abnegada, y que el carácter otorgado a la idea de mujer del látigo está justificado en pos de la lucha social.

*Las costureritas de Eva*, reproduce el mito de la Jefa Espiritual de la Nación como hada que realiza los sueños del pueblo. Así, los personajes la ubican en un lugar sagrado otorgándole un halo sobrenatural sostenido, también, por el sueño de uno de ellos en el que se anticipa la muerte. La posibilidad de la muerte de Eva se vive como la caída de los sueños. A su vez, la música nuevamente toma un papel metafórico que refiere a la construcción de su imagen; en este caso será *Desde el Alma*, el tango de Homero Manzi.

*Eva a secas*, visita toda la infancia de Eva desde la mirada de tres compañeritas retomando su origen de bastardía, así como la predilección por las actrices y el cinematógrafo que había en la época. Las tres discuten la santidad de la figura de Eva y existe el juego discursivo con su nombre, dónde María precede al nombre Eva. Otro elemento que se vuelve a repetir en este texto, es la introducción de un sueño que funciona como una premonición; esta vez, Eva es soñada como reina. La revisita de este mito es matizado por las tendencias positivas o negativas de las tres compañeras. En ellas tres se condensan mitos peronistas y antiperonistas, configurando una imagen compleja y dando cuenta de la dificultad de construir una cercanía al original.

Esta última observación se aplica a toda esta segunda parte en la cual los personajes varían, en mayor o menor grado, su postura frente al peronismo pasando por

las tres variantes míticas que abonan la composición de la imagen de Eva Perón: la Eva-Che, la mujer del látigo y la mártir. Así, la decisión de establecer una antología con múltiples estéticas, descansa justamente en las líneas comunes dentro de la construcción de la figura.

Indagando la variedad de posibilidades en la elaboración de la figura de Eva dentro del período de la tercera fase -que ya veremos cómo se amplía-, advertimos que Eva es reconstruida en sus tres variantes desde personajes con un tinte real -en el caso de *Que me has hecho vida mía*- o desde personajes ficcionales -como en el caso de la costurera de *Nada del amor me produce envidia*-, a partir de la reproducción de determinados giros idiomáticos, en la utilización del lunfardo, en el tipo de tono de voz, en la composición del vestuario y en la construcción de la escenografía.

*Nada del amor me produce envidia* es la primera obra del corpus que plantea la discusión entre dos mitos<sup>71</sup> históricos como Eva Perón y Libertad Lamarque. Desde su trama, plantea el conflicto que transita la protagonista, una costurera que tiene como interlocutor a un maniquí, a la que le tocó la difícil tarea de confeccionar un vestido para Lamarque, pero finalmente no sabe si darle el vestido a Eva o a Libertad. Este argumento se ancla en la emblemática bofetada que Libertad propinó a Eva, a partir de lo cual Eva hizo de la vida de Libertad una vida de exilio. Lógicamente Libertad Lamarque desmintió el hecho, pero aceptó su disgusto frente al peronismo y la dificultad para encontrar trabajo dentro de la cinematografía argentina, razón por la cual tuvo que irse del país, primero a Cuba y luego a México, aunque siempre se hizo a un lado con respecto a la palabra exilio.<sup>72</sup>

Frente a esta anécdota Loza desarrolla el enfrentamiento entre ambas figuras para darle el poder a la costurera, un personaje que se pregunta sobre la difícil postura que debe tomar. Este unipersonal presentaba un constante melodrama acompañado por canciones de tango que habían sido introducidas por la puesta en escena desde la propuesta de María Merlino, construyendo la época a partir del imaginario social de la

---

<sup>71</sup> Para el concepto de mito tenemos en cuenta la definición de Roland Barthes quien postula el mito como un discurso que corre su sentido del original, desprendiendo así una segunda cadena semiológica. A su vez tendríamos en cuenta la diferencia entre mito de derecha y mito de izquierda, para ubicar a la Eva santa en cierto mito de derecha que cristaliza y despolitiza su figura y la Eva militante en un mito de izquierda en tanto que dice su acción revolucionaria pero no la postula como hecho.

<sup>72</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=CFX6murkWr8>

cultura de masas: ser obrero u obrera implicaba ser amante del tango, del radioteatro y portador de un tono de voz proveniente de las grandes figuras del arrabal.

La dinámica de la puesta presentaba un cuerpo actoral, el cuerpo de la costurera, en el que confluían los cuerpos de las dos divas, encarnando la voz de Libertad al cantar y cierta identificación con el tipo de Eva. Esto lo mencionamos porque la obra cuida muy bien cuándo vincular a la protagonista con Eva Perón al reflejar su clase social, y cuándo separarla de ella al otorgarle el poder de accionar. Al ser portadora de ese poder, la costurera encarna la abnegación y el sacrificio que se le atribuyó a Eva Perón bajo el epíteto de Abanderada de los Humildes, entre otros. Por otro lado, la costurera encarna el rol de reina que le niega a Eva y a Libertad al no darles el vestido a ninguna de las dos. Y en esa idea de reinado solitario que plantea Loza con respecto al poder de las dos figuras, la costurera decide arder devotamente con el vestido puesto. Aquí el fuego, el consumo de su cuerpo y el ardor vinculado al amor y a la pasión, también hace mecha sobre el rol de Evita como mujer mártir, como Eva-santa, en relación a que la costurera decide prenderse fuego en pos de una causa que rompe la disputa entre Eva y Libertad.

En esa dinámica de relato, el espectador comprende hacia el final de la obra, que el personaje ya está muerto y que narra hechos pasados. Así, lo fantasmagórico en el cuerpo de la costurera afianza la idea de que todo personaje se construye desde una pérdida en relación a su original. En este sentido, lo que queda en el escenario es el cuerpo actoral de María Merlino, el aura de la actriz. Por otro lado, ese arder se refleja en la idea de un imaginario social de abnegación, propio del rol que le pedía Eva en sus discursos a las mujeres y a los hombres Peronistas: dar la vida por Perón. Entonces el martirio, el amor y el sacrificio es una postura política y aquí, la muerte es política. Que la costurera nos hable desde la muerte implica cierta empatía con el rol de Evita, por lo tanto, lo espectral se explicita en el hecho concreto de su fallecimiento. Pero además, el rol político que ocupó Eva para las clases trabajadoras, también se explicita en el texto de Loza, cuando la costurera expresa:

descendió del mismo modo en que descienden los ángeles en los sueños y nos besan la frente porque algo de eso había. Ella era una aparición que no tenía que ver con el mundo. El momento que vi entrar a Evita en mi taller creí que me había muerto, que todo eso era parte de lo que dicen que pasa en la vida eterna. (Loza, 2014: 144)

Hay que pensar que en esa definición, Eva es construida como un ser sobrenatural cristiano y, por el encuentro con ella, a causa de esa redención, la costurera ingresa en un estado de eternidad. Entonces en este caso, los episodios de la vida de Eva se narran de modo tangencial o simplemente queda el tono de esos episodios encarnados en el cuerpo de la costurera. Así, la vida de actriz de Eva sólo es un residuo en la relación con Lamarque, y la posibilidad del poder y su relación con la clase obrera se traspasan al poder de decisión que adquiere la costurera, ya que podría ser ella una de las que recibió una máquina de coser Singer.

En *Que me has hecho vida mía* tampoco se reconstruye la vida de Eva en tanto que no será una obra sobre su vida, sino un episodio puntual en relación con Fanny Navarro. Sin embargo, la obra propone un pasaje de subjetividad desde un mismo cuerpo. Eva es propuesta como actriz desde el pedido que le hace a Navarro para que la encarne en la representación de *La razón de mi vida*. Así, el cuerpo de María Merlino se divide nuevamente (ya lo había hecho en *Nada del amor...*) para encarnar dos cuerpos diferentes mediados por su cuerpo actoral, evocando espectralmente a Evita y a Fanny Navarro. Pero lo complejo está en que el cuerpo de Navarro también evoca el cuerpo espectral de Evita. Así, hay dos movimientos del cuerpo actoral de Merlino al cuerpo espectral de Navarro y, de allí, al cuerpo espectral político de Eva Perón, que refleja su pasado de actriz en el relato de Navarro. A su vez, la obra propone una analogía poética sobre los cuerpos actorales que representa María Merlino. Por extensión, Fanny Navarro demuestra la construcción de una época y de una poética actoral que recorre el radioteatro y, en ese sentido, muestra la cultura de masas de aquél momento vivido por Eva Duarte. De este modo, si bien Navarro es construida con matices propios y personales, lo melodramático parodiado en la obra, deja entrever la composición de un cuerpo con tonos de voz, movimientos y gestos que corresponden a la construcción de un espacio-tiempo compartido por todos los personajes que encarna Merlino.

El arrabal, el tango, la milonga componen y modifican la voz, los movimientos y los gestos, construyendo personajes que son desde el imaginario social de la época. Claro que la obra parodia esa estructura y la reproduce siempre desde el humor. En este sentido es similar a la dinámica de *Nada del amor...* El elemento de la política en este caso, se incorpora en relación a la vinculación de Navarro con Juan Duarte y su posterior desengaño, y en el deseo de Fanny que se asocia con “una obrera de la pantalla



grande, una trabajadora del cinematógrafo” (Lerman, Merlino, Pirola, 2014: 106). Este punto se puede ver en su descripción sobre el 17 de Octubre, en su relación con Apold, en su interacción con la Asociación de Actores creada por Eva Perón y en su afiliación al partido. A su vez lo político se observa en el modo en que describe a Eva luego de su discurso: “Eva está posesa. Sí está poseída, habitada por un espíritu de otro tiempo, benigno, poderoso” (Lerman, Merlino, Pitrola, 2014: 119). Lo señalamos porque podemos ver como nuevamente lo sobrenatural se hace presente como característico del personaje, pero esta vez vinculada con un *daimon* benigno.

Esa escena es exactamente anterior a la muerte de Eva. Eva le pide a Fanny que la interprete en la radio protagonizando *La razón de mi vida*. El pedido de Eva es acompañado de una analogía entre la debilidad de su pelo y el cáncer que padece: “la Señora tiene el pelo tan débil pajizo. Se lleva las manos a su rodete y pega un tironcito. “Tome, Fanny, tome pelito”” (Lerman, Merlino, Pitrola, 2014: 120). La muerte de Eva se combina entre ese demonio benigno y la idea de ser una entidad divina después de muerta. Una prueba de esta última idea es que el “pelito” funciona como una reliquia de su persona en vida.

La dictadura auto proclamada Revolución Libertadora había golpeado en 1955 al gobierno de Perón. En el segundo piso del edificio de la CGT yacía el cuerpo de Evita embalsamado por Pedro Ara. Frente a la fuerte simbología que portaba esa mujer, diferentes militares sacaron el cuerpo del edificio de los trabajadores siguiendo la orden de Aramburu. A partir de allí comenzó un periplo que terminaría exiliando el cadáver en 1957, en un cementerio en Milán, donde se enterró a Evita bajo el nombre de María Maggis de Magistris. Tal decisión devino a partir del fiel seguimiento del pueblo durante el período 1955-1957, que detectando los cambios de ubicaciones del cuerpo dejaba velas y flores en su camino. La historia de la desaparición del cuerpo había caldeado el ambiente, dando por resultado durante los años ‘60, atentados y protestas en cada aniversario de muerte de Eva Perón.

Sin embargo esta breve descripción fue muchas veces cuestionada históricamente proponiendo otras versiones en las que el Coronel Moöri Koenig no había sido designado a llevarse el cuerpo y Aramburu no había dado la orden, ya que era Lonardi quien estaba en el gobierno en ese momento. En ese período de ilusiones históricas, Rodolfo Walsh, quien había regresado de Cuba para fundar Prensa Latina, comenzaba a

escribir “Esa mujer”, un cuento que tiempo más tarde se publicaría en *Los oficios terrestres* (1965). El cuento trataba de una frustrada entrevista al Teniente Coronel Moöri Koenig, encargado del cuerpo de Evita en el gobierno de facto de Aramburu. Dicho Coronel había sido quitado del cargo por la obsesión en la cual cayó frente al cuerpo. En esta misma época Tomás Eloy Martínez escribía críticas cinematográficas en el diario *La Nación* y en 1995 publicaría su *Santa Evita*, novela en la que retomaría su relación con Walsh, su cuento y el misterio del cadáver. En la novela de Tomás Eloy Martínez se barajaba la posibilidad de que el cuerpo de Eva primero hubiese sido exiliado apenas acontecido el golpe, hacia la Embajada de Argentina en Bonn, frente al enloquecimiento de Moöri Koenig y las profanaciones del cadáver.

Desde estos hechos históricos también se propuso reconstruir la imagen de Eva; ya sea a partir de la mirada de Walsh como en *Eva de la Argentina*, o de Tomás Eloy Martínez, o de los militantes de los ‘70 que reclamaban el cadáver de Eva. Otra obra que podría ingresar en este espacio pero que suma una cuarta variante mítica y por eso reservamos su análisis para la subfase, es *Vos me decís que esto es morir* de Diego Faturos.

*Eva de la Argentina*, es justamente la búsqueda renovada de narrar y dar cuenta de ese cambio permanente dentro de la figura de Eva, utilizando una construcción ficcional realizada por Rodolfo Walsh a partir del cuento *Esa mujer*. Recurre a otro devenir temporal, como la clara referencia al film de Mignona *Evita quien quiera oír que oiga*, reproduciendo algunos puntos del viaje de Eva en tren. Pero fundamentalmente, introduce dentro de su poética algunas referencias al film de Leonardo Favio *Perón sinfonía del sentimiento*, en el cual la alegoría propiciada por la animación también refiere a la Eva-santa y a su enemigo animalizado (los cuervos, en este último caso encarnados en el águila). A la vez, se emparenta en algunas pequeñas escenas, animaciones que buscan de modo pedagógico hacer referencia a la represión al trabajador y a la mecánica capitalista. En este sentido, el tono y el modo explicativo se recuerdan aquellos documentales del Grupo Cine Liberación, sin llegar a transformarse en un film-ensayo ya que descansa, principalmente, en la constitución de una ficción. Este repaso de influencias que se incorporan en la creación, no sólo da cuenta de lo político dentro del film, sino que también establecen una fragmentación histórica, con el objetivo de dibujar un devenir temporal que sea producto de la dinámica temporal

misma de la constitución de la memoria o del recuerdo. En este sentido también se justifican los flashback y la fragmentación en general de la narrativa de la odisea del cadáver, la presencia y vida de Walsh, la vida y obra de Eva Perón.

Por su parte, *Café irlandés*<sup>73</sup> construye su trama de la siguiente manera: Rodolfo Walsh (Guillermo Pfening, luego encarnado por Nicolás Dominici) y Tomás Eloy Martínez (Michel Noher, luego encarnado por Federico Lama) comienzan una relación de amistad y se encuentran en un bar, en el que comparten sus dudas sobre el cadáver de Eva Perón y emprenden la investigación periodística con la intención de venderla a París Match. Todo transcurre en la clandestinidad, bares, un viejo cine, y la casa en Callao y Santa Fe del Coronel Moöri Koenig (Guillermo Aragonés). El clima de tensión política se ancla en los escritos de Walsh y en las bombas o atentados hacia quien, supuestamente, había estado a cargo del cuerpo de Eva Perón. A esa trama se le suma la gradual locura y el alcoholismo del Coronel “El alemán” y su mujer (María Ucedo) quien representa a Evita, para su esposo.

Más allá de que el texto de Eva Halac no posea el deseo de delimitar en sus didascalias precisiones escenográficas, sino sólo las marcas de adonde se encuentran espacialmente los personajes, la puesta en escena contaba con una pantalla. Esta pantalla tenía múltiples funciones: oficiaba de ventana, representando la vista del departamento de Moöri Koenig; daba cuenta de las bombas caseras que se ponían en la puerta de la casa del alemán; servía de pantalla de cine en la que se pasaba la escena del juego de ajedrez en la obra de Ingmar Bergman *El séptimo sello* (1956). A la vez, yendo hacia el proscenio se encontraban tres espacios diferentes: el estudio de Rodolfo Walsh, el bar y el cine en el que las butacas simulaban, por metonimia, las teclas de una metafórica máquina de escribir, el escenario el rodillo y la pantalla el papel. La composición escenográfica a cargo de Micaela Sleigh, brindaba un férreo espacio que afianzaba la idea de la líminalidad entre la ficción y la realidad histórica; lo que convertía a las tres variantes míticas, en elementos para jugar desde la ficción y desde los relatos ficcionales o inventos que el escritor Tomás Eloy Martínez declaraba en esta obra.

---

<sup>73</sup> Obra escrita y dirigida por Eva Halac, fue estrenada en el Centro Cultural General San Martín y luego llevada a escena en el Teatro La Comedia durante el 2014.

A esto se le agrega lo mortuario. La pérdida, la muerte, se filtra por todos los espacios y los personajes de la obra. En el límite entre la historia y la ficción, sabemos que los personajes que conforman la obra no están vivos en el presente en que la estamos viendo. Asimismo, la obra se ocupa de develar el misterio del paradero del cadáver embalsamado de Evita y adopta una nueva representación de la muerte, haciendo que la esposa del Coronel la represente hacia el final de la obra. Lo mortuario es un nuevo elemento superador de las tres variantes míticas, que dentro de la subfase será incluso utilizado para conformar una Eva-fantasmagórica, si se quiere aceptar una cuarta variante mítica.

Cuestionar la historia frente a la posibilidad poética de convertirla en imaginaria teatral es al mismo tiempo proponer una mirada múltiple, que en el caso de *Café irlandés*, descansa en la idea que cada uno de los personajes tenía no sólo sobre Eva Perón; y entonces habla cada uno de los personajes. Quizás por eso Tomás Eloy Martínez pueda tener opiniones “políticamente incorrectas” dentro de sus parlamentos, quizás por eso pueda hablar de la finada para referirse a Evita y tenga la capacidad de quitarla del lugar del mito, justamente, jugando a crearlo: el cadáver se encuentra en un contenedor detrás del telón del cine Rialto.

Proponer la historia como material poético también habla de la ilusión, de la posibilidad de la revolución. Ilusión anclada en el período de la Guerra Fría y que se nutría de diversas figuras para sostenerse como real. Así señalaba Halac que:

el deber ser de esa época, arrojarse a esas imágenes fue conmovedor, porque hoy no existe eso sobre qué hacer, sobre como deberíamos vivir” y agrega “Evita era una actriz, era muy joven y tuvo circunstancias muy difíciles y no sé qué recursos tuvo para poder resolver. Resolvió sobre la marcha y se convirtió, si querés también como Walsh, en un personaje que termina representado. Hay algo del amor y de la vanidad y todo eso es lo que hacen a un ser humano y es lo que la enriquece. Además hay que tomar distancia del mito, que en ese momento fue un sueño colectivo. La princesa, la reina de los pobres, hay algo de todo eso que no era una realidad, era un sueño, una emoción del pueblo y que como emoción existió.

Por eso aquí los futuros muertos hablan, pero no lo hacen contando la verdad sino dando cuenta de la delicada línea que existe entre la realidad y el mito. Mientras Moöri

Koenig miente negando información, el personaje de Tomás Eloy Martínez instala nuevos mitos que luego serán volcados en su novela, igual que las sospechas de Rodolfo Walsh, quien no logra extraer de su entrevista mayor información sobre el paradero del cuerpo. Entre ficciones teatrales y cinematográficas, entre documentales y la utilización de imágenes de archivo por parte de las obras teatrales, se construyeron las tres variantes míticas a partir de la mirada de terceros personajes, históricos o ficcionales, que afirmaban el bagaje de mitos propuestos sobre la figura de Evita.

Aquí los testimonios comienzan a jugar con el sistema de memoria. A su vez las posibilidades poéticas se multiplican. A tal punto, que esta tercer fase abre paso a una subfase, (capítulo 5) que provocará una nueva variante, la de la Eva fantasmagórica. A partir de allí, los creadores de la producción aceptan estar construyendo la imagen de Eva, desde el propio presente que pasa, plagado de hipertextos, de miradas nuevas.

## Capítulo 5

### EL CUESTIONAMIENTO DE LAS VARIANTES MÍTICAS: Y LA IMPOSIBILIDAD DE “REPRESENTAR” A EVA (SUBFASE 2010-2014)

#### La deconstrucción desde lo *trans*

El registro histórico de las obras que representaron a Eva Perón en Buenos Aires ingresando el siglo XXI se puede observar a partir del año 2004 con el festival Tintas Frescas, realizado en noviembre de ese año. En ese momento se llevó a escena *Eva Perón* de Copi con dos puestas diferentes, una descendiente de la histórica puesta realizada por el Grupo Tse con la actuación de Facundo Bo en el rol de Eva en este caso interpretado por su sobrino Marcial Di Fonzo Bo, y la otra puesta dirigida por Gabo Correa con la actuación de Alejandra Flechner en el rol de Evita. En relación a ambas, por los antecedentes de la puesta del '70, persistía cierto temor de la reacción del público. Sin embargo, en un caso se mantenía lo *trans* y en el otro, se quitaba ese resabio y se agregaban nuevos significados como el de encarnar a una Eva morocha.

Si bien esa obra fue impulsora de un nuevo modo de representar a Eva Perón que rompía con la clásica estructura biográfica de los musicales producidos durante la década de los '80, el siglo XXI también tuvo algunos musicales que encarnaban la vida de Eva como actriz, compañera de lucha del Che Guevara o, incluso, el teatro comercial brindó la reposición del musical de Nacha Guevara originalmente estrenado 1986. El ingreso de ambas puestas sobre el texto de Copi, contrapuestas entre sí, abrió la posibilidad de desestructurar la vida y obra de Eva Perón en el teatro. Sin embargo, desde la configuración del texto dramático, conservaban la impronta de una cronología lineal de los hechos y propiciaban la idea de una trama más clásica, en tanto que en la obra de Copi se puede claramente detectar un inicio un nudo y un desenlace, algo que no se puede recomponer en la obra de Martín Marcou, *Evita trans*.

Otro punto para destacar es que, más allá del ejemplo de José Chaya con su *Hello Plastic!* y Copi con su *Eva Perón*, no hemos encontrado otras puestas que propongan una Eva travestida y, mucho menos, una Eva que siendo travestida lo fuera desde la ideología peronista; dicho esto aun cuando, tanto la puesta de los '80 como la de 1970, fueron tildadas de gorilas e irrespetuosas. Tanto la versión de Gabo Correa con una Eva encarnada por una mujer morocha, como la de Marcial con la reinterpretación de una Eva, no travestida, sino encarnada simplemente por un actor, dan cuenta de una recepción, que fue acogiendo los abordajes de manera más flexible; e incluso el público peronista supo aceptar los mitos antiperonistas de los que se sirvió Alfredo Arias para construir su musical *Tatuaje*.

*Evita trans*, escrita y dirigida por Martín Marcou, se estrenó el 4 de agosto de 2012 en el Centro Cultural “Eladia Blázquez”, se pre-estrenó el 19 de mayo de 2012 en La Casona Iluminada y realizó una función con el grupo Teatro Crudo en el penal de Devoto, donde fue respaldada por la agrupación Vatación Militante. *Evita trans* plantea la deconstrucción de la figura de Eva Perón desde una concepción del presente. Lejos de ubicarse en la reconstrucción de la figura como un signo posible de re-articularse en su propio tiempo, toma frases representativas del movimiento peronista dichas por Eva Perón y las convierte en un apoyo al discurso actual de la diversidad de género. Se ancla en el recurso de la memoria<sup>74</sup> para reinterpretar esos recuerdos a través de los espacios de indeterminación que propone, motivo por el cual, las escenas pueden ser vistas antes o después, en tanto que el texto reconoce esa irresolución frente al personaje Eva Perón y lo traspasa a su estructura.

Las diferencias con las producciones porteñas sobre la imagen de Evita se pueden observar tanto desde el contenido como desde la forma, al punto de que consideramos esta performance como un cambio en el modo de construir los mitos argentinos, que está en confluencia con la estética de la multiplicidad. La primera diferencia radical es

---

<sup>74</sup> “La memoria no es más que una función del cerebro, y no hay más que una diferencia de intensidad entre la percepción y el recuerdo. Por el contrario, si el estado cerebral no engendrara de ningún modo nuestra percepción del objeto presente sino simplemente la continuara, se podrá prolongar todavía y llegar a alcanzar también el recuerdo que evocamos, pero no hacerlo nacer. Y como por otra parte nuestra percepción del objeto presente era algo de ese objeto mismo, nuestra representación del objeto ausente será un fenómeno de otro orden completamente distinto que la percepción, puesto que no hay entre la presencia y la ausencia ningún grado, ningún medio. De ahí esta doble tesis, inversa de la precedente: La memoria es otra cosa que una función del cerebro, y no hay una diferencia de grado, sino de naturaleza, entre la percepción y el recuerdo”, (Bergson, 2006: 243- 244).

que la música seleccionada en esta propuesta para acompañar la performance, abarcaba temas del *rock* nacional -como el himno nacional por Charly García y *La marcha de la bronca* (1970) de Pedro y Pablo- que se empataban con la época anterior al regreso de Perón y se encontraban por fuera del período histórico transitado por la figura. En la misma línea rupturista de lo temporal se incorporaba *Perfidia* en versión de Los Majos, el bolero del año 1939 utilizado originalmente en el film *Casablanca*, en este caso versionado como cumbia. A esa combinación se le sumaba la Marcha Peronista de Hugo del Carril en una versión *soft*. Queda claro, entonces, que las diferencias a este nivel se comparan, evidentemente, con la tradición de las puestas musicales de los años '80 que rescataban el tango como referencia directa al peronismo y contraposición al *rock* propuesto por Lloyd Webber y Rice.

Además, la performance vincula el vestuario de cada uno de los personajes sin reconstruir un tono de época, sino jugando con algunos elementos que mezclan lo *kitsch*<sup>75</sup> a la vestimenta actual, combinando en un mismo escenario uniformes de colegio con faldas acortadas del personaje de la estudiante, el traje sastre *aggiornado* de Eva Perón y la vestimenta del personaje del negro descamisado que hace referencia al trabajador actual. A este *collage* generado que evidencia una coexistencia de tiempos, espacios y clases sociales, se le suma el travestismo de la actriz Emma Serna, quien es la encargada de encarnar el rol de una Eva Perón que figura, a partir de ese perfil, como símbolo defensor de la diversidad de género. En este punto, lo *camp* entra en juego para combinarse no sólo con la sensibilidad homosexual sino incluso con lo *trans*. Así, esta Eva contiene esa sensibilidad y esa característica *trans*.

En este caso es la militancia del director Martín Marcou, la que le proporciona una nueva lectura a la imagen de Eva, afirmando ese símbolo como estandarte político de la libertad. Si sostenemos que es desde el presente que se estimula esta figura vinculada con lo *trans*, se debe a que más allá de que Eva mantuviera en sus discursos el orden patriarcal, se puede recuperar su acción social como una actitud activa y superadora del rol de la mujer. Era ella que pregonaba la idea de familia y mujeres en el hogar, pero siempre y cuando esto acompañara la militancia de la mujer peronista. De este modo, la

---

<sup>75</sup> Aquí mencionamos el concepto de lo *kitsch* no en su referencia negativa, es decir como el no arte o un pseudoarte, sino en su concepción positiva, su vinculación con lo *camp*. Calinescu en referencia a esto señala que “cultiva el mal gusto -habitualmente el mal gusto de ayer- como una forma de refinamiento superior” (Calinescu, 1987: 230).



mujer tenía el deber de criar a sus hijos como niños y hombres peronistas. En este punto el cuerpo de Emma Serna modifica la estructura de una mera reconstrucción iconográfica o histórica del personaje, porque pone en conflicto los conceptos de masculinidad o feminidad atribuidos a Eva Perón. Asimismo, se construye de acuerdo a otros signos que trascienden la mera genitalidad; desde lo netamente visual, signos como el vestuario, los accesorios, el color del cabello, su peinado y los gestos políticos desde el movimiento de su cuerpo.

En definitiva, esta Eva Perón no puede definirse más que por su nombre propio, como personaje textual; en tanto que la actuación de Emma propone no poder precisar su cuerpo ni sus características culturales, nos referimos al vestuario y al peinado mencionado. Judith Butler (1999) en *El género en disputa*, más precisamente en el Prólogo realizado para ese libro, cuestiona el hecho de que la respuesta inmediata frente al travestismo fuera ver su vestimenta como parte de un juego o una falsedad, aun sin poder definir la exactitud de las cualidades corporales. Algo que se vuelve aún más confuso frente a la posible transexualidad, en tanto que el cuerpo puede conformarse desde la diversidad genital. En este punto el espectador se encuentra en una paradoja porque debe aceptar que no debiera pesar lo *trans* en referencia a Eva, ya que Emma como *trans* simplemente actúa de Eva, pero a la vez, es inevitable sumar una lectura que emparente a Eva como símbolo de la diversidad, puesto que –nuevamente- es Emma quien actúa de Eva.

Un nuevo conflicto o la misma paradoja se gestiona en una escena específica donde se acrecienta la cercanía al conflicto que provoca en el imaginario. La performance reproduce la escena del film de Juan Carlos Desanzo donde Eva exige que se levante la huelga de los ferroviarios. Esa escena exactamente transcripta en el texto, juega con la cercanía y lejanía también del cuerpo de Esther Goris. Mientras que Goris debía buscar un costado emparentado con lo “masculino” en el imaginario, Emma debe luchar por su costado “femenino” aun inmersa en el imaginario heterosexual. Así la escena genera un viraje en la construcción del personaje Eva Perón: figurativamente, mientras que Emma busca a Eva, Goris debía incorporar en su cuerpo a Perón.

### **La deconstrucción desde la imposibilidad de encarnar a Eva Perón**

Otra manera de construir la figura de Eva es aceptando la imposibilidad de llegar a una idea de origen e, incluso, cuestionando por completo la posibilidad de representación. Es decir aceptar una Eva rizomática. En este período los mitos (la Eva-santa, la Eva-Che y la Eva-mujer del látigo o *femme fatale*) se aceptan como mitos y se plantea de ese modo la imposibilidad de representar a Eva, a diferencia de lo que ocurría en fases anteriores en las que las estructuras dramáticas clásicas, la intención de construir un único personaje Eva Perón o la idea de poder narrar su vida, implicaba una idea de poder representarla. Lo que pudimos observar hasta ahora, es que en los años '80 se proponía una manera de representarla a partir de la modalidad del musical, narrando una estructura dramática lineal sobre su vida que, si bien ejercía una lectura que modificaba los discursos políticos de Eva, mantenía la ilusión de realidad y a esa realidad, le sumaba la veracidad histórica con intención de objetividad. Las obras de los '90 vinieron a cuestionar los discursos pero aun manteniendo una idea unificada del discurso, con excepción de la obra de Lamborghini; pero finalmente, en los años que trabajamos en este apartado, se promovieron obras que directamente desarticulaban y combinaban discursos, tiempos y espacios, otorgando una idea más laxa de la historia. En este punto compartimos que:

La Historia no son los hechos acontecidos en el pasado, es un discurso (en realidad, un conjunto casi infinito de discursos) que trata(n) de explicarlos, conectarlos inscribiéndolos en cadenas causales que les otorgan sentido. (Sánchez Biosca, 2006: 13)

lo visual (y, muy particularmente, la fotografía y el cine y *el teatro*<sup>76</sup>) asienta y cristaliza ciertos aspectos de la memoria colectiva, operando por selección de imágenes, convirtiendo algunas de ellas en emblemas de valores, ideas y, por tanto, mediante abstracción, incluso si esto supone extraviar el contenido concreto de las mismas o falsear el origen. Ya se trate de *teatro* o cine de ficción o de documental, el mecanismo es igualmente válido, lo que no contradice que ambos modelos estimulen respuestas diferentes y expectativas también diversas. (Sánchez Biosca, 2006: 14)

---

<sup>76</sup> El agregado en cursiva es nuestro.

En esta aceptación de la historia como discurso, las obras *Mujeres guía* de Vivi Tellas, *Bestia, dispositivo para ser ella* de Rosario Alfaro y Jimena Kruocco, *No trates de ser Eva* de Marina Assereto y Micaela Suarez; suman a la lógica dramática que plantean una desestructuración en el texto, en los discursos políticos y en las vinculaciones con otros intertextos teatrales y cinematográficos. Es allí que definimos que la estrategia fehaciente de construir a Eva es decidir deconstruirla<sup>77</sup>.

A continuación nos interesa pensar lo que sucede con las tres variantes míticas dentro de la reescritura de su historia y la multifocalidad de los personajes, quienes a veces son las actrices y a veces actrices que hacen de actrices o de Eva o incluso de algún personaje alegórico como en el caso de *Mujeres Guía*, en la que soslayadamente se relaciona a Eva con Medea.

*No trates de ser Eva* fue escrita a partir de sucesivas improvisaciones y cada escena fue anexada a la otra sin establecer una estructura dramática ortodoxa, con conflictos entre un protagonista y un antagonista precisos, ni un tiempo espacio determinado, ni un mensaje político cerrado. En este sistema de prueba y error, que fue realizado por ambas autoras Marina Assereto y Micaela Suarez, se instaura desde el proceso creativo una estructura irradiante donde una acción lleva hacia la otra por asociación. Así, como sostiene Enrique Mijares Verdín, esta estructura irradiante experimenta

el libre arbitrio y la heterodoxia: Multifocalidad, temática y espaciotemporal; el dilema humano como mínima anécdota o cifra fractal de desarrollo; múltiples opciones y personajes multifacéticos; irradiación estructural, fragmentación, discontinuidad, recursividad; desenlaces abiertos, polisemia, interacción e interpretación de los espectadores. (Mijares, 2008: s/d)

---

<sup>77</sup> Una de las definiciones que dará a conocer Jacques Derridá al respecto del término es la de las estrategias de escritura en su libro *De la gramatología* (1986). En el apartado el teorema y el teatro, explica que “La autonomía del representante se vuelve absurda: ha alcanzado su límite y roto con todo representado, con todo origen viviente, con todo presente viviente. (...) El suplemento viene en lugar de un desfallecimiento, de un no-significado o de un no-representado, de una no-presencia (1987: 382). Si bien, nuestro corpus al ser todo lenguaje teatral y cinematográfico, podría ser pensado desde este concepto. Nos interesaba particularmente definir esta subfase desde este lugar, porque las producciones de este período se aceptan y se piensan como resultados que deconstruyen la imagen de Eva Perón, y que se deconstruyen asimismo como lenguaje teatral y cinematográfico.

Rocío Galicia, como en la teoría de Mijares, también rompe con el conflicto como núcleo de la obra para dar paso al dilema. Si esta categoría se aplica a *No trates de ser Eva* podemos observar que la figura de María Eva Duarte de Perón se encuentra frente al dilema de la reproducción, ya que para denunciar dicho fenómeno como aquél que la distancia de su origen, se recurre a otra imagen reproducida que se multiplica en la percepción del espectador, de la actriz y de la directora, del proceso de los ensayos y de la continuidad función tras función.

Entonces, cada personaje, anclado en un mismo cuerpo, genera su propio nivel de introspección mostrando tres dilemas diferentes: uno el de Micaela, la actriz real que lleva a escena dos personajes inaccesibles (uno, por ser un ente ficcional como lo es Antonella y el otro, por ser un personaje mítico como lo es Evita); otro, el de Antonella, que comprende la imposibilidad de representar a Eva; el tercero es el de Eva, que termina reconociéndose como mito, es decir, como múltiples figuras. A su vez, el enfoque del dilema dependerá del registro del espectador, de la actriz y de la directora.

Otro recurso que puede observarse en la función presenciada es cómo la incorporación de los diarios a la entrada, le daba al espectador la libertad de tomarlos como elemento previo de lectura e interpretación, haciendo que su visión sobre la obra se fragmente aún más en tanto que se extendía el espacio y el tiempo, ya que el propio espectador con su accionar ampliaba la temporalidad de una posible estructura dramática cerrada. Desde este punto de vista, los diarios reflejaban parte del proceso de búsqueda de las autoras, que daba por resultado un seguimiento muy similar al que propone Mijares.

Esto es, la obra del dramaturgo: investigación y acopio de datos sobre un tema específico, elección de la mínima anécdota y redacción del texto; las diversas lecturas que implica la puesta en escena: elección de una obra, director promocional, pertenencia programática, facilidades a la audiencia, reflexión, apropiación y reinterpretación ejercida por los espectadores. (Mijares, 2008: s/d)

Y esta multifocalidad de interpretaciones se extiende, evidentemente, a la actriz que monologa este relato de Eva Duarte. Luego de las citas de los diversos personajes históricos, menciona su carrera y sus diferentes compañeros de trabajo en el cine, algunos de ellos Hugo del Carril y Mario Soffici. En este sentido, lo intertextual

también pretende ser homenaje que resuena en cada uno de modo individual. Y aquí, podemos pensar la figura de un homenaje como esa deconstrucción de una imagen o de un mito: para Eva todos los personajes nombrados; para Antonella/ Micaela, todos aquellos sumados a la reconstrucción de la vida de Eva, desde su infancia a su muerte, con pequeños testimonios que desean hacer mecha en lo real histórico, pero se desplazan en el recuerdo.

Un proceso similar se daba en *Bestia, dispositivo para ser ella*. La estructura dramática de la obra y la actuación de Rosario Alfaro, propone una desarticulación de las escenas, permitiendo descomponer la obra y la figura de Eva. El planteo es la imposibilidad de acceder a representar a Eva Perón, pero aquí, se suma la presencia fehaciente del cuerpo de Alfaro que lejos de representar a una actriz es ella en escena, declarando su imposibilidad junto a otros nombres que quisieron interpretarla como:

Andrea del Boca, Anamá Ferreira, Beatriz Salomón, Valeria Lynch, Roxana Randon, Esther Goris, Nacha Guevara, Rosario Alfaro, Madonna, Laura Novoa, Flavia Palmiero, Fey Dunaway, Soledad Silveyra, Julieta Cardinali, Leticia Bredice, Julieta Díaz, Eleonora Wexler, Elena Roger. **ELIPSIS DE IMPROVISACION ASOCIACION LIBRE CON LOS NOMBRES DE LAS ACTRICES.** Alicia Zanca, Alicia Bruzo, Alicia Muñiz.

En este parlamento se entremezclan actrices que no la interpretaron junto a otras que sí y Alfaro se suma a la lista, desde la dificultad de querer ser y no ser ese cuerpo espectral en escena. La descomposición de su imagen, la de Eva, sigue en pie cuando mira las fotos y asegura que no es, o cuando acudiendo a la memoria del espectador recita fragmentos, palabras del poema de Leónidas Lamborghini que es y no es el poema en tanto que se le incorpora una nueva escritura de la obra. A ese mismo discurso se le suma que Rosario encarna el tono y la vehemencia ¿de quién?, ¿de Eva?, ¿de Cristina Banegas interpretando el poema de Lamborghini? Así señalaba Rosario Alfaro:

A su vez hay una idea de regresar al mito, dónde hay una desactualización de Eva. La obra trabaja de ese punto pero tratando de no tomar una posición política aunque

lógico es un personaje político y no se puede olvidar esa situación, pero también fue actriz y mujer, que hace que se vuelva una *mamushka*.<sup>78</sup>

*Bestia...* se distancia constantemente de su referente, no sólo por la imposibilidad de acceder al origen de Eva sino, también, porque en esa instancia hay múltiples referentes corridos. Desde la actuación se utilizan todas las variantes míticas, la Eva-santa está presente tanto como la Eva-mujer del látigo, así lo simula el vestuario que lleva puesto Rosario (una malla negra, medias de red y un tapado de piel); o la Eva-militante cuyo discurso vehemente relacionado con *Eva Perón en la hoguera*, remite al martirio de Juana de Arco. Con respecto a esta idea, su dramaturga y actriz declaraba: “Fue un trabajo desde la mirada externa, de cómo se mira a Eva, de cómo mira uno a una actriz que hace de Eva cuando ya un montón de actrices hicieron de Eva. La obra trabaja desde ese lugar”. Y a esa observación agregaba su directora, Jimena Kruocco:

De ahí, también la propuesta de la puesta con cuatro frentes, y la cercanía entre el espectador y el actor. Entonces hay una pregunta que nos convoca mucho que es ¿dónde está la ficción? Porque estamos en una línea muy finita entre lo que es la persona, en realizar un personaje que no llega a componer a Eva, porque no es la idea de la obra. Entonces no es Rosario persona, ni actriz, va y vuelve en escena. Esa misma situación de movimiento de ambigüedad y de falta de descanso se le pide al espectador. La obra propone un poco lo que ofrece *Las meninas* de Velázquez ¿dónde está la mirada?<sup>79</sup>

La postura de estas creadoras dan el punta pie inicial para pensar que en todas las interpretaciones vistas hasta aquí, hay un cuestionamiento sobre la ficción, lo documental, su material de archivo y la construcción de la imagen de Eva, donde el cuerpo espectral en escena pertenece al terreno de la ficción, al aquí y ahora del artificio teatral y no a la conformación de un relato fehaciente sobre Eva Perón. Preguntarse por la figura de Eva Perón sin pensarla en un tiempo y espacio presente, no tiene mayor sentido ya que de este modo se momificaría su existencia. Porque la memoria de Eva Duarte, de Eva Perón, de la Señora, existe en esos cuerpos espectrales que crean desde el teatro y no en el cuerpo embalsamado enterrado a ocho metros bajo tierra, que no

---

<sup>78</sup> Palabras de Rosario Alfaro para esta publicación.

<sup>79</sup> Palabras de Jimena Kruocco para esta publicación.

dice nada realmente sino que produce discurso en el presente, por supuesto ese discurso cae siempre en la paradoja de ser y no ser Eva Perón.

*Mujeres Guía* del Proyecto Archivos de Vivi Tellas, proponía establecer la convivencia de las historias de tres mujeres guía. Una de ellas, Micaela Pereira narraba su vinculación con el peronismo y desde ahí su vinculación con la figura de Eva Perón:

Yo vengo de una familia peronista. Militante. Fanática. En mi casa hay un reloj detenido a las 8.25, la hora en que murió Evita. En el jardín de mi casa había una imprenta en la que se hacían todos los volantes y afiches del partido. Siempre tuvimos Unidad Básica, la Carlos Mujica. Mi casa es una Unidad Básica. Para navidad tuvimos que pedirles por favor a mis viejos que los militantes vinieran después de las 12. Y en los cumpleaños en vez de cantar el feliz cumpleaños, se canta la Marcha Peronista.<sup>80</sup>

Sin embargo, entre las descripciones de Micaela sobre Eva, se impone el discurso de otra mujer guía, María Cavanna, quien comienza a hablar del Evita Tour y de lo mala actriz que era Eva Perón. En ese intersticio se ponen a la vista los discursos sobre la figura de Evita, que dan cuenta del corrimiento del referente. Evita es profundo afecto de la familia de Micaela, trabajo de María y un recorrido turístico. La obra, mencionaba su productora Pamela Brownell, generaba un equilibrio entre la cultura popular que estaba despolitizada y aquella parte de la cultura popular que militaba en los '70, de esta manera no es extraño ver el tipo de cuadros que se presenta sobre Eva; pero tampoco es tendenciosa la obra en tanto que al discurso de Micaela se le contrapone el discurso de María, guía del Evita Tour.

De esta manera el teatro funciona como un constructor de memoria donde la memoria es un dispositivo móvil, al punto de que Pamela Brownell explica que:

Vivi Tellas considera que cada persona es un archivo de experiencias y si bien ella no recuerdo que diga la palabra memoria si se ve que cada persona lleva a escena ese archivo y lo comparte modificando la memoria colectiva. A su vez yo pienso que el teatro documental parte del documento pero tiene la capacidad de construir documentos nuevos. En esta obra eso se nota por que las historias se cuentan

---

<sup>80</sup> Monólogo de María, extraído de [www.archivotellas.com.ar](http://www.archivotellas.com.ar)

parcialmente, a su vez se cuentan de un modo sintético. Por ejemplo, Micaela dice: Con esta película mis hermanos y yo jugábamos a Evita. Incluso a pesar de hacer en escena la figura de Evita, no se podría decir que es una obra que quiere ensalzar su figura para honrar su memoria o no la toma muy en serio, hace un poco todo eso a la vez. Creo que eso tiene que ver con la clave humorística, que para mí es propio del teatro de Vivi Tellas. Creo que tiene un modo de manejar la emoción donde se ve el personaje en carne viva. Entonces las tres actrices podían tomarse la obra con mucha seriedad y con mucho juego a la vez. Por ejemplo, en la escena donde las tres interpretan Medea, Silvana disfrazada de conejo, Micaela de Evita y María de Medea. Ahí, cuando prueban la forma de hacer Medea, las posturas que adoptan sobre cómo hacer Medea, tienen que ver con su rol en la obra. Entonces, Micaela que estaba caracterizada de Evita lo comienza a leer muy apasionadamente, un modo que se podría pensar como un diálogo con la vehemencia de Evita<sup>81</sup>.

En ese juego de reunir tres elementos que no condicen desde la idea de lo real - Eva, el disfraz de un conejo y el texto de Medea-, se produce una imagen *camp* y *kitsch* que genera comicidad: desde la seriedad de lo lúdico que tenía la escena y desde la necesidad de las protagonistas de llevar ese objeto que dice de su vida personal a escena, más allá de que ese objeto no se ajuste a lo real. En este sentido, el modo de actuarlos es la necesidad de escenificar la memoria y su carácter rizomático. Aquí, el cuerpo político de Eva se desplaza al recuerdo de la madre de Micaela -que había sido diputada por Frente para la Victoria- y en ese mismo tono político, ingresa el anhelo de Micaela de tener a su madre presente viviendo el kirchnerismo y el cristinismo. A ese anhelo real de Micaela que habla de su biodrama, se le suma la anécdota de su parecido con Eva que a pesar de ser declarado en un ensayo se le atribuyó a un supuesto comentario familiar. Así se traza una línea entre Eva- Micaela- su madre y Cristina. Esta línea política se entremezcla con la ideología de María que se distancia de la militancia peronista y ubica a Eva, como mencionamos, en un espacio de figura turística compuesta por las tres variantes míticas que reinan en los imaginarios sociales<sup>82</sup> (Baczkó, 2005) peronista y antiperonista.

---

<sup>81</sup> Palabras de Pamela Brownell para esta publicación.

<sup>82</sup> Bronislaw Baczkó plantea la idea de que no se puede concebir un solo imaginario social sino varios imaginarios. En este caso las obras justamente desarticulan esos imaginarios, es decir la conjunción de



Las tres obras que venimos analizando presentan en su estructura escénica la utilización de otros dispositivos para multiplicar la construcción del personaje Eva Perón: la pintura, el videoclip y las fotografías proyectadas como diapositivas.

En *Mujeres Guía* se utiliza la pintura para ver la creación de dos cuadros realizados por la madre de Micaela, uno que muestra a Eva desde la construcción de las fotografías que la retratan con el pelo suelto, imagen retomada por la juventud peronista para reflejarla en su rol de militancia; otro, que construye la imagen de Eva al lado de Perón, en los comienzos del peronismo, que refiere al perfil de primera dama y a una imagen más oficial. Como lo que se quiere lograr desde la construcción de los cuadros es mantener la relación filial entre María y su madre, el tono violeta que predomina en ambos cuadros se refleja en el vestuario de la actriz lo que compone su parecido con Eva. Pero en realidad, lo que se quiere construir no es la imagen de Eva en sí, sino un bagaje ideológico y un modo de vida, un imaginario peronista de María y su familia. De esta manera, una de las preguntas a modo irónico es si “una casa de familia puede ser un museo peronista, o qué relación hay entre Medea, Evita y el Gingko Biloba, el árbol vedette del jardín Botánico”<sup>83</sup>. La relación que hay, en definitiva, es la convivencia de los tres personajes, el cruce de las tres vidas con sus antagonismos políticos y con sus intereses parecidos. Así la puesta comparte estos dispositivos porque concibe las relaciones humanas desde la convivencia, desde diversos imaginarios o diversos dispositivos

El *videoclip* es otro de los recursos formales que se aparta de la estructura lineal (Galicia, 2007) desde su fragmentación, su discontinuidad, sus múltiples puntos de vista, sus flashback, la repetición y la simultaneidad de planos y escenas. Si observamos los recursos de *No trates de ser Eva* como la intención de narrar la historia de una figura como Eva, el nombramiento de grandes mujeres o incluso el hedonismo de Madonna en el audiovisual; podemos pensar que se trata de una obra posmoderna, entendiendo el término como lo explicita Lipovetski, quien realiza una diferenciación entre el modernismo y el posmodernismo. Lipovetski comprende la noción tal y como la entiende D. Bell: “el momento en que la vanguardia ya no suscita indignación, en que las búsquedas innovadoras son legítimas, en que el placer y el estímulo de los sentidos

---

representaciones colectivas, ideas-imágenes que producen una identidad, para jugar con ellos y parodiarlos.

<sup>83</sup> [www.archivotellas.com.ar](http://www.archivotellas.com.ar)

se convierten en los valores dominantes de la vida corriente” o “la lógica del modernismo hasta sus límites más extremos” (Lipovetski, 2002: 82).

Pero es justamente la utilización de determinadas estructuras formales (como la incorporación del video, de Madonna -cuando aún no había representado a Eva Perón y cuando aún quería ella misma ser actriz- y de la misma Eva como celebridad) lo que hace expandir el yo al punto de perder su ser a pesar de realizar el esfuerzo de recuperarlo; y lo disipa en las múltiples representaciones, en sus citas intertextuales, en la multiplicación de los personajes, en el carácter hipertextual que predomina en *No trates de ser Eva* y en el convivio teatral, que deja en el espectador una concepción propia de las imágenes representadas.

Lo mismo sucede con el video realizado por Suarez y Assereto, donde la primera representa el cuerpo muerto de Eva, al que se entremezclan algunas imágenes de ese embalsamamiento registrado por Tristan Bauer en su film *Evita, la tumba sin paz*. Entonces, el audiovisual utilizado en la puesta en escena funciona como aquel medio que construye las múltiples identidades de las figuras que se presentan: Madonna, las grandes mujeres nombradas, Eva Perón con sus múltiples epítetos, Antonella y Micaela. Además, el audiovisual se incorpora a la escenografía como aquél elemento que completa el espacio-tiempo de la obra (en su comienzo es el cielo donde la actriz puede bailar sobre él).

Como mencionamos, otro modo de montar la imagen es haciendo uso de las fotografías de Eva pero de manera aleatoria, como en *Bestia, dispositivo para ser ella*. Las fotografías a las que se acude retoman las imágenes de Eva como actriz, como esposa de Perón, como política, construyendo una Eva multifacética. Desde esas fotografías es que Rosario Alfaro demuestra como el dispositivo fotográfico, le transmite algo que ella no logra asir, ya que frente a la imagen de una Eva levantando los brazos al pueblo, la actriz de la escena debe mantener esa fotografía iluminada, tratando de comparar su imagen. En ese absoluto fracaso queda visible la insuficiencia del dispositivo fotográfico como herramienta para llegar a ser Eva Perón o a construir quien fue Eva Perón, o Eva Duarte. En definitiva, mediante el dispositivo base en la construcción del personaje y el más utilizado en la historia de las obras teatrales y cinematográficas que representaron a Eva, Alfaro como actriz del teatro independiente, demuestra lo contrario: que la fotografía resulta ser un dispositivo más para fragmentar

la imagen de Eva y extraer de ella eso que puede afectar a quien mira, pero no un acceso real a su referente.

En las tres obras, todos los retazos de cuerpos, de fragmentos de tiempos y espacios, de escenografías, de vestuarios que viran más hacia lo simbólico que hacia lo realista; dejan en el espectador una idea que varía según cada uno presente en el acontecimiento teatral. Así, cumplen la perspectiva de puestas que apuntan a lo hipertextual porque el resultado de la escena no se deduce del texto,

personalizando así, dentro de este fenómeno colectivo por excelencia, la lectura del espectador, o sea, la interpretación particular propiamente dicha, teniendo en cuenta que la interpretación implica una parte de creación que no es posible suprimir para ninguno de los lados del binomio teatral. (Mijares, 2008: s/d)

Parafraseando a Enrique Mijares, podemos observar que la dirección comunicacional que era unidireccional en la modernidad (emisor-mensaje-receptor) es, ahora, turbada por la mirada hipertextual que carece de centro o se determina desde el punto de vista del observador.

Una dramaturgia hipertextual, con toda la complejidad que pueda incluir, es la estructura de un autor que, con múltiples lexis o bloques enlazados, facilita también una multiplicidad de lecturas o interpretaciones de los espectadores. Pero que la lectura o interpretación, esto es, el centro desde el cuál se lee o se observa, no coincida con el centro del autor –como dicta el discurso de la modernidad- ni con el centro que el crítico ve en el texto –como pretende la posmodernidad-, no significa que el lector o espectador proceda de un modo arbitrario, ni que el recorrido seguido sea incoherente. Significa únicamente, que el orden, la estructura, el centro, es ahora, como debería haber sido siempre, construcción del espectador. El hipertexto, entonces, contribuye a potenciar al lector/espectador/intérprete en el momento de establecer su vínculo dinámico con el autor y el texto. (Mijares, 2008: s/d)

De esta manera, lo hipertextual en *No trates...* se reconoce en la declaración de disconformidad de Eva Duarte -ya Eva Perón- que se queja de haber sido utilizada sin su permiso. Lo interesante de este fragmento es que esa misma queja no es oída por su

propia creadora o re-creadora, pues la hace quejarse y cuestionarle la nueva reproducción en la pantalla con la imagen del cielo, con la habitación de una actriz que quiere ser Eva, con su cadáver, el sillón que ingresa y sale de escena, los vestidos de Eva, las calzas y la malla negra rotas, las posteriores telas blancas que la envuelve como mortajas. En *Bestia* se vislumbra en la malla negra y arriba de ella el tapado de piel, la atadura al poste del teatro, la soga que la limita en su recorrido, la utilización de un recurso audiovisual defectuoso y reducido en tamaño; en *Mujeres guía* la libre vinculación de Eva con Medea, la peluca con rodete que no simula ser pelo real de la actriz, el traje de conejo que introduce lo *kitsch* en escena.

### **Algunos motivos políticos para no poder representar a Eva**

La obra de Pompeyo Audivert *Edipo en Ezeiza* parece tener una estructura dramática clásica en el primer cuadro, en tanto que algunas acciones secundarias como las que realiza la madre/hermana Mabel/Romina (ir al mercado o planchar), estructuran linealmente el texto. Sin embargo, esto se desarma gracias a la ruptura espacio-temporal que propone la trama y al planteo original de la obra, que cuestiona la imposibilidad de conformar una identidad argentina -por eso la bandera aparece manchada-, y a la vez, esa imposibilidad está determinada por el hecho de que, por seguridad, debieron olvidar los acontecimientos, los datos, los nombres reales.

HIJO – (pausa, mira alrededor y se acerca a la puerta, heroico) Padre déjeme intentar salir, tal vez, si yo me adentro en los escombros... (la abre; Padre lo retiene y cierra la puerta).

PADRE – No hijo, acuérdesse de lo que le pasó a su hermana...ya perdí una hija, sólo me queda usted. (Agarra el retrato de Romina -que es una foto de Evita-; Hijo se acerca y Padre le cubre la cara con el retrato).

HIJO - Romina, tal vez, haya sobrevivido.

PADRE – Es probable, ésta y los suyos la deben tener en algún lugar secreto. (Besa la foto de Romina/Evita y la pone en su lugar). Tenemos que averiguarlo... A la tarde el interrogatorio será sobre el paradero de Romina. (Pausa) Tengo hambre.

Así como Edipo se quita los ojos para no ver la atrocidad cometida, el padre niega los sucesos de Ezeiza y pierde de este modo su identidad, aunque queda anclado en ese espacio a pesar de ya no ser ese lugar. En ese punto Evita, en un retrato oficial pasa a ser la hermana muerta y desaparecida para los personajes. Y el planteo va aún más allá en tanto que es muerta y desaparecida desde Ezeiza. En este punto Evita no es ninguna variante mítica, dado que no llega ni siquiera a conformarse como sujeto, es sólo un retrato que no refiere a ella -según la propuesta de la obra- y que el espectador debe luchar para desarticular; es un signo fuerte que aparece como sujeto político pero que se desliga de su identidad.

Los personajes de *Edipo en Ezeiza*, matan a su padre político y desconocen a su madre política Evita, principalmente por que se desconocen a ellos mismos.

HIJO – La cabeza, la cabeza... (se agarra la cabeza)...la cabeza, la cabeza, la cabeza... ¿Dónde está mamá? Responda esa pregunta y lo suelto.

PADRE – Fue al mercado, si mal no recuerdo.

HIJO – No, no, Romina fue al mercado. Mamá desapareció hace años.

PADRE – ¿Qué decís? Romina es la que desapareció, la que se fue, en el mejor de los casos, atrás tuyo a buscarte, y nunca más volvió.

HIJO – Ahí te quería agarrar ¿Cómo podés decir eso?

PADRE – Creo que las cosas son así Oscarcito, es lo que yo recuerdo. Ahora si vos recordás otra cosa lo discutimos. Soltáme y nos tomamos unos matecitos mientras vuelve mamá para aclarar este asunto.

HIJO – ¿Cómo mientras vuelve mamá? ¿Estás loco? Mamá no vuelve más desde Ezeiza. No me quieras cambiar la versión.

PADRE -- ¿Qué versión?

De esta manera esperan la resolución de algo que no tiene consistencia histórica en tanto que se muestra el artificio de estar en el presente, de estar en el teatro. El padre Dardo, también es pensado como el viejo, o sea Perón; pero este Perón está en los '70 y

también en las subsiguientes décadas, hasta llegar al presente en que se pone en escena la obra.

Ezeiza, teniendo en cuenta la posición de José Pablo Feinmann, fue un núcleo de facciones políticas del peronismo, pero fundamentalmente también intentó ser un espacio festivo con hombre y mujeres, que sin pertenecer desde la militancia, iban a recibir a su líder. Feinmann explica bien cómo la Orga, los Montoneros, los muchachos habían creído que tenían la posibilidad de conducir junto a Perón, iban al predio a “copar los 300 metros” con un cuestionamiento político que ni la derecha peronista que se encontraba en el palco ni el propio Perón, estaban dispuestos a tolerar. Esa muerte al padre, a Perón, que la militancia realiza, instala a Edipo en Ezeiza.

ROMINA – Soy tu hija, no me digas “señora”. ¿Qué es la Orga?

PADRE – Eso, por tu seguridad, no te lo puedo decir.

ROMINA – Te repito la pregunta: ¿qué es la Orga? (Saca 2 armas del agua)

PADRE – Bueno... digamos que son los muchachos. Estos muchachos son algo así como un motor, producen la dinámica motriz que da vida al movimiento. La historia se mueve así, los muchachos se organizan y las cosas avanzan.

HIJO – ¿Esto pasó o está pasando?

PADRE – ¿Qué cosa?

ROMINA – La dinámica, el movimiento, la organización.

PADRE – Está en curso, nosotros somos parte de esa dinámica. Pero hablar de esto es muy peligroso... Estamos siendo manipulados como sondas, nos usan para sondear el nivel de realidad del que venimos. Nos han pinchado. Hay en curso un operativo retorno. Nos necesitan como puente generacional entienden, quieren ir para allá no sé con qué objetivo.

HIJO – Pero ¿quiénes nos usan como sondas?

PADRE – ¡Y yo qué carajo se pelotudo! No te bancás la incertidumbre, no sabes no saber?

(Romina le pega al Padre con un bidón de agua en la cabeza, 3 golpes. Tira el bidón y se queda abrazándolo)

HIJO – (reflexivo) Romi, he llegado a pensar que quizá somos parte de un sistema de reencarnación que ha perdido el eje, no sé, que no tiene un plano donde desovar sus frutos y entonces tira a la marchanta. O tal vez seamos los restos de una plenitud perdida, fragmentos de un estallido histórico, quien sabe, puestos a funcionar en la casa como en un calidoscopio que constantemente reacomoda sus piezas sin dar nunca con un orden último. O tal vez seamos...

Luego, Pompeyo planteará la misma confluencia de diversos objetivos históricos en Ezeiza: quienes iban a copar los 300 metros y quienes iban a una fiesta en un día peronista; así se termina pensando a Ezeiza como un punto de anclaje entre varios accidentes.

Finalmente la obra recurre a avanzar en la historia utilizando a Ezeiza como el punto de partida de la derecha peronista y del posterior accionar de la represión. El hijo disfrazado de Romina, descubre que no es hijo, que sus padres son apropiadores y estos terminan matándolo, ahogándolo en una palangana. Lógicamente esta escena se retrotrae a la posterior dictadura del '76, pero el planteo de la obra promueve la hipótesis de que la pérdida de la identidad y, en definitiva, la desmembración del tejido social, se afianza y comienza fuertemente con los hechos acaecidos en Ezeiza.

Todos estos corrimientos espacio-temporales y el planteo de la pérdida de identidad, es lo que nos permite pensar la puesta y dramaturgia de Pompeyo Audivert como un material hipertextual que, si bien toma hechos históricos precisos, muestra su complejidad y contradicciones armando un entramado rizomático del cual se nutre la memoria representada por diversos espacios de ficción: esta obra o “una película de Favio”, tal como lo expresa el Padre.

En definitiva, no se puede representar a Eva porque no es un componente que se pueda unificar en un único discurso ideológico en tanto que fue bandera peronista. Esto da por resultado en el nivel dramático de la pieza una constante dilación de las acciones, un complejo no-lugar que refleja cierta espera beckettiana por parte de los personajes y esa misma violencia al esperar lo que no llega. Es esa esperanza que marca Feinmann (2011), casualmente pensando Ezeiza como el no-lugar que espera a Godot, o a Perón. Y aquí se espera a un Perón que llega con una serie de símbolos políticos -Eva es uno

de ellos-, pero que llegan embalsamados. Y además, a pesar de que Perón vuelve, vuelve a un espacio con intereses divergentes y termina muriendo políticamente, con su estatuto de poder desde la ausencia. Nuevamente se mata al Padre, a Dios, a Godot, a Perón, y con él se bifurcan los símbolos en cuanto mito sea necesario: Eva uno de ellos.

### **La deconstrucción desde la Eva-fantasmagórica**

A partir del año 2004 las producciones sobre Eva Perón comenzaron a incrementarse, puntualmente en el ámbito del teatro independiente, de un modo feroz. Pero mientras que podíamos encontrar trabajos con una estructura lineal y clásica que visitaban la vida, obra y muerte de la figura peronista; desde 2009 hasta la actualidad se han multiplicado las obras que toman un fragmento de su vida o narran el impacto social de la figura desde la mirada de terceros. *Vos me decís que esto no es morir*, forma parte de ese extenso corpus de obras que vistan y visitaron la imagen de Evita, pero en este caso cuestionando el constructo histórico como hecho cerrado y con origen preciso. Promueve, entonces, una Eva rizomática amparada en la mirada de todos y pérdida de su propio cuerpo material. Por este motivo la ubicamos en este apartado y no en la tercera fase.

*Vos me decís que esto no es morir*<sup>84</sup>, escrita y dirigida por Diego Faturos, fue creada en el marco de un trabajo de investigación llevado a cabo en el último año de los talleres de actuación de Timbre 4. Ese trabajo de búsqueda fue estrenado finalmente en octubre de 2013 en el Teatro Timbre 4. La creación de esta obra surge a partir de una inquietud del propio Faturos, quien movilizado por las temáticas históricas y sociales había realizado, años atrás, un proyecto en el que combinaba una novela de Cervantes con la temática de la Guerra de las Islas Malvinas. En esa vertiente de intereses comienza a ver en el peronismo un fenómeno, un movimiento interesante para abordar más allá de la posición político ideológica en la que se sitúe él mismo y el elenco. Sin

---

<sup>84</sup> Los actores que trabajaron en la puesta fueron Carlos Bembibre, Marina Bonnin, Jimena García Conde, Mariana Giménez, Ariel Grauer, Mariela Gualtieri, Sabrina Gómez, Cinthia Guerra, Jorge Laplace, Maday Méndez, Romina naranja, Luciano Saiz, Manuel Martínez Sobrado, Isidoro Tolcachir, Ana María Villar. El vestuario y la escenografía estuvieron a cargo de Eliana Etovich y Macarena Hermida, quienes desde el modo de producción del teatro independiente realizaron una reconstrucción de época. La iluminación fue realizada por Ricardo Sica; y José Frezzini y Ana Noguera ejercieron el rol de la asistencia de dirección.



embargo, declaraba en la entrevista, que la escritura del texto y el acto creativo no se promueve desde pensar porqué escribir esta obra en este momento histórico, sino que aparece seguramente forjado en razones inconscientes.

Desde esa perspectiva, *Vos me decís que esto no es morir* se preguntaba cómo acercarse a la historia de la muerte de Eva y de su cadáver; interrogante que generó un nivel de profunda afección que provocó una rigurosa investigación sobre el tema histórico, su imaginario y los mitos circundantes. Diego Faturos nos contaba en una entrevista como había indagado sobre el texto de Felipe Pigna *Mitos de la historia Argentina* 4, sobre la novela de Tomás Eloy Martínez *Santa Evita*, el libro disparador de la puesta. El grupo comenzó un periplo por documentales, el museo Evita, la *Eva Perón* de Juan Carlos Desanzo, y libros como *La mujer del látigo* de Mary Main (1955), *La razón de mi vida* de Eva Perón (1951), *El caso Eva Perón* de Pedro Ara (1973).

Todos estos materiales confluyeron en una mixtura de imaginarios sociales que permitieron desarrollar mundos posibles, que fueron ensayados hasta resultar en el texto final que se puede leer en esta edición. Pero previamente a este texto dramático final, se barajaron alternativas como: las enfermeras de Eva Perón, las damas de beneficencia, el peluquero de Evita, Moöri Koenig, una supuesta amiga de Eva que la acompañó en el trabajo de *La pródiga*<sup>85</sup>. De estos materiales y otros, se conservaron algunos puntos que se fueron modificando. Así, los personajes se agrupan en militares, damas de la oligarquía, familia, científicos y comando peronista.

El punto de partida del texto marca la época inmediata al derrocamiento de Perón. Es 1957 y están por exiliar el cuerpo de Eva cuando un comando Peronista secuestra su cadáver para realizar un invento científico que la regrese a la vida y, así poder llevar a cabo la revolución. La resucitación, marcaba Faturos en la entrevista, no tenía una carga religiosa aunque en los ensayos sí se había considerado la posibilidad de incluir la presencia de un cura. En ese proyecto científico logran revivir a esa Eva embalsamada a las 20 y 25, hora en la que comienzan a suceder acontecimientos extraños, probablemente porque quien revive es una Eva que no es tal, es una Eva embalsamada, una Eva que debe tomar remedios a la hora señalada para no perder la memoria de quien es.

---

<sup>85</sup> Film que había sido dirigido en 1945 por Mario Soffici, pero no vio su estreno hasta 1984.

Con una macroestructura que mezcla poéticas como el grotesco, lo fantástico y la ciencia ficción, esta obra plantea la posible pérdida de memoria como un problema que trasciende a la figura. La obra problematiza el concepto de memoria y así, el de identidad. Y lo problematiza porque parte de una creación desde la diversidad de los imaginarios, lo que le permite a su vez plantear una coexistencia de tiempos y espacios que no necesariamente se corresponden desde la cronología lineal.

La estructura del texto dramático no brinda una línea de tiempo en su desarrollo, ni plantea una unidad espacial prolija que se suceda en el transcurso del nudo del texto. La obra es fragmentación dramática a la que corresponde la idea de una estructura fractal en el pensamiento de los personajes. Lo peronista y antiperonista coexisten en cada personaje: una de las damas de la aristocracia seduce a su empleado, la madre antiperonista de la familia decide tomar las armas y el comando peronista es cuestionado por Eva Perón, quien recrimina que nadie le preguntó sobre si ella deseaba volver a la vida. A esta fragmentación en el propio pensamiento del sistema de personajes se le suma, entonces, la confluencia de esos deseos en un resultado atroz, que nos invita a recordar poéticas como la de Copi o Néstor Perlongher.

Y lo atroz se trasunta en la composición del personaje de Evita. Esta Eva que pasa de la bata y el tocado a su traje sastre con el mismo rodete rubio, se le propone desde la milicia ser morocha nuevamente, pero no para retornar a sus orígenes sino, más bien, para que sea un simulacro de peluquera perdida en San Antonio de Areco. Esta Eva que se da cuenta de que no puede regresar a la arena política a decir discursos y arengar al pueblo, decide finalmente tomar las armas (y en este punto el imaginario viaja hacia la anécdota de la compra de armas al príncipe de Holanda para armar al pueblo antes de morir). Es una Eva que no tiene un perfil *Dior* ni elementos referenciales a su vida como actriz, más allá de que ese aspecto sea reproducido por una actriz amiga ficcional, Rosario Fontan, que supuestamente atravesó el rodaje de *La pródiga*, como mencionamos.

El carácter de esta Eva según Diego Faturos es una combinación de una Eva-militante y aquella detestada por los antiperonistas, la Eva-mujer del látigo; pero a la vez, la Eva-santa, mujer benefactora del pueblo que mágicamente protege a los fieles de los maleficios sucedidos a la hora señalada. La creación de un personaje que se

desintegra es, en definitiva, la idea de una memoria rizomática que toma y modifica hechos históricos hasta borrar la consistencia de la historia, para volverla relato ficcional. Así la puesta promueve una Eva que es y no es; es Eva pero embalsamada, dice Faturos. Es Evi, tal como la llama Anita, una de las hijas de la familia que la aloja en la clandestinidad, es la mitad de su sobrenombre y un diminutivo comido por las diferentes versiones de sí misma. Por eso exige que se la llame por su nombre completo aunque sin lograrlo, porque ella ya es lo que los otros dicen de ella: “Evita Capitana”, “la abanderada”, “la yegua”, “la Peróna”, “la compañera”, “prostituta de barrio”, “la innombrable”, “la finada”, “el monstruo”.

El texto también construye el entorno de esta Eva desde imaginarios sociales, de modo tal que la casa es antiperonista, la aristócrata se persigna y demuestra su fanatismo religioso, simulan la beneficencia y promueven el supuesto martirio, pero destacando la posibilidad de comprender el sufrimiento a partir de haber padecido escarlatina. Una relación que parodia el perfil de la clase oligárquica, capaz de comparar el cáncer con la escarlatina, mientras maltrata a su empleado. Luego, el texto parodia el registro del conocimiento racional, dudando del experimento científico que no funcionó con precisión, que fue más bien un acto de improvisación que derivó en esa Eva dependiente de medicamentos. La obra también duda de los operativos militares y de la seriedad del supuesto orden establecido. Claro está, que la combinación de todos estos elementos promueve un efecto cómico amparado, incluso, en un lenguaje que retoma los modos de decir y de nombrar propias del lunfardo y del peronismo (“gorila golpista”, “vende patria”).

En el caso de *Puro papel pintado*, se planteaban dos espacios conectados por medio de un viaje en el tiempo donde se trata de congelar la sangre de Perón y revivir esas células en el año 2000. En ese sentido, declaraba el autor, que Evita venía a brindar la parte pasional del peronismo, aquello que se quería revivir en el 2000. De ese modo la obra retomaba fragmentos de *La razón de mi vida* y ciertos discursos de Eva como el último, que “tenía mayor carga emotiva”. El trabajo que hacía la actriz debía estar en acuerdo con la energía de Eva y desde su cuerpo, postularse “como una fan de Eva Perón” y por minutos “reencarnar su cuerpo”. Así, desde la imitación de la voz, de los movimientos y gestos, la actriz se apropiaba del espectro de Eva.

Cuando comenzamos a ensayar notamos como estos chicos que tenían veinte años cargaban con unos discursos que les venían de sus familias. Eva era una yegua, era una puta. Entonces eran discursos heredados, y una muestra de ello es que cuando comenzamos a preguntar sobre ella nadie sabía nada. La afirmación de Eva como yegua era simplemente una reacción emocional. La actriz, que más la interpretaba tangencialmente en escena, tenía a una abuela que le hablaba todo lo contrario. Entonces trabajó mucho con su abuela lo que dio un giro a su interpretación tanto como los videos y los gestos que tuvo en cuenta. Asimismo trabajamos con la Eva que construyó Esther Goris. Ahí, había algo en Goris que había quedado tomada por el personaje de Eva. Pero la actriz originalmente no tenía ningún contacto. (...) El tono de voz era referencia de la construcción que había realizado Goris. Porque hay algo en la concepción de ella y en su actuación que mitificaba la figura de Eva al punto de construir una Evita aún más Evita que la original.<sup>86</sup>

Esta declaración da cuenta de cómo el personaje era producido desde diferentes intertextos, haciendo confluír en un mismo cuerpo actoral diversos cuerpos espectrales, derivando un nuevo mito, un cuerpo fractal, una *mamushka* que se multiplica y parece ser igual pero es diferente. Tanto en este caso como en el de *Nada del amor...* y en *Que me has hecho...*, el personaje construye un relato sobre el cuerpo espectral de Eva pero suma a ello, modos o formas que provienen de otra representación, tal como de la *Eva Perón* de Juan Carlos Desanzo. En este sentido debemos pensar que lo fractal de la creación no sólo se da por la actuación de Goris, sino que también se genera si suponemos que se tomaron planos, angulaciones y construcciones de montaje; es decir, elementos específicos brindados por el dispositivo cinematográfico. También hay que tener en cuenta que el cuerpo actoral partía de la poética de un melodrama en cierto modo parodiado, tanto como en las otras dos obras analizadas.

Cabe anotar que hay una tendencia poética que retoma el melodrama, propuesto en todas las puestas pero, en este caso, para mostrarlo como un artificio poético desde el humor. Para revelar políticamente la fractura de los discursos donde la palabra peronismo fue utilizada para ideologías contrapuestas, así como para revelar la muerte de la figura, su embalsamamiento y su mítica, adaptada al discurso de turno, Lumerman plantea, entonces,

---

<sup>86</sup> Palabras de Francisco Lumerman para esta publicación.

dos tiempos: un pasado peronista y un presente cercano; un manejo estatal de la muerte de las figuras o el resurgimiento a la vida y la mostración del artificio. De este modo, los fragmentos de *La razón de mi vida* o los fragmentos del último discurso de Eva se muestran también como artificio discursivo, siempre desde la parodia y el género de ciencia ficción que propone una Eva-fantasmagórica.

## Capítulo 6

# EL CUERPO DE LAS ACTRICES: ENCARNAR A EVA PERÓN ES UN PROBLEMA AFECTIVO Y EFECTIVO

*“Las cercanas relaciones entre teatro y memoria han sido reconocidas por muchas culturas y de muchas maneras diferentes. Los mitos y las leyendas fundantes de culturas de todo el mundo han sido registrados por éstas mediante la repetición teatral y cuando surgió el moderno para desafiar las antiguas religiones, los mitos, las leyendas y los relatos históricos nacionales utilizaron otra vez el medio del teatro para presentar (o, mejor dicho, para representar, reinscribir y reforzar) esta nueva construcción cultural”*

Carlson, 2009: 12

Nosotros partimos de la base de que el teatro es acontecimiento y entendemos, a la vez, que si bien el cine no posee la naturaleza del convivio, éste se provoca como acontecimiento tanto durante el rodaje entre los miembros del equipo, como durante la exhibición entre los espectadores presentes. Desde esta idea de acontecer en el mundo, pudimos observar que, tanto en cine como en teatro, la práctica de llevar a escena al personaje histórico Eva Perón ha conformado una serie de espectros alrededor de su figura, de modo que trasciende su Historia y provoca nuevas historias<sup>87</sup>; es decir, las creaciones han reformulado la historia desde las diversas conformaciones narrativas que quisieron otorgarle a los acontecimientos pasados. Así:

cualquier puesta teatral entreteje una tapicería de fantasmas para sus espectadores, que juegan en varios grados y combinaciones con los recuerdos tanto individuales como colectivos que tienen estos de experiencias anteriores con esa obra, ese

---

<sup>87</sup> Nos interesa rescatar la posición de Hayden White sobre la historia, quien la comprende como la construcción narrativa que contiene una función poética en el lenguaje. Hayden White, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, FCE, trad. S. Mastrangelo, 1992.

director, esos actores, esa historia, ese espacio teatral, incluso, a veces, con esa escenografía, ese vestuario, esa utilería. (Carlson, 2009: 149)

Carlson (2009: 149) agrega desde este punto de vista que el teatro es un “depósito y un museo viviente de memoria cultural”.

Las actrices y actores que construyen a Eva Perón, constituyen la intención del acontecimiento pasado pero no representan el acontecimiento pasado, al menos no desde la imitación. Cuando proponemos la idea de construir la intención del acontecimiento pasado, nos referimos a la obvia mutación de dicho acontecimiento, que provoca el resultado de absorber lo espectral del registro del hecho concreto ya no asible. En este punto la materialidad de esa intención de acontecimiento de lo real<sup>88</sup>, es desarrollada por otros cuerpos –actores y actrices- y otros dispositivos narrativos –cine y teatro-. Es decir, lo que nos interesa pensar es que esa intención de acontecimiento real en los dispositivos cinematográfico y teatral, combina el eje narrativo puramente espectral aun cuando dice o pretende tener fidelidad a los hechos. El eje real, la materialidad misma del cine, sus maquinarias y procedimientos narrativos, o la materialidad misma del teatro, el convivio y nuevamente los posibles procedimientos narrativos, formaran el espesor espectral. Dentro de este rodeo, vemos y nos interesa analizar: por un lado, lo aurático de un cuerpo en escena, y por otro, lo fantasmagórico del cuerpo del actor cinematográfico; ambos en confluencia con la espectralidad que de por sí aporta la reconstrucción histórica de un personaje como Eva.

Si bien pensaremos el fenómeno de lo fantasmal en relación a Eva Perón, también consideramos que existe un espesor de espectros dentro del teatro, que tiene que ver tanto con la repetición nunca idéntica función tras función, como con un bagaje teatral propio de cada actor o actriz.<sup>89</sup>

En este punto, las actrices y los actores que deciden llevar a escena y a la pantalla a Eva Perón se enfrentan, por un lado, a un problema afectivo, es decir, la relación triádica entre el carácter real de la existencia pasada de dicha mujer, el acercamiento al carácter veraz de las historias anclados en la memoria, las fotografías, documentos y

---

<sup>88</sup> Nos referimos al acontecimiento real como los hechos concretos, una vez desfasados por la narrativa de la historia.

<sup>89</sup> Carlson, Marvin, El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas en la escena, Buenos Aires: Artes del Sur, 2009.

testimonios, y la decodificación subjetiva y política de ese material anclada en los imaginarios sociales previos. Todo esto incorporado en un cuerpo actoral que intentará reflejar mediante su rostro y sus manos, sus propios gestos, y en cine mediante el montaje y los primeros planos, la afección del personaje histórico Eva Perón. Esa búsqueda de la intensidad se armará desde las propias afecciones de las actrices y actores, directores, a los que se suma en el cine el montajista. Bergson, explica que la afección es una tendencia motriz sobre un nervio sensible. En este punto, las reacciones no se desarrollan en todo el organismo sino que este discrimina y enfoca la reacción en el rostro y en las manos. Y por otro lado, existe un problema efectivo es decir el modo poético de llevar ese bagaje a escena mutándolo en puro espectro.

A su vez, como mencionamos en la Introducción, la afección en las actrices y actores de teatro no sucede del mismo modo que en el cine al estar mediado por el montaje y la no progresión del personaje en el desarrollo de su creación. Walter Benjamin ([2015]) en el célebre ensayo “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” explica retomando a Pirandello que el actor de cine se encuentra mediado por la aparatología a la que se enfrenta. De este modo, cede su aura a los aparatos y se anula esa aura hacia el espectador, algo que no sucede en teatro por estar el actor en un constante aquí y ahora. La ambigüedad que plantea Benjamin en su ensayo con respecto a lo aurático en el cine, en la fotografía y en el teatro es pensar que en el rostro, aún mecanizado, queda un último resabio de lo aurático, del valor de culto de la imagen, no desde el mecanismo sino en el registro de un elemento único como un rostro. Sin embargo establecerá la diferencia entre el cine y la fotografía, en tanto que el primero es mediado por la sala de montaje, que muta el desempeño actoral del intérprete en una nueva formulación de su cuerpo. Ahora bien, el aura que podemos percibir en el actor de teatro, en algún lugar se vuelve espectro en el cine. No sólo por la posibilidad de ver lo aurático en el rostro fijo de un fotograma, sino por la ilusión de realidad que construye el cinematógrafo. Esto hace que ese valor de lo único y original, también quiera ser visto en la actuación de las actrices que representaron a Eva, en cine tanto como en teatro. Los dos claros ejemplos fueron Nacha Guevara y Esther Goris. Ambas tomadas como actrices a seguir en la tarea de representar a Eva Perón por producciones posteriores.



A su vez, lo afectivo se traduce muchas veces en la investigación que las actrices realizan sobre el personaje y no sólo por el impacto que causó en la recepción. La intención es ver como esa idea imaginaria sobre Eva es elaborada a partir de cada creadora y, luego, es vista en los resultados de las creaciones. Entonces, separando el cine del teatro, pensaremos las producciones en las tres fases consignadas, para comparar los puntos de vista de las actrices en las declaraciones efectuadas en una serie de entrevistas. Asimismo, tendremos en cuenta la mirada de los directores también como una búsqueda válida en el resultado de la Eva que se quería lograr. Para esto, dentro de cada fase analizaremos los gestos, los movimientos del cuerpo, los tonos de voz, el peinado y el vestuario, en ambos dispositivos. Partimos de la premisa de que en las tres fases predomina lo mimético, en algunos casos, con la introducción de lo metonímico-metafórico o directamente vinculado a la ruptura de la mimesis en la subfase final, en la que se utilizan elementos referenciales para formular una metáfora que se declarará imposible de enunciar desde la actuación.

Por *mimético* comprenderemos la acepción original: la idea de la búsqueda de imitar la realidad. Esto es pensar la posibilidad de representar a Eva Perón abarcando desde su aspecto físico hasta su mundo público y privado. En este punto las actrices sentían la necesidad de realizar dicha imitación: teñirse el pelo, adquirir sus gestos, adelgazar, etc. Cuando mencionamos *lo metonímico-metafórico* nos referimos a aquellas construcciones que adoptaban alguna característica: el traje, el rodete, como una totalidad que refería al personaje y lo combinaban con elementos que vinculaban a Eva a sus orígenes. Por ejemplo la incorporación de la Eva morocha en el cuerpo de Alejandra Flechner o Cristina Banegas. Y por *ruptura de la mimesis* nos referimos a aquellas obras que aun tomando elementos característicos de la historia (su cabello, el peinado, el traje, etc.) los hacen estallar de diferentes modos: desde la divergencia temporal-espacial, desde el significado de esos signos, alejándolos de su significado original o, incluso, desde la negación de poder representar a un personaje histórico como Eva Perón.

Entonces, la intención de este capítulo es estudiar la manera de abordar la figura de Eva Perón por parte de los creadores, actores y actrices, para observar como varía afectivamente en cada fase en función de comprender que a lo largo de cada fase, la necesidad afectiva de representarla fue variando de acuerdo al contexto político y de

acuerdo, también, a la complejidad de las construcciones de memoria. Por eso creemos que mientras la primera fase tiene la necesidad afectiva de ‘representar’ a Eva Perón, la segunda tendrá la necesidad afectiva de pensar sus discursos frente a la demolición de los mismos por parte del menemato. Por su parte la tercera fase tendrá la necesidad afectiva de visitar a Eva Perón desde los diversos testimonios que quieren reconstruir su imagen, hasta llegar a una negativa en la subfase, donde se comprende la imposibilidad de representarla.

### **Primera fase: la necesidad afectiva de ‘representar’ a Eva Perón**

La necesidad afectiva de ‘representar’ a Eva Perón, surgió a partir del apremio de los creadores al creer en la posibilidad de narrar la historia de Eva Perón, una que fuera la verdadera historia, que lograra integrarla nuevamente como una personalidad nacional y quebrase los enunciados sobre quién fue Eva Perón propiciados por lecturas extranjeras.

La primera Eva de los años ’80 fue la creada por Yeni Patiño y Hernán Aguilar. La intención fue construirla de modo mimético. Su pelo ya rubio y su peinado reproducían el clásico *chiffon* oficial, y para esto Patiño había tenido que teñirse el pelo de rubio como condición para tomar el papel de Eva.

Yo estaba buscando una actriz y tenía dos o tres en vista. Susan Ferrer era una de ellas, la otra era una modelo y luego estaba Yeni. Ella tenía pelo de otro color, entonces le dije esa noche que la teñía de rubio y que luego la volvía a su color original, pero era necesario para audicionar. Yo tenía que verla teñida de rubia. Como quiso audicionar la envíe a lo de Colombo, que fue el que hizo las pelucas y los peinados. Cuando la vi peinada con el rodete dije: es ella. Ahí me conto que la familia era re Peronista, que ella era Evitista y que para ella hacer de Evita era como tocar el cielo con las manos. Cuando empezamos a trabajar estaba todo el elenco, Alberto Adler que era de comedia musical y también Carlitos Parrilla.<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> Testimonio de Hernán Aguilar para esta investigación.

Por otro lado, uno de los vestidos con los que salía Patiño a escena con Perón en el balcón, no era el traje sastre sino un vestido de gala que producía el efecto de la Eva-santa o la idea del hada buena. Más allá de que la producción de vestidos fue variada, continúa Aguilar:

Los vestidos son una cosa aparte. No se cómo es que llegan a mi Jorge Corsico y Carlos Silva. Recién egresados del Teatro Colón como maquilladores y vestuaristas. Me vienen a ver y me dicen que les gustaría trabajar en la obra. Le damos el libro y tomaron figurines. Y cuando vimos el trabajo quedamos impactados. Inclusive le armaron el traje verde a Yenie el teatro. Corsico maquillaba a Yenie y Silva me maquillaba a mí. Estábamos como dos horas antes. Se logró una cosa muy buena.

Toda esa producción a la que se sumaban las joyas que había realizado Oscar Morando estaba en función de lograr un modo de trabajo particular, que buscaba el interior y lo visceral de Eva Perón basado, desde ya, en los discursos políticos; es decir, basados en la figura pública. Hernán Aguilar describía de este modo el trabajo de Patiño:

Como ella no era actriz trabajamos separados del elenco. Trabajamos todos los días 5 horas los dos solos y después nos juntábamos con el elenco. El crecimiento que fue haciendo Yenie era impresionante. Yo hacía de Perón que era un personaje rechiquito y cuando salíamos a hacer el cuadro que era el famoso cuadro del balcón, yo la miraba y no lo podía creer. Y en el final, el primer día, que era el día del estreno, que estaba Otero que había sido Ministro de Perón, de la época de Eva, el que era Ministro de Cultura, que ahora no me acuerdo el nombre y me acuerdo que en el saludo estiraban las manos re emocionados diciendo no lo puedo creer. Y la gente, diciendo Evita volviste. Fue algo impresionante, una interpretación tan fuerte como la que hizo después Esther para la película. Y la fuimos a trabajando desde lo visceral, porque Eva era desde adentro todo para afuera. Y el tono de la voz en los discursos políticos.

La divergencia se da, al estudiar el caso entre el testimonio de Aguilar y las notas de *Clarín* y *Primera Plana*, que criticaron la obra fuertemente. Sin embargo, *La Razón* la veneró e incluso, *Tiempo Argentino* y *La Época* le brindaron espacio para entrevistar

tanto a Aguilar como a Kulino antes de que la obra estrenase. En las notas positivas se destacaba la actuación de Patiño como “quien encarna con ductilidad interpretativa a Evita, en un trabajo agotador, pero pleno de matices, pues aparte de recrear el libro entona 14 de los 17 temas musicales” (*La Razón*, 27 de octubre de 1983). Esta visión se contrasta con la descripción sobre la actuación de Patiño de Rómulo Berruti para *Clarín*, quien mencionaba:

Yeni Patiño canta decididamente bien y su presencia física trasunta cierta autoridad. Da una imagen aceptable de Eva, pero no es actriz y esto se nota mucho: hierática en exceso, monocorde, no transmitió la pasión y sin este sentimiento, Eva queda limitada al cromo, a la efigie, al retrato exterior.<sup>91</sup>

Y también se contrasta con la breve descripción que hacen en *Primera Plana* “Yeni Patiño confirma sus virtudes para el canto que ya había mostrado hace un año en *Amor sin barreras*. Su entrega parece venirle desde adentro, pero el intento no cuaja, por cuanto la estampa es lo primero” (*Primera Plana* N°29, p. 53). Observando las críticas, podemos ver que con excepción de la mirada de Berruti, el resto del material intuye o asevera esa búsqueda de expresar a Eva Perón ‘desde adentro’. Los motivos los explicaba Patiño muy brevemente:

Siempre soñé hacer este personaje –cuenta- porque la admiro terriblemente. He investigado mucho sobre ella, su infancia, su actuación política. Más allá de la causa que tuvo, su garra, ese jugarse la vida por un ideal, me hacen sentirla cerca. Para mi Evita es la mujer más importante de la historia.<sup>92</sup>

Al discurso de Patiño, habría que agregar que, en todos los casos, se demostraba la necesidad afectiva de llevar a escena a Eva Perón como un modo de responder a la construcción de los textos de Tim Rice. En este punto la admiración de la actriz es atravesada por estos puntos históricos y por una tradición familiar, tal como señalaba Aguilar cuando contaba que Patiño era evitista tal como su familia era Peronista.

Entonces, si bien no estamos habilitados para poder afirmar el resultado positivo o negativo de la creación de la obra debido a las diferencias de percepción sobre la creación, sin embargo podemos sostener que, en este caso, se tuvo la intención de crear

---

<sup>91</sup> *Clarín*, 27 de octubre de 1983.

<sup>92</sup> Material otorgado por Hernán Aguilar, sin fuente directa.

una Eva pública desde su imagen, pero privada desde el sentimiento que pretendía reflejar la actriz. La percepción de la actriz sobre Eva buscaba el interior del personaje más allá de la imposibilidad de acceder a ese interior. Es allí donde comienza a incorporarse el aura de Patiño, que para acceder al interior de Eva recurre a su propia subjetividad y afectividad sobre el personaje. Entonces siempre existirá una dialéctica que parte del retorno de lo muerto<sup>93</sup> que propicia la imagen de Eva y sus registros fotográficos y fílmicos, hacia la intención de las actrices de querer absorber estos materiales como el mundo interior de Eva. Es allí donde la memoria se desliza de la idea de la Historia -con mayúscula- para conformar una nueva opción de Eva. Una nueva imagen que se condensa en la memoria, elementos del registro (en que fotos, materiales discursivos y videos se inspiraron) con causas personales (su familia Peronista) e imaginarias (la necesidad de discutir con la Eva creada por Londres), provocando en el cuerpo de la actriz, la condensación de una Eva con múltiples temporalidades: la Eva que existió, la considerada por la familia de la actriz, la de la actriz, la del director, la recepcionada a partir de la obra por la crítica. Sin embargo, esa multiplicidad que podemos leer estuvo en la creación vinculada a una búsqueda que ‘imitara’ al personaje, tanto como sucedió en las obras y en los films de los años ’80.

En el caso de *Evita la mujer del siglo* el registro que manejamos da cuenta de un resultado contrapuesto en la recepción de la crítica y en una circulación de las actrices. Si bien la obra comenzó siendo actuada por Irene Simeoni en el rol de Eva, siguió con Carol Lujas y luego con Roxana Barbé; siempre luciendo el vestuario especialmente diseñado por Paco Jamandré<sup>94</sup>. Algo que las fotografías publicadas en la prensa destacan puntualmente, es el vestido blanco de gala.

Lo interesante de las fotografías que promueven dicho vestuario, es que está acompañado por una recepción crítica positiva y con tendencia Peronista, cosa que no rescatan los periódicos como *Tiempo Argentino* o *La Nación*. Una de las cuestiones más curiosas y que dan cuenta de la importancia afectiva hacia el personaje, radica en que

---

<sup>93</sup> Nos referimos al *punctum*, concepto propuesto por Barthes, en tanto que es esa afección frente al registro fotográfico que retorna aquello que sobresale de la fotografía.

<sup>94</sup> Este modisto, diseñador de los vestidos originales que utilizó Eva Perón, fue en reiteradas ocasiones llamado a participar de las creaciones como un modo de mantener una relación directa con lo afectivo que conlleva la imagen de Eva y que el propio Paco sentía, y tradujo en su libro *Evita fuera del balcón* (1981).

mientras un periódico como *Tiempo Argentino*, en aquella época, no le otorga un parecido físico a Irene Simeoni, *La voz* sí lo hace.

Con la finalidad de comparar dichas críticas y observar como posicionaban el trabajo de Irene Simeoni, nos interesa acercar el siguiente cuadro.

<b>Ricardo García Oliveri, Tiempo Argentino - Buenos Aires – 11 Febrero de 1985.</b>	<b>Oswaldo Quiroga, La Nación – Buenos Aires – 12 de febrero de 1985.</b>	<b>Ricardo Miguez, La Voz, 10 de enero de 1985.</b>
<p>Eva Perón, encarnada por una actriz que resulta, a su vez lo más rescatable del elenco. Curiosamente, Irene Simeoni, la que pudo estar más constreñida por el arquetipo que le tocó interpretar, es la que da mejor idea de estar interpretando –y en consecuencia, recreando– un personaje. Sin mucho parecido físico: apenas el tipo, cumple bien la con la Eva que el texto propone.</p>	<p>Irene Simeoni, en Evita, trabaja sin convicción y en ningún momento hace creíble el personaje.</p>	<p>Irene Simeoni como Evita muestra un extraordinario parecido físico con el personaje que le toca interpretar, hecho que la ayuda a su correcta composición del rol (...) Renglón aparte merece el estupendo vestuario que luce la actriz.</p>

De esto se sigue que el parecido físico se instala como determinante para dirimir si Irene lograba o no, encarnar a Eva Perón.

Otra de las actrices que fue fuertemente atravesada por el fenómeno de interpretar a Eva Perón considerando la posibilidad de asir desde la actuación al personaje histórico de Evita, recorriendo su vida cronológicamente, fue Nacha Guevara. Durante el espectáculo, el cuerpo de Nacha Guevara se va adaptando desde sus movimientos a construir un carácter diferente, forjado por los hechos que atraviesa la protagonista de acuerdo al período que se narra. En consecuencia, el cambio de vestuario, peinado y

tono de voz darán por resultado la composición de los tres mitos señalados en el capítulo dos.

A pesar de que la obra hace pie en las variantes míticas mencionadas, también, a raíz de que se considera posible y necesario ‘representar’ a Eva Perón, Nacha Guevara declaraba su vínculo afectivo hacia Eva y su habilidad para hacerlo, ante todo, como ser humano.

“Con sus contradicciones, sus dualidades, sus defectos, sus virtudes, retraté a un ser humano. Tuve mucha perseverancia en eso. No quisimos mostrar un personaje sino a una persona excepcional. Tiene que ver con un destino. Pensá en su nombre, de dónde salió, a dónde llegó y en el tiempo que lo hizo. Ahí había un destino, pero eso no me preocupaba. Porque todos tenemos un destino. Lo que admiro de ella es su valentía para vivir, como lo vio pasar y dijo: voy con eso. Porque uno muchas veces ve pasar al destino y no se sube a ese tranvía. Ella se subió y hasta el final. Además considero tener una deuda con ella. Porque las mujeres de mi generación no son iguales que las mujeres de la generación anterior. Ella entró en mi vida en un momento de ser niña donde yo pude ver a una mujer con poder. Y para mi eso fue algo natural. Yo no sabía que eso era la primera vez que sucedía en la historia. Yo vi a una mujer poderosa, y eso era equivalente a “las mujeres son poderosas”. Muchos miles de mujeres tienen esa deuda fraternal con Evita. Aún me emociono muchísimo cuando hago la escena del voto. Y antes estuvo Alicia Moreau de Justo, si señor, pero el destino la tocó a ella para que lo logre”, describe Nacha, siempre con la emoción a flor de piel cuando se refiere a la verdadera Eva Perón. (Gorlero, 2013: 116)

Este testimonio da cuenta de los niveles de identificación que tiene Nacha Guevara en relación al personaje que construye en escena con una serie de efectos poéticos. Lo que llega al espectador es esa emocionalidad que atraviesa a la actriz al encarnar el personaje, y esa emocionalidad nace, según declara Guevara, de una deuda personal que tiene que ver con la historia política de Eva, con un hecho preciso como es el voto femenino; más que con toda la vida cronológica de Evita. Con lo que Nacha se identifica es con la idea de la mujer con poder y desde allí construye el personaje, desde allí cree conocerla tanto y cree poder actuar como ella. Nacha dice:

No se explicar muy bien lo que me pasa con Eva... **Es que la conozco tanto**<sup>95</sup>... Se lo que haría en cualquier circunstancia que se le presentara en la vida. **Yo podría actuar como ella.** Eso es conocer al personaje. Me genera un desgaste emocional muy fuerte. Sufro mucho en esta obra. El segundo acto es tremendo. (Gorlero, 2013: 117)

Lo interesante del próximo testimonio que retomamos, es como Nacha Guevara muestra que su vínculo afectivo con el personaje Eva Perón, refiere al personaje público, construido por sus acciones sociales, y sus discursos políticos, que la obra desde la constitución de su poética mixturada entre el melodrama y lo trágico constituye anclada en lo privado del personaje: su infancia, su vida como actriz, sus primeros años en Buenos Aires y su enfermedad son para dicho musical y muchas otras producciones artísticas las causas y consecuencias de su desempeño político. En este punto a la actriz porque la afecta la historia pública de Eva, el *punctum* de las fotografías lo espectral del cuerpo en las imágenes de archivo cree conocer la vida privada, considerándose capaz de representarla desde su mundo interior. Anunciaba Nacha días antes del estreno:

Todas las personas públicas son cuestionadas, pero creo que van a llorar tanto los Peronistas como los antiperonistas, radicales y conservadores, porque la vida de Eva ha sido una tragedia y así se plantea en la obra. Nadie se espera lo que va a ver. Es una historia que tiene mucha riqueza teatral. Es una vida fulminante con un destino marcado, desarrollado con un nivel estético importante y una música maravillosa. Es la historia de un personaje político centrada en el mundo que le tocó vivir, en sus circunstancias y, en **su mundo interior**. Ella es un personaje arriesgado y generoso a la vez. Y así tratamos de mostrarlo. (Gorlero, 2013: 117)

La creación del personaje por parte de Nacha Guevara, como dijimos, es mediado por el vestuario y el peinado, pero serán sus gestos, su tono de voz y sus movimientos corporales los que le darán entidad al *spectrum* que se cita. Un caso notorio es la fotografía que se produce con ese abrazo a Perón en el discurso del día de la Lealtad. La obra apuntaba también a transmitir al espectador el afecto hacia la figura y esta búsqueda fue, por ejemplo, situada en ese abrazo significativo para el pueblo. Guevara, como sucede con muchas de las actrices que representaron la figura de Evita, se

---

<sup>95</sup> La negrita es nuestra



mimetiza con el personaje a partir de la composición mencionada. Un elemento que observaba Guevara en una entrevista era cómo utilizaba sus manos, por considerarlas similares a las de Eva Perón. A su vez declaraba en otra entrevista que el guardia de seguridad de Eva Perón la había comparado con ella por el carácter.

El trabajo de Guevara que marcó la posibilidad de interpretar a Eva Perón fue repuesto en 2009, desde este lugar fue apoyado institucionalmente y llevado a escena con gran repercusión de difusión. Toda esta nueva construcción de la imagen de Nacha veinte y tres años después, conformaba un halo de espectralidad y de expectativa en la recepción que ya había visto el material en el año '86. Basado en el concepto de *horizonte de expectativas* de Hans Robert Jauss, Carlson sostiene que: “Las expectativas que los espectadores tienen ante una nueva experiencia de recepción son el residuo de memoria de experiencias anteriores semejantes” (Carlson, 2009:14).

Frente a la poética de los musicales, Mignona había realizado un documental con escenas de ficción. Dentro de esas escenas el rostro de Eva era encarnado por Flavia Palmiero, una reciente actriz que había dejado sus fotografías en una agencia para modelos. Así como las fotos en que se ve a Yeni Patiño y a Irene Simeoni –también modelos- lucir los vestidos de gala y las joyas que referían al vestuario de Eva Perón, aquí se concentra en reproducir un cuerpo que posa otro vestuario: el vestuario de una niña de 16 años que llega a Buenos Aires desde Junín. A diferencia de Yeni que provenía de una tradición evitista o de la propia Nacha con un pasado de militancia política y persecución, Flavia Palmiero declaraba a sus 17 años una postura que mostraba un perfil afectivo frente al personaje de Eva Perón como un hito histórico que se desempeñó en la política. Pero Flavia declaraba la neutralidad de una postura política propia aunque en la entrevista dejaba entrever una tradición Peronista en su familia, incluso, en uno de sus testimonios en el que hablaba de los “copetudos” como de quienes eran antiperonistas:

Tenía alguna que otra noción de la historia, pero la verdad es que yo vivía en el limbo y nunca me interesó demasiado la historia y sus personajes. Lo primero que hizo el director, fue darme el libro sobre la vida de Eva, una biografía escrita por Marisa Navarro. Poco a poco me fui dando cuenta de lo que significaba realmente esa mujer y me fui asombrando. Su infancia, sus primeros años en la ciudad, su

militancia política me emocionaron mucho. (...) Creo que mi familia no me puso trabas por dos motivos fundamentales por un lado, aunque era chica, mi mamá vivió la época del peronismo y conoció a Evita por sus obras. La otra cosa es que yo encarno un personaje, no hago política con ese personaje. Yo soy Evita en una época especial, que es su adolescencia. Soy el ser humano que Era Evita cuando solo se dedicaba a soñar. (...) Creo que tengo muchas cosas en común con Evita, esa fuerza interior que la hacía estar activa todo el tiempo es algo que puedo reconocer como si fuera mío. Es algo que ella tenía adentro, muy adentro y que la decidió a salir de su pueblo para triunfar y dedicarle esa victoria a su madre. En esto me siento identificada con ella, en las cosas que podía sentir al ver la injusticia, al ver a su madre trabajar para seguir igual en la miseria. Si bien yo no vivo en la miseria, mi mamá trabaja todo el día y me gustaría poder darle una vida mejor, sin tantas preocupaciones, sin que tenga que estar pendiente de la plata, de la casa, de todo, sin descanso.<sup>96</sup>

Otro de los puntos que señalaba en la entrevista era su relación con la idea de ‘sacrificio’ ligado a su participación en la película, entre los que mencionaba el corte del cabello, para lograr el parecido físico con la Evita adolescente. Algo que Mignona remarcaba en la entrevista era que, si bien no habían buscado especialmente una actriz que tuviera una similitud desde el *physis du role*, habían logrado que Palmiero se asemejara. Entre esas cualidades se atribuía el candor de la actriz, para emparentarla a Eva. Desde este punto de vista, podemos ver como lo efectivo de la composición exterior del personaje se desplaza hacia la actriz como una vinculación interior con el personaje, un parámetro que se repite en los años ochenta. Las actrices creen fervientemente tener la capacidad de encarnar la esencia de Eva tanto en el teatro como en el cine, y creen en algún punto en la posibilidad de representarla de modo mimético, reproduciendo una memoria, una imagen-recuerdo<sup>97</sup> que conciben como cercanas a lo real.

## **Segunda fase: La necesidad afectiva de pensar a Eva Perón**

---

<sup>96</sup> Entrevista para Claudia Acuña, “Esta chica es la primera Evita del cine argentino. La semana, Nro356, 1983.

<sup>97</sup> En términos de Bergson la imagen-recuerdo está vinculada a la imagen producida por la memoria dividida en otros dos conceptos la memoria capa y la memoria contracción.

Como señalamos en el capítulo dos, esta fase se caracterizó por materiales que comenzaron a abordar las contradicciones del discurso Peronista originario, en el marco de las políticas neoliberales encarnadas por un gobierno que había sido votado previamente como un retorno del peronismo a la escena política. Al menos eso intentaba transmitir Menem mediante sus discursos, su accionar performático y su aspecto de símil caudillo y líder del pueblo. En ese entorno, las actrices, directores y autores declaraban la necesidad afectiva de pensar qué sucedía en ese hoy con el peronismo. Uno de los puntos más álgidos era pensar los discursos de Eva Perón y mostrar como habían sido, metafóricamente hablando, incendiados. Esta tarea se desarrolló mediante alegorías que la retornaban de la muerte, y hogueras que la desarticulaban alejandola de los discursos políticos dichos públicamente. Los casos más llamativos que buscaban esa dimensión crítica porque previamente eran sentidos afectivamente como una necesidad, son las obras de Lamborghini: *Eva Perón en la hoguera* y *Perón en Caracas*.

La puesta de *Eva Perón en la hoguera* del año 1994, no sólo promovía una empatía específica entre la actriz, el autor del poema y el modo de pensar a Eva Perón, sino que hablaba de una lógica poética. En aquél momento Banegas tenía una especial inquietud por llevar a escena un tipo de construcción femenina contrapuesta a la mujer *light* promovida por la publicidad. En relación a la obra que había representado en base a poemas de Juan Gelman, *Salarios del impío*, y una obra que iba a montar posterior a la obra de Lamborghini en la que interpretaría a Tita Merello, menciona como ve en estas tres piezas un tríptico temático y poético:

Creo que las tres obras conforman un tríptico en el que aparecen dos temas fundantes: la poesía argentina y las mujeres argentinas. Un modelo de mujer medio arrabalera, de una extracción medio lumpen –como en el caso de Tita y de Eva-, que llegan a un primer plano de la realidad, que son diosas, arquetipos. En el trabajo de Gelman no había originariamente un personaje, pero finalmente apareció una especie de mujer arrasada, deshecha, presimbólica, poshumana, algo muy raro. Era una mujer animal. Fue un personaje que apareció solo, sin que nos lo propusiéramos. Era como la otra cara de la mujer actual, tanto de la que hace política como de la que protagoniza avisos publicitarios.<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> Entrevista a Cristina Banegas por Sandra Chaher, “Eva nos recuerda el fracaso de los justos”.

Las fotografías que registramos señalan el respeto por el lirismo de la obra y su intención de reconstruir fragmentariamente a Eva Perón desde lo épico, desde los gestos magnánimos expuestos en su vida pública. En la voz de Banegas se percibe el carácter solemne con el que comienza el poema. Así, la actriz encarna dos roles en escena: el rol del rapsoda que narra la imagen de Eva y la imagen de Eva construida por el poema. El modo fragmentario del poema se trasluce en la obra a partir de esos movimientos recortados que se pueden percibir en el video de 1994.

Banegas recita reproduciendo el gesto político de Eva frente al pueblo, recortando el fluir del cuerpo mientras realiza un movimiento panorámico de 180 grados que acompaña las pausas marcadas por la estructura poética. Ésta distancia entre el personaje presentado -Eva Perón- y quien lo representa -Cristina Banegas- se entrelaza en la poética de la obra aunando el cuerpo de Banegas al estado de escritura que expone Lamborghini en su poema y que surge del propio libro *La razón de mi vida*, origen de la creación del autor de *Eva Perón en la hoguera*.

Sobre *La razón de mi vida*, dice a *Página 12* que “todos sabemos que no fue escrita por Eva, que ese no es exactamente su discurso. Es un texto kitsch, pero me interesa porque es anacrónico. ¿Quién habla hoy de los humildes o de la revolución, de la clase explotadora, la oligarquía o el pueblo? Yo creo que Eva Perón fracasó. Ahora no hay espacio para estas cosas en el imaginario de la gente, y tampoco en el arte actual. Ese es el discurso del fracaso.”<sup>99</sup>

La actriz Cristina Banegas trabajaba afectivamente<sup>100</sup> y componía el personaje Eva, a partir de la representación de los gestos de esas fotografías.

Y el encuentro con Iris me trasladó a un lugar bastante más libre de relación con la palabra en el que ésta, el sonido y la imagen se vinculan desde un lugar más musical, pero nunca desconectado de la imagen y de la idea. Es maravilloso como se construye y se proyecta la imagen, como atravesás la percepción y llegas al

---

<sup>99</sup> Página 12, ¿Quién habla hoy de revolución?, sin fecha.

<sup>100</sup> Recordamos que cuando mencionamos que tal o cual actor trabaja afectivamente, nos referimos a que logra construir además de un sentimiento hacia el personaje Eva Perón, una imagen-afección; es decir un sentir y pensar dicho personaje. Cabe aclarar que aquí se complejiza por Eva fue pensada y sentida previamente por Leónidas Lamborghini

corazón del que está ahí. Creo que eso es lo único que le da sentido a estar actuando en vivo.<sup>101</sup>

La afección que no se vincula sólo con el afecto, sin embargo se traduce en el sentir, en el pensar y en el sentimiento que tenía la actriz sobre Eva, sobre la situación que vivía Argentina cuando interpretaba fragmentos del poema que remarcaban las diferencias sociales. Banegas concentraba en sus movimientos, su voz, sus manos y sus gestos, ese vaivén espacio-temporal entre ser actriz y estar en la piel de un personaje histórico.

El poema en su texto establece una relación de muerte simbólica que remite a la muerte de Juana de Arco, en la hoguera y que se deja entrever en los gestos de Cristina Banegas y en los movimientos de su cuerpo, en algunos momentos espasmódicos y fragmentados. De todas maneras, si bien nos remitimos a la idea de un cuerpo dentro de una hoguera, esa hoguera en este caso confluye con la actividad política del personaje histórico Eva Perón. Y en este sentido la `puesta se ubica en ese lugar. La actriz siempre vestida con el traje sastre, en este caso color *bordeaux* según las fotografías o rojo según algunos registros periodísticos, y el rodete en este caso del color del pelo de la actriz, castaño oscuro, representa como mencionamos posturas y gestos de la vida política.

De acuerdo con lo dicho, podemos ver que el primer gesto antes de comenzar a enunciar el texto, es de dadora hacia el pueblo, en un grito de entrega. Ese primer gesto mudo que, repetimos, se aúna en un grito de dolor y entrega, permanece en silencio hasta el segundo espacio en que Banegas comienza a decir el poema, ahora en otro espacio indeterminado que refleja el despacho presidencial. La muerte es vista desde lo fantasmagórico del cuerpo, del entrecruzamiento de auras entre el cuerpo ausente que trata de reflejar Banegas y su aura presente. Parte de ese entrecruzamiento se arma desde la voz, parte mínima del cuerpo que está encargada de transmitir también el no-lugar en que se halla el personaje. La idea de un no-lugar también refleja la idea de la hoguera como un espacio de pasaje de la vida a la muerte. En este sentido, Banegas expresa con su voz ese pasaje matizando los gritos y los susurros como un vaivén devoto, que le adjunta a la hoguera la idea política de la entrega al pueblo.

---

<sup>101</sup> Entrevista a Cristina Banegas por Sandra Chaher, “Eva nos recuerda el fracaso de los justos”.

Esa impronta entrecortada del discurso muestra lo que anuncia Casullo en el programa de mano, una Eva Perón que ha fracasado:

Su intención en este monólogo es –dice– “rescatar el fracaso de un discurso que, creo, también fracasó dentro del peronismo, que se convirtió en menemismo y ahora está rifando el país. Más allá de si uno es o no peronista, me pregunto qué tiene que ver el discurso de Eva Perón con estas mujeres que vemos ahora vinculadas al Gobierno, a las Claudia Bello, Matilde Menéndez o María Julia Alsogaray.<sup>102</sup>

Desde este testimonio podemos dar cuenta de que la obra se construye a partir de diversas imágenes-recuerdo, las que retoma Banegas desde el libro de fotografías y las que construye desde los diferentes imaginarios que ligan a Eva con una mujer arrabalera, como también la intención de recordarla políticamente contrapuesta a las mujeres que menciona en el testimonio anterior.

El otro texto que, como indicamos, forjaba también una mirada crítica sobre el peronismo fue *Perón en Caracas*. Allí, en la puesta ulterior, se puede ver que el actor que encarna a Perón debe lograr el estado emocional frente a esas imágenes, pero lo podrá realizar no necesariamente desde la mera visión de las imágenes de archivo, sino a partir de los conocimientos y la investigación actoral que haya realizado sobre el tema. Así, Daniel Di Cocco en una entrevista realizada por Hilda Cabrera para *Página 12*, señalaba que para componer el personaje miró videos y leyó sobre el tema buscando motivación.

Así es como ese nivel cognoscitivo no correspondió netamente a un ejercicio de la memoria ya que no vivió la experiencia del personaje histórico. Un punto que se aplica a todos los actores del corpus. En el nivel de afectación y la representación del personaje Perón es una construcción que se basa en la identificación visual de las imágenes pero que se distancia de lo real. La dificultad para el actor es mantener una mirada sobre el audiovisual (audiovisual que mostraba las bombas a Plaza de Mayo y el golpe de estado de la autollamada Revolución Libertadora) que no lo separe de la afectación que imagina sobre el personaje.

---

<sup>102</sup> *Página 12*, ¿Quién habla hoy de revolución?, sin fecha.

La segunda pregunta claramente se emparenta con el fenómeno que transita el actor, ya que consideramos que el personaje no puede ser llevado a escena sin ser corporizado desde sus particularidades. Así, de una manera muy atinada el director había decidido pulir la actuación de Di Cocco planteando una pérdida, es decir esquivando la intención de representar miméticamente a Perón. Lo que convirtió a la puesta en un Perón con ambigüedades y aspectos humanos muy marcados, que lo corrían de los movimientos y gestos políticos específicos. Estos últimos sólo eran un ensayo del propio personaje frente a un supuesto auditorio, que coincidía con la ruptura de la cuarta pared. Claro que la obra misma justificaba la ruptura desde la teatralidad que ensaya el propio personaje: recordar cómo le hablaba al pueblo.

Por último, la tercera pregunta planteada requeriría un estudio de recepción, pero nos parecía importante destacar algunos lineamientos que tuvieran en cuenta las observaciones de López Vidal, quien comentó la falta de conocimiento por parte de las generaciones más jóvenes que no reconocían las imágenes de archivo. Desde este punto de vista, los espectadores no tenían un nivel de identificación o de afección que encarnara el hecho, sino que eran netos observadores que tomaban las imágenes como posibles extractos documentales y, de este modo, les quitaban el peso histórico. A la vez, podemos pensar que el espectador que tuviese conocimientos previos habría podido historizar las imágenes, sin embargo el impacto de las mismas no perdía el nivel de espectacularidad. Es de notar que esta puesta tenía la complejidad de no representar a Eva desde lo corporal, sino que el personaje Perón la evocaba construyendo, mediante gestos y texto, el martirio padecido por el cáncer y burlado por los antiperonistas.

Hasta aquí la inquietud de pensar y sentir el personaje Evita desde el cuerpo de una actriz o actor surge de una empatía ideológica. Sin embargo, también se formularon obras teatrales en las que se mixturaba el peso ideológico personal de cada actriz con una crítica que surgía desde la discusión entre el discurso peronista y el antiperonista, tal es el caso de *Eva y Victoria*.

*Eva y Victoria* (1992), de Mónica Ottino, dirigida por Oscar Barney Finn, presenta un hecho que nunca ocurrió en la realidad (el encuentro entre Eva Perón y Victoria Ocampo). El vestuario, el maquillaje y el peinado bastan para producir un fuerte efecto de realidad histórica, ya que Eva resulta de inmediato reconocible

independientemente de las semejanzas fisonómicas de la actriz que la encarna (en este caso, Luisina Brando). La estilización y no la reproducción mimética de los trajes de Eva Perón fue el criterio seguido por el director, que también diseñó el vestuario. Para ello le solicitó a Paco Jamandreu, a quien siempre se consideró el modisto de la esposa del presidente Perón –si bien, la casa *Dior* de París era la que efectivamente realizaba el vestuario de la entonces Primera Dama-, que le permitiera ver aquellos modelos que aún estaban en su poder. La investigación continuó luego con el estudio de las fotos conservadas en el Archivo General de la Nación” (Trastoy - Zayas Lima, 2006: 91)

Ottino, como autora de la pieza, buscaba enfrentar dos personajes históricos contrapuestos porque consideraba la necesidad de cuestionar ambos discursos, tal como lo plantea Plotnik:

Aunque Eva Perón y Victoria Ocampo nunca se conocieron, sus posturas y espacios ideológicos estaban claramente delimitados. Ciertamente la polaridad Perón/Ocampo se torna a veces otra versión del viejo conflicto argentino entre civilización y barbarie. Para Ocampo, era necesario defender la civilización de las fuerzas caóticas y primitivas desatadas por el peronismo (King, Victoria Ocampo, 20). A Eva Perón, por otra parte, se la identificaba con el polo degradado de la barbarie (Taylor 20) (Plotnik, 2003: 146)

Esto y la lucha de ambas por el voto femenino, en el caso de Ocampo luego en contra de Evita por los argumentos en torno al clientelismo, hacen de ambos personajes históricos en los años noventa una conjunción ideal para pensar el peronismo y el antiperonismo en ese contexto histórico. Ese último discurso que destacamos pone en tensión la imagen que se construye en el texto y en la puesta en escena. El vestuario y los peinados con los que trabajaron quieren vislumbrar el perfil político y el carácter fuerte de Eva frente al encuentro ficcional con Victoria. Entonces, la idea de construcción se depositó también en el vestuario, el maquillaje y el peinado, todos elementos que funcionaron como marco de referencia del personaje, tanto como la caracterización de Victoria.

Sin embargo la búsqueda del personaje en el caso de Silveyra estuvo dado a partir de encontrar el alma del personaje, su interior. Así declaraba el proceso de su búsqueda:



Cuando leí la obra en aquella época me pareció que estaba ideológicamente muy tirada para el lado de Victoria. Pasan seis años hasta que Luisina deja de hacer la obra y China me convoca. Había pasado mucha agua bajo el puente, yo estaba sin trabajo entonces acepté hacer la obra. Y la verdad, fue mágico lo que me pasó. Haciéndola sentía que la obra era absolutamente pareja desde el punto de vista ideológico. Ahí me di cuenta de mis prejuicios, le pedí disculpas a Ottino. Fue una emoción muy hermosa cuando Eva va y le pide el voto femenino. Y los actores cuando hacemos personajes que nos tocan en nuestra historia crecemos muchísimo más, hay algo especial que pasa cuando uno hace un personaje argentino. Así se llega a tu identidad. (...) Lo primero que hice fue llamar a Esther Goris porque ella recién había hecho la película, y ella me mandó un auto repleto de material, nunca me voy a olvidar de eso de Esther. Pero me conmovió, entonces le mandé no se cuantas rosas blancas en agradecimiento. Entonces me puse a mirar todo lo que me envió. Y yo lo trabajé desde el interior de Eva y de lo que sentía con la muerte. Pero no se sostiene en los gestos políticos ni en la voz. He leído textos de Eva, discursos pero en ese caso es distinto porque allí ya tenés la musicalidad de ella, el discurso te queda y como actriz te mimetizas. Pero haciendo el personaje si hacés ese intento de imitar te distrae, y creo que hay que transmitir el alma del personaje.<sup>103</sup>

De este modo, la construcción del cuerpo político de Eva como discurso que retorna desde lo muerto en la Argentina menemista, si bien se anclaba en algunas referencias como el vestuario, el peinado y los gestos, desde la búsqueda de las actrices tanto en Banegas como en Silveyra, más intentaban recurrir a una búsqueda visceral o interior del personaje histórico paradójicamente anclado en el aspecto de Eva desde las fotografías y los videos, pero fundamentalmente en la voz de Evita y puntualmente en la emocionalidad que se puede escuchar en sus discursos.

Asimismo, como en la puesta había trabajado previamente Luisina Brando, Silveyra contaba que al comienzo era dificultoso ensayar el personaje sin que sus propios tonos generaran cierta fricción frente a la memoria que se había forjado del personaje en el cuerpo de Brando. En relación a este fenómeno, que está basado en el espesor espectral del teatro, Carlson sostiene que:

---

<sup>103</sup> Soledad Silveyra, testimonio elaborado mediante una entrevista para la presente tesis.

Cuando la puesta se mantiene durante un período verdaderamente extendido de tiempo, sin embargo, las funciones de la aparición de espectros se vuelven más complejas y más interesantes, puesto que los cuerpos físicos de los intérpretes no pueden estabilizarse de la misma manera que el vestuario, la utilería o la iluminación. (Carlson, 2009: 94)

En el caso de Goris, la conformación del cuerpo espectral de Eva se formuló a partir de determinadas modificaciones físicas específicas, tales como bajar diez kilos para encarnar el cuerpo que comienza enfermarse de Eva y bajar tres kilos más hacia el final del rodaje para directamente lograr un cuerpo moribundo. Así lo muestra una nota en Clarín “Ester Goris, que representa a Evita, tuvo que bajar casi diez kilos para estar a tono con una mujer moribunda” (*Clarín* 23 de agosto de 1996, “El día en que Perón y Eva volvieron a la casa rosada”) “Delgadísima, pálida por el maquillaje, Ester Goris es una Evita de ojos hundidos y manos casi translúcidas. “Estamos trabajando jornadas de hasta 18 horas”, explica. Y bromea: “En esto me parezco a Eva Perón” (*Clarín* 23 de agosto de 1996, “El día en que Perón y Eva volvieron a la casa rosada”).

Goris que ya había interpretado muy brevemente a Eva Perón en *Las cosas del querer* - Segunda Parte, se sentía muy segura de interpretar el personaje de Eva durante todo el film, así declaraba para una entrevista filmada para un canal de TV:

Entonces entre –nunca me voy a olvidar- y les dije: miren señores si ustedes no son agnósticos ya mismo se pueden arrodillar y decirle gracias a Dios por tenerme con ustedes (risas) porque si este es un buen día para mi es mucho mejor para ustedes, porque si yo tuviera que filmar una película sobre Eva Perón y me encontrara con una actriz como yo, daría gracias al cielo.

Más adelante, el entrevistador le pregunta si le pesaban las posibles comparaciones con Madonna, a lo que ella responde: “No en absoluto, no. Pero hay una comparación que si me pesa y me pesó mucho, no ahora que ya están los resultados a la vista, pero me pesó muchísimo la comparación con Eva Perón”.

Goris había leído mucho material biográfico, literario y de archivo sobre Eva Perón para acercarse a la intimidad del personaje de Eva Perón, entre los que mencionaba se encontraban la biografía de “Sebreli, Vacca, Dujovne Ortiz, Chávez, Marisa Navarro, Eloy Martínez, Pose, hasta las charlas con Marquito Zucker que la

conoció, más las fotos y documentales que me hablaron de su forma de moverse” (*La Prensa*, 21 de julio de 1996, “Tres caras tiene Evita”). Más allá de la comparación por el *phasic du role* que el director buscó recrear y por los cambios físicos en la actriz y en Víctor Laplace; Goris se aventuraba a sentirse cerca de Eva más que Madonna, por haber pertenecido a la misma clase social y conocer la pobreza. Así recordaba una anécdota que muestra la vinculación afectiva que provocaba hacia quienes la veían en el rodaje o compartían el set:

El día que se filmó la Fundación los extras estaban muy cansados, y el asistente de dirección también, y tuvo un destrato. Pensé que los extras no podían actuar luego de estar horas esperando, a los gritos no podrían actuar. Me vestí de Eva Perón y dije que tenía que repasar un discurso. Me puse a hablar como Evita, me saqué fotos con cada uno de los casi 300 extras. Luego me pedían que me ponga tal o cual vestido, que eran réplicas de sus trajes. Otra vez, cuando estaba en la Casa de Gobierno, pedí un vaso de agua, y me sorprendí porque en vez de acercarme el típico vaso de plástico que utilizamos en las filmaciones me llegó una copa que parecía de cristal, tallada; un señor muy viejito me miró y se le empezaron a caer las lágrimas, y me dijo: `Yo era el que le alcanzaba el agua a la señora`. Lo abracé y empezó a llorar como un chico. Esa fue una de las anécdotas más conmovedoras.<sup>104</sup>

Esta cita muestra la vinculación afectiva de la actriz con el personaje. Goris, en el set de filmación, se relacionaba con los presentes generando una hibridación entre el ‘dar de Eva hacia el pueblo’ y su entrega como actriz, al trabajo y a su público. Entonces, por las pruebas de vestidos, por el repaso del discurso, por la vinculación con cada uno de los extras, hace que el hombre mayor que le acercó la copa haya sentido tan vívido ese acto y haya logrado una empatía tan marcada con Goris, como para ver en ella a Eva Perón.

El cuerpo reciclado de un actor, que ya es un portador complejo de mensajes semióticos, evocará casi inevitablemente en un nuevo papel el fantasma o los fantasmas de papeles previos, si han dejado alguna impresión en los espectadores, cualquiera que esta sea. (Carlson, 2009, 16-17)

---

<sup>104</sup> Entrevista a Esther Goris por Beto Solas, Info Region, 15 de mayo de 2011

Haciendo referencia más adelante sobre el nivel espectral del actor, Carlson explica que la recepción llega a identificar a un actor con un personaje, observando como menores las siguientes interpretaciones de futuros colegas (Carlson, 2009). Pensando esto en relación a quienes quedaron afectivamente recordadas, es decir pasadas nuevamente por el corazón de la recepción como las actrices que llevaron e instauraron a Eva Perón, se limita fuertemente a Esther Goris en cine y Nacha Guevara en teatro. Es allí donde vinculamos la idea de la afección con su carácter espectral. La afección de las actrices concentrada en el rostro, las manos y en cine en el primer plano -podríamos aventurarnos- implica la búsqueda de una identidad perdida. Y esa búsqueda de la identidad perdida, de la pérdida del referente, es la que provoca que la imagen afección también se traduzca en afecto, en sentimiento.

La misma situación entre el personaje de Eva Perón, la actriz y el público en el que se genera esa tríada afectiva, también lo notaba la actriz Cecilia Cenci que había encarnado el rol de Evita en *Gatica*, y que por ese motivo había llevado posteriormente al teatro *Cariñosamente... Evita*<sup>105</sup> de Alfredo Cabrera, dirigida por Rosa Celentano.

Parece increíble, pero hay personajes que te quedan pegados a la piel y la gente no hace otra cosa que identificarte con ellos. No reniego de haber encarnado a Eva Perón, pero creo que nunca más voy a despegarme del personaje, no porque yo no quiera, sino porque la gente me identifica con ella<sup>106</sup>.

En este caso, habría que señalar que el cambio de dispositivo implica buscar una mayor identificación con el personaje. La necesidad de encarnarla ya no en una pantalla cinematográfica sino en el aquí y ahora que brinda el teatro. Este es un claro ejemplo de la diferencia planteada por Pirandello cuando retoma a Benjamin. Esta intérprete de cine, al haber sido vinculada a Eva por la identificación producida en los espectadores desde un nivel espectral y no aurático, busca llevar su propia aura al teatro para volver a

---

<sup>105</sup> En la entrevista Doce años dormí con el enemigo, el periodista señalaba que: "Es que para muchos, Cecilia Cenci es la actriz que mejor caracterizó a Eva Perón, tanto en el cine como en el teatro. La imagen que está grabada en el inconsciente colectivo es, sin duda, la que ilustra este recuadro: la Evita que Cecilia hizo para el filme de Leonardo Favio, "Gatica, El Mono". Alentada por esa repercusión fue que entre 1996 y 1997 llevó al teatro "Cariñosamente... Evita", donde se mostraban los últimos días de "La Abanderada de los Humildes".

<sup>106</sup>

<http://www.network54.com/Forum/243414/message/1161017757/Cecilia+Cenci+%26quot%3BDoce+a%26quot%3BF1os+dormi+con+el+enemigo%26quot%3B>

recordar algo de lo que vivió carnalmente en el set de rodaje, al momento de llevar a escena el personaje de Eva. Al mismo tiempo, se redoblaba la apuesta ya que en ambos casos la Eva interpretada era la Eva que iba hacia la muerte.

Por eso creemos que muchas veces, la vinculación con Eva también anida en la necesidad de retomar y pensar la idea de la muerte y el martirio en Argentina. No hay que olvidar que lo afectivo hacia Eva Perón encaja y se fija como idea en su muerte joven, más allá de la vinculación peronista o antiperonista que tenga el director, autor o actriz que la construyan como personaje. De todos modos es claro que la vinculación afectiva de Favio para con Eva, dice mucho más de su tradición peronista y de su concepción romántica traspasada a su cine. En este punto vemos lo romántico en Favio también vinculado a la posición romántica propia del peronismo. La idea de la lucha del pueblo concentrada en la figura del líder, y la idea de esa lucha vinculada a la muerte como sacrificio por el bien común. Así, la muerte de Eva es romántica para Favio, porque atribuye su enfermedad, como hemos sostenido en el capítulo dos, a la abnegación y al incansable trabajo social llevado a cabo. Esa idea vinculaba a Eva a personajes como Juana de Arco, a la idea de la militancia y la santidad, ambas variantes míticas en combinación.

### **Tercera fase: la necesidad afectiva de visitar a Eva Perón**

Dentro de la necesidad afectiva de visitar a Eva Perón, podemos ver simplemente, una acción creativa que requirió anular cualquier tipo censura o autocensura que cancelara la posibilidad de visitar la imagen desde la ideología política elegida. Así es que, por ejemplo, se pudo incorporar al corpus de obras sobre Eva Perón realizadas en Argentina, dos puestas sobre la Eva Perón de Copi.

La actuación de Flechner a diferencia de Facundo Bo o del propio Marcial Di Fonzo Bo, ya no plantea la presentación dual entre el cuerpo en escena travestido y el halo espectral del personaje Eva Perón, sino que por su semejanza femenina y por la búsqueda del *phisque du role* corporiza el mito, y acompaña esa corporeidad de la mano de una actuación más naturalista sin perder la característica del desparpajo en su cuerpo. El cuerpo de Flechner en escena tiene la posibilidad de ‘desaparecer’ como actriz, de aunar el aura invocada de Eva y su propia presencia. Los gestos de Flechner

reproducen los ademanes de Eva Perón en sus discursos políticos y le quitan el nivel de grotesco que proponía la obra de Copi. A a ese viraje poético en la actuación, la crítica la declaraba como una actuación contenida y cautelosa (Trastoy-Zayas de Lima, 2006). Eso que la crítica había visto como contenido, Alejandra Flechner lo veía como un rol intenso que le había tocado encarnar, donde la idea de llevar a escena a Eva como una mujer morocha, de pueblo, venía a desarrollar ese carácter. Gabo Correa decía al respecto:

A mi me gustaba la reivindicación de la negra cabeza con poder. Lo que hace. La madre sabe que se va a morir. Es muy comico. Le viene a pedir la guita desde Francia. Vos te vas a morir y yo que hago. Y para mi eso no tenía ninguna carga ética. No me parece mal. Copi si lo marca como una cosa de denuncia. La Evita corrupta. Para mi la lectura es una negra cabeza que se pone joyas, que esta bien vestida porque tiene una figura política importante y tiene que tener los mejores vestidos, las mejores joyas. Porque representa algo para esa gente, que la ve, ahí si como una Santa. El personaje como una santidad es como una estrategia, que esta mandada a ser para hacer su función política.

Más allá del resultado sugerido por la crítica, la cita de la entrevista a Correa, nos da la pauta de que tipo de mujer quiso lograr y por qué eligió a Alejandra Flechner, actriz que trabaja desde la búsqueda de la intensidad, conocida por encarnar a diversos mitos como el de Juana Azurduy. Así lo declaraba Flechner con respecto al personaje de Juan Azurduy, también comparándolo con Evita:

Y de algún modo hay algo de lo que soy, algo de mí que tiene una fortaleza, una intensidad que puedo imprimirle a los personajes. Algo de mis herramientas como actriz y persona. La intensidad es algo que puede ser como una cosa común en los personajes, aunque sean distintos.<sup>107</sup>

El resultado poético de ver a una Eva morocha, postulaba diferentes reacciones políticas en el público, en contra o a favor, que Gabo Correa fue percibiendo mediante comentarios que él ya esperaba, porque había decidido plantear la contradicción de

---

<sup>107</sup> <http://www.gacemail.com.ar/notas.php?idnota=15881> Teatro. Entrevista a Alejandra Flechner: “Actuar es un viaje que uno se pega hacia si mismo”

tomar una obra tildada de antiperonista para redimir lo peronista que había en ella mediante el carácter del personaje. A su vez, esa búsqueda que rescataba el carácter agresivo como un material positivo, estaba en relación a su postura política íntimamente vinculada a la postura política kirchnerista.

Mi idea fue muy clara. Las versiones que se hacen sobre Eva Perón o bien se resalta esta cosa pacata de clase media, de no rescatar lo verdadero de lo que hizo y a mi... Ahí lo asocio con el Kirchnerismo, a mi no me importa la forma, me importa la cosa, lo que se está haciendo. Así como Evita iba a la fábrica y te decía tenes que darme plata para tal cosa o sino te recontra cago a trompadas y los tipos iban y la ponían, a mi me parece muy bien. El Kirchnerismo hizo algo de eso también y siempre se le cuestionó las formas, o abrir muchos frentes.

De este modo lo afectivo se dirige en encontrar una manera con la que se identificaba Correa y Flechner: la postura combativa y la intensidad del personaje.

En ese mismo marco –el del Festival Tintas Frescas- también se había realizado otra puesta con la actuación de Marcial Di Fonzo Bo como Eva Perón. Se basaba en dejar a la vista el artificio teatral y en mostrar esa emocionalidad de una heroína shakespeariana en el personaje de Eva. Así declaraba Marcial Di Fonzo Bo:

C'est vraiment un grand rôle de théâtre, écrit par Copi. C'est proche de Lady Macbeth, très proche de la folie. Il y a évidemment toute cette nourriture existante qui était le goût des robes, le goût des bijoux, toutes ces coiffures, en fin, tous ces éléments vrais de la vie d'Eva Perón, ce côté cinéma des années 50. [Copi a] confié le rôle à un acteur, parce que ce n'est pas un travestissement, ce n'est pas un travesti, c'est un acteur. Ce qui l'a joué est Alfredo, c'est moi qui l'a joué ici. On voit toujours le travail de l'acteur. Donc je trouve que cette distance là est la plus respectueuse de l'image d'Eva Perón. Je ne pense pas que ça soit blasphématoire de le faire faire par un homme puisque on est tout de suite en train de montrer l'acte théâtral devant le spectateur. .<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> “Es verdaderamente un gran rol teatral, escrito por Copi. Es cercano a Lady Macbeth, muy cercano a la locura. Hay evidentemente todo este alimento existente, este gusto por los vestidos, por las alhajas, estos peinados, toda una serie de elementos verdaderos de la vida de Eva Perón, ese costado del cine de los años

El vínculo entre el personaje, la obra y Marcial está anclado en la tradición y en la dificultad de llevar ese material a escena en Buenos Aires, si bien se había llevado previamente en Tandil. La búsqueda de Marcial remitía, directamente, a la antigua obra de Copi que había recibido críticas agresivas y un violento atentado. En algún punto, lo afectivo aquí trasciende al personaje de Eva y se instala en la prehistoria de Marcial, que repone el texto un poco para redimir la obra de Copi, siempre interpretada como si fuera un “acto blasfemo”.

En la misma línea poética del grupo Tse o su tradición poética –el desparpajo, lo grotesco, lo farsesco y lo cómico- se retomó la imagen de Eva del Sur en la obra *Tatuaje*. Esta obra, que como señalamos en el capítulo dos, se trata del encuentro entre Eva Perón y Miguel de Molina, del exilio de Molina hacia Argentina y de como Eva autoriza que dicho personaje histórico sea protegido en Argentina. Alfredo Arias declaraba para *Página 12* que:

Eva lo autorizó, y en ese gesto descubrí a dos personajes que fueron marginados en algún período de su vida y llegaron a ser perfectos en sus respectivos escenarios. Eva en el escenario del país y Miguel en el escenario del canto.

La constitución del aspecto del personaje de Eva del Sur en *Tatuaje*, está anclado en el imaginario Peronista del propio Arias quien declaraba para *La razón*:

Nunca la vi en mi vida, pero la imaginaba como un hada que iba a pasar por mi pueblo en un tren, regalando juguetes. Por eso fui un niño peronista. Y esa magia también la encuentro en Miguel de Molina, un ser mágico con el que mi Eva mítica puede entablar un diálogo de marginados.

De esta manera la Eva del Sur, tiene la figura de la Eva hada, aquella que derivaba en la santidad, pero que se anclaba en el imaginario construido para los niños a partir de la Fundación. La actriz construía el personaje de ese lugar, sumando a ello la claridad de ser una fantasía. Sandra Guida declara para *La Nación* que,

---

50. Copi confió el rol a un actor. Porque no es travestismo, no es un travesti, es un actor. El que la representó es Alfredo, soy yo el que la ha representado aquí. Vemos fuertemente el trabajo del actor. Entonces, yo creo que esta distancia es la más respetuosa de la imagen de Eva Perón. No pienso que hacerla representar por un hombre sea blasfematorio ya que inmediatamente se muestra el acto teatral ante el espectador” Transcripción de Ludmila Barbero, (<http://vimeo.com/29251806>)



Eva al recibirlo y poner toda su disposición, le dio un destino. Pero en la obra los personajes no son naturalistas. De alguna manera, hay una fantasía pop sobre el destino y sobre las diferentes capas de estos dos personajes y sus evocaciones” y agrega “Eva es una Eva de fantasía, una Eva de cotillón, una Eva hada (...) Pero para Alfredo – cuenta Sandra- tanto Evita como Miguel de Molina fueron personas que tuvieron el destino tatuado en el alma.

La idea de destino, la idea de lo mágico confluye en la creación de Sandra con los permisos que Arias se daba en el texto, en tanto que *Tatuaje* si bien visitaba ese tipo de Eva Perón, también visitaba las acciones controversiales como las cuentas en el exterior, la utilización de las joyas, el vestido estilo *Dior*<sup>109</sup> y la vinculación con el franquismo.

### **La necesidad afectiva de humanizar a Eva Perón**

Hasta ahora vimos que se quiso ‘representar’ a Eva, o se quiso pensar sus discursos políticos y su acción social, considerando que existía la posibilidad de acceder a su referente directo. Para explicarlo mejor, pensemos que en la primera fase los creadores consideraban que *Eva-es*, pero en la segunda fase consideraron que *sus discursos-eran-de –un-determinado-modo*. Durante la tercera fase lo que sucedió fue que se necesitó humanizar su figura ampliando las lecturas y considerando la posibilidad de verdad en los testimonios de quienes la conocieron (Incluso esto sucedía en las puestas de la tercera fase estudiadas en el apartado anterior). Ya no es Eva, no son unívocos sus discursos, pero si existieron testimonios que si bien desplazaban el referente, creían ser ellos un transporte de aquél signo desplazado.

Sobre la relación que tienen las actrices con el personaje histórico Eva Perón vimos, hasta ahora, como variaba entre la búsqueda de lograr un parecido físico

---

<sup>109</sup> Así mismo Susana Freire para *La Nación* escribía sobre la ductilidad de Sandra Guida para encarnar a Eva del Sur y para interpretar la música piazzolliana, y atinadamente destacaba como la poca escenografía le daba paso a visualizar el vestuario, en el caso de Eva del Sur el vestido blanco estilo Dior. Otro comentario sobre la actuación de Guida esta vez por parte de Patricia Espinosa para *Ámbito Financiero* decía sobre la actriz “Sandra Guida (Eva del Sur) oficia de ícono mudo en las primeras escenas, enfundadas en un vaporoso vestido blanco estilo Dior. Pero una vez que su personaje comienza a exponer su propia historia aparece una Eva muy humana y deliciosamente frívola que disfruta como una niña de la ropa y las joyas. Guida pasa del humor al drama sin fisuras mostrando las múltiples y contradictorias facetas de la abanderada de los humildes. Como momia embalsamada resulta hilarante pero nunca ofensiva, porque tiene el desparpajo de un personaje de Copi. A la vez no cuesta no emocionarse escuchándola cantar Balda para mi muerte o Preludio para el año 3001 de Astor Piazzolla y Horacio Ferrer.

mediante la caracterización del personaje y la de alcanzar el interior de Evita. Más aun, muchas de las actrices tomaban como material primordial los discursos públicos y la acción política del personaje. Lo que es interesante destacar es que también eso sucedía cuando el personaje era prestado al teatro para ser parodiado, como en el caso de los materiales de Marcial Di Fonzo Bo o del grupo Tse. Antes de analizar la postura de las actrices que directamente declaran no poder ‘re-presentar’ a Eva Perón, queremos focalizar en aquellas que, aspirando a plasmar un personaje histórico, se abrían a la posibilidad de brindar una imagen humanizada y creían en la necesidad de efectuarlo para demitificar la figura de Eva. Sin embargo, entendemos que desde las variantes antes analizadas esto nunca se lograba en escena, no solo por los tonos de voz, gestos y movimientos que le imprimían las actrices cuyos únicos materiales de investigación eran aquellos registros de acceso público; sino también porque la recepción, como hemos observado en algunos testimonios, buscaba una identificación profunda con el personaje Eva Perón basado en anécdotas del orden de la vida cotidiana.

En el caso de la obra de Cristina Escofet, se busco comprobar la tesis primordial del texto: Eva sin serlo, fue la vicepresidenta legítima para el pueblo. Este enunciado fue encarnado y desarrollado por el relato y la forma que compuso Roxana Randon. Esta actriz lejos de tener la misma edad que Eva cuando murió, lograba en escena con su cuerpo, con su aura, traer algo de la visceralidad de Eva Perón. Esto fue captado en algunas críticas como la de *Página 12*, sobre la función que se realizo en la Casa Rosada.

Randón, que no se parece en nada a Eva y que, incluso, es mayor de lo que era la política y actriz cuando murió, logra, sin embargo, convencer al espectador de que ella es Eva. La escena transcurre en una habitación, en la que esta Evita se cuenta a sí misma desde su nacimiento hasta su muerte. Mientras habla se va vistiendo y, a medida que cambia su aspecto, cambian también sus modos de hablar. Se pone fuerte. Cambia ella toda, cambia su vida.<sup>110</sup>

Esa distancia física, comentaba Escofet para nuestro trabajo había sido planteada por la propia actriz:

---

<sup>110</sup> *Página 12*, Eva Perón en el centro de la escena, Maria Daniela Yaccar, 09/07/2012

Cuando Roxana me dijo no la voy a poder hacer porque soy más grande que Eva Perón, le digo: no tiene ningún sentido que digas eso. Porque finalmente vos le vas a prestar tu cuerpo para decir lo que no pudo decir habiendo sido tan joven. Como que hubiera querido ser grande para hacer esa confesión. Como que solo siendo grande pudiera hacer esa confesión.<sup>111</sup>

El espíritu de confesión, de esa deuda que venía Evita, el cuerpo de Roxana, a saldar después de muerta, generaba en los espectadores un vínculo afectivo que les hacía ver a Eva en la construcción que la actriz llevaba a escena.

Quizás lo que más me conmovió fue la función en la Villa 21. Porque es un texto metafórico, es un texto poético, no es un texto directo. Es un texto que va como un espiral, y no era un público acostumbrado a ver teatro, pero sin embargo escuchaban esa música y yo escuchaba lo que acontecía: fíjate que me parece que es Evita, hasta que al final se ponían a llorar y decían es Evita, es Evita. Se acercó un señor, la molestó, la tocaban a Evita, a Roxana, y le dice: ahora se que Evita no se fue, que Evita está acá. Conmovedor. Eso fue realmente muy emocionante.<sup>112</sup>

Otra de las puestas en las que se recurría a humanizar a Eva Perón -y la actriz explicaba una postura política y una redención del personaje histórico- fue *El evangelio de Evita* de Carlos Balmaceda, que lejos de querer reconstruir un parecido físico fuera del cabello rubio, había seleccionado a Alejandra Darín quien declaraba:

Obviamente no tengo un parecido físico con Eva. Lo más significativo es que yo tengo los ojos claros y Eva tenía los ojos oscuros, y se lo planteé al autor. Pero finalmente no nos detuvimos mucho en eso, porque la idea es mostrar un mundo interno.<sup>113</sup>

En este caso, la búsqueda de un mundo interno también tiene que ver con ingresar al mundo privado de Eva y, en este sentido, la crítica destacaba cómo Darín había logrado crear diversas Evas a lo largo de la puesta, en la que sólo en una escena se

---

<sup>111</sup> Palabras de Cristina Escofet para el presente trabajo.

<sup>112</sup> Idem 111.

<sup>113</sup> *Clarín*, Otra Eva Perón, entrevista a Alejandra Darín, 04/01/2009.

recurría a la Eva política que arengaba desde el balcón<sup>114</sup>. Para componer el personaje Alejandra declaraba para la prensa, que había realizado una búsqueda entre libros y diversos materiales e incluso en testimonios que fue recabando preguntándole a la gente por sus recuerdos. "Por ejemplo, estando en la sala de espera de un consultorio, le pregunté a la gente por sus recuerdos" (*Clarín*, Otra Eva Perón, entrevista a Alejandra Darín, 04/01/2009).

Para *Página 12* en una nota por Facundo García explica:

que el componente que le permitió descubrir nuevos rostros para su personaje fue la inocencia. "Me saqué de encima los prejuicios y traté de ver qué me pasaba a mí con este ser tan fuerte, que además siendo joven, pobre y actriz se las ingenió para elevarse. Fue como enamorarse de alguien. Empezás a averiguar más de esa persona, tratás de detectar coincidencias y te surgen dudas que confirmás o no." Alejandra toma confianza y deja salir el cariño que le ha tomado a la criatura que encarna. "En un país en el que todos hablan y hablan, ella se arremangó y se puso a hacer. Los que se indignan están siempre. '¿Cómo puede ser posible que se muera de hambre la gente?', repiten. Habría que responderles: 'Bueno, basta, andá y colaborá para resolverlo'. Creo que Evita lo hizo, con errores y aciertos. Ante eso, todo lo que le critican se me hace chiquito", se embala. Y una cita a Emile Cioran la ayuda a graficar una ilusión que la viene persiguiendo en las últimas funciones. Palabras más, palabras menos, el rumano declaró en una ocasión que "no hay mayor voluptuosidad que la mera posibilidad". "Venía pensando en esa frase. Van a cumplirse noventa años del nacimiento de Eva. Eso significa que existe una posibilidad, por mínima que sea, de que ella esté viva. Eso me dispara mil sensaciones."<sup>115</sup>

Esta manera de conformar el personaje, construía una subjetividad basada en múltiples subjetividades. Eva era testimonios, vínculos afectivos de terceros con los que se nutría Darín para crear ese mundo interno. A la vez, esta actriz proveniente de una

---

<sup>114</sup> Desde el punto de vista de Verónica Pagés para *La Nación* "Alejandra Darín le pone fuerza y le descubre mil vericuetos a esta mujer, lo que la hace real, al alcance de la mano" (Decididamente El evangelio de Evita está apoyado en el bienvenido trabajo actoral de Alejandra Darín, que –de la mano de Balmaceda, en su rol de director- acierta en no "copiar" las maneras de Evita, sino en descubrirlas. Hay un único momento en que es la Evita que todos conocemos –delante de una tribuna frente al pueblo- y que , con un buen trabajo sonoro y de luces, logra verdadera emoción" (*La Nación*, 12 de enero 2009).

<sup>115</sup> *Página 12*, El mito se confiesa en escena, 31/01/2009

familia mixturada de peronistas y radicales, que se definía como ni peronista ni antiperonista, que no propiciaba los fanatismos ni creía en estructuras políticas rígidas; declaraba que su saber previo, ubicaba a Eva como defensora y propulsora del voto femenino y la mujer que había protegido a los desprotegidos. Desde este punto de vista, la Eva Perón creada por Darín no buscaba, al menos desde su trabajo, construir la idea de una Eva abnegada por la causa o fanática de la misma, sino una Eva dolida y crítica del peronismo. Y esto, sobre todo, si tenemos en cuenta que el texto de Balmaceda se sitúa en el contexto posterior al renunciamiento a la vicepresidencia:

Esa renuncia fue un golpe muy duro para todos los que apoyaban la candidatura, porque Perón venía de hacer la primera presidencia con mucha intensidad, y Eva lo había acompañado en el plano social. No soy especialista en política, ni pretendo serlo, pero me informé leyendo", dice y asegura que investigar sobre nuestro pasado le hizo descubrir que "los argentinos tenemos muchos baches. Ni en la escuela primaria ni secundaria me hablaron de esta parte de la Historia nuestra tan reciente y que nos marcó tanto. Me resulta muy llamativo", reflexiona. "Y eso que fui a escuelas públicas bastante cancheras. Claro que hice la escuela secundaria en tiempos de dictadura, terminé el colegio en el 79", repasa. "¿Qué nos hemos hecho? ¿En qué telaraña estamos metidos", se pregunta a propósito de la omisión a ciertos hechos de la Historia que, dice, la escuela hace.<sup>116</sup>

De esta manera el texto permitía desplazar a Eva de la construcción que proponía *La razón de mi vida*, la Eva Perón de su postura peronista fanática, anclándose en la opción de verla en pleno conflicto por la renuncia a la vicepresidencia o como Eva Duarte, algo de lo que se ocupó Julieta Diaz al encarnarla en *Juan y Eva* de Paula De Luque:

El de Eva a mí me generaba un compromiso enorme. Gané el papel en un casting. Estaba convencida de que era para mí. Me agarró algo muy posesivo. Era mío y no admitía vueltas. Se trataba de Eva Duarte, que es más fácil que hacer a Eva Perón. La Eva del balcón es mucho más difícil. Es un personaje muy conocido, lo han hecho muchas actrices y muy bien. Igual, si me lo propusieran lo haría. Pero hacer la Eva morocha, la Eva actriz, la Eva que está como aprendiz en ese momento, fue

---

<sup>116</sup> *Clarín*, Otra Eva Perón, entrevista a Alejandra Darín, 04/01/2009.

una experiencia linda. Porque si uno lo hace con verdad y se cree que es así el personaje, la gente lo compra. ¿Por qué no? Si salvo sus íntimos nadie sabe cómo era en realidad. Igualmente investigué mucho y ensayamos un montón con Paula de Luque (directora de Juan y Eva) y con Osmar [Núñez] para sacar al personaje. Era un desafío muy grande, pero inferior al de Osmar, que tenía que hacer de Perón.<sup>117</sup>

El efecto poético de llevar a escena a Eva Duarte en vez de a Eva Perón, le permitía a la actriz componer el personaje desde un lugar más femenino y menos estereotipado. Así declaraba en otra entrevista:

Trabajar con Paula De Luque que tiene una manera tan minuciosa de filmar, tan cinematográfica, tan poética y profunda, y hacer de Eva Duarte, pero de esa manera, y junto a Osmar Nuñez, fue un sueño absolutamente cumplido. Desde chica, cuando empecé a trabajar en personajes fuertes, tenía la fantasía de hacer de Eva. Hice un casting y quedé. Son momentos únicos, porque deben coincidir varias cosas: tener una edad determinada, un phisique du rol más o menos próximo y estar en el momento adecuado de madurez para hacerlo. Yo vi casi todas las películas en que distintas actrices interpretaron a Eva Perón y debe confesar que me gustaron mucho. Pero esta película la mostraba bajo una mirada más femenina, diferente, desde el manejo de los silencios hasta el clima más poético. Fue una experiencia inolvidable, un gusto enorme que me daba después de haber hecho en el camino a personajes como Emma Bovary o a Melibea, en *La celestina*, junto a Elena Tasisto.<sup>118</sup>

El acercamiento afectivo de Julieta Díaz hacia Eva estaba en sintonía con el deseo de representarla en su juventud y la seducía el desafío de llevarlo a escena, no sólo por ser Evita sino también por ser un personaje histórico.

Siempre es muy atractivo descubrir nuevos personajes, pero cuando pertenecen a la historia hay algo, un cuerpo, algo que tiene que ver con su cuerpo y con información del pasado, que es muy interesante. Saber que podés leer, ir descubriendo el personaje, armando teorías... Igual siento que tengo que verla como

---

<sup>117</sup> Ricardo Marín “Julieta Díaz: es muy diferente trabajar cuando estás embarazada”, 20/10/2014, *La Nación*.

<sup>118</sup> <http://www.revistacabal.coop/julieta-diaz-una-actriz-con-luz-propia>

un personaje de ficción, porque si no es muy difícil actuarla. Claro que hay límites que tienen que ver con lo histórico, pero dentro de esos límites y esos matices, tratamos siempre con seres humanos. Y si contamos con verdad lo que estamos contando, no importa si fue exactamente así, porque así está sucediendo en esta ficción que habla. Porque nadie, más que ellos, saben cómo fue exactamente, ¿no? Esta es una historia de amor. Nuestra versión de una gran historia de amor.<sup>119</sup>

Díaz percibe que el afecto hacia el personaje nace en un presente particular y subjetivo y que el efecto de verosimilitud se lo da la intención y la derivación poético de su creación, pero no una Verdad histórica o una Historia, sino la referencia a una historia que para ser narrada conlleva una fuerte función poética.

Por su parte, Laura Novoa también llevó a escena a Eva en *¡Ay Juancito!* y, al mismo tiempo, volvió con Eva a la pantalla de Tv con *Lo que el tiempo nos dejó*, un unitario dirigido por Adrián Caetano. En ese unitario había decidido contratar a un coach para ensayar el personaje y había bajado de peso, además de teñirse el pelo de platinado. Así declaraba su vinculación con el personaje:

“Traté de ver mucho material de Evita para estudiar lo que yo sentía de ella, escuchar su voz, sus discursos. Hay unas filmaciones maravillosas del Cabildo Abierto”, contó. “En la Fundación Evita tienen muchas cosas que remiten a ella. Cuando te toca un personaje así uno tiene que poder basarse en tres patas: el cuadro político y la Argentina de ese momento; su enfermedad, porque ella murió a los 33 años con un cáncer. Tampoco se puede evitar tratar de llegar al alma de esa mujer que para todo argentino tiene una referencia afectiva muy grande, seas peronista o no. Son esos grandes personajes que traspasan cualquier ideología”, remarcó Novoa. “Evita como el Che fueron heroicos, que murieron muy jóvenes por sus ideales, en el momento más alto. En algún punto la muerte de Evita fue muy heroica”, subrayó.<sup>120</sup>

Agrega para el *Biografía TV* que ve a Eva como:

---

<sup>119</sup> [http://www.clarin.com/espectaculos/cine/rodaje-Juan-Eva\\_0\\_469153089.html](http://www.clarin.com/espectaculos/cine/rodaje-Juan-Eva_0_469153089.html) El rodaje de Juan y Eva 24/04/11.

<sup>120</sup> Continental, 31 de agosto de 2010, <http://www.continental.com.ar/noticias/sociedad/laura-novoa-evita-de-esos-grandes-personajes-que-traspasan-cualquier-ideologia/20100831/nota/1351510.aspx>

Una mujer con grandes ideales que hasta llega a morir por ellos. Antes se creía en los políticos y los ideales, ahora estamos en un momento donde no son importantes; nuestra política está tan rodeada de todo lo económico, de la transa. Ella ha logrado traspasar si alguien es peronista o no por su valentía y pasión. Dio su último discurso atada a un auto, con un arnés para poder saludar a la gente y acompañar a su marido. Luego, muere a los 33 años pesando 37 kg. Me llena de emoción y placer.<sup>121</sup>

En este punto se puede observar que retoma la construcción de Eva como mujer abnegada, y se vincula afectivamente desde allí. A su vez también la compara con el Che. Lo que impacta a Novoa del personaje de Eva Perón basado en sus testimonios son su muerte joven, en relación a su trayectoria política, otorgando una relación directa entre la muerte joven y la lucha por los ideales. Esta teoría sobre la relación entre la idea de *enfermedad- lucha- muerte* se ancla en la idea romántica de que Eva murió joven o obtuvo el cáncer por la abnegación al pueblo.

### **La necesidad afectiva de no representar a Eva Perón en el teatro**

Dentro de esta subfase, a diferencia de las otras tres, ya no existe un modo de representar a Eva, a sus discursos o confiar en los testimonios como un objeto fijo, con un referente preciso; sino que en esta subfase se planteará la problemática de cómo abordar la figura de Eva Perón desde una postura no- representativa, es decir planteando la idea de una Eva rizomática, lejana de su original. Otra pregunta válida sería pensar cómo no abordar la figura de Evita desde la idea de lo rizomático, en tanto que pensamos la memoria como un dispositivo fragmentado y fractal que se escenifica y traduce en una nueva memoria colectiva. Mientras que antes el cuerpo de las actrices simulaba o mantenía el simulacro de *ser el cuerpo espectral de Eva Perón en escena*, en este período y dentro del teatro independiente (2004-2014), las actrices denuncian ser personaje y actriz en escena o se terceriza la representación de Eva en el cuerpo de otro personaje. La lógica de jugar con la posibilidad de ser o no ser Eva, se ancla en que las actrices de este período también llevan sobre sus hombros las representaciones previas de todas aquellas que encarnaron el rol de Eva Perón.

---

<sup>121</sup> <http://www.biografotv.com.ar/noticias/2010/secciones/gente/100830-laura-novoa.html>



No es infrecuentemente que el recuerdo del público del actor original sea tan poderoso y esté tan atrincherado que los actores más jóvenes teman emprender la interpretación de ese papel, puesto que no pueden presentar una personificación totalmente realizada de la interpretación recordada ni pueden razonablemente esperar desplazarla por medio de algo claramente diferente. (Carlson, 2009: 68)

Así, en estas obras se generó una tensión entre el personaje y la actriz que convive en el escenario. Cuerpo espectral y cuerpo aurático en escena ya no se mezclaban sino que se mantenían separados y, en el caso de que fuera el personaje el que encarnara la figura mítica de Evita, entonces se separaba del cuerpo espectral de Eva. Así se produce un contenido metafórico que a lo largo de las escenas tendía a romperse porque ya no se puede ser Eva Perón, ni significarla. Tal como pensaría Carlson, en este teatro posmoderno las puestas comienzan a recurrir de modo irónico a materiales históricos para comprobar que son conscientes de los espectros de la memoria de la recepción, y de la memoria sobre la historia que se quiere contar.

En este sentido, nos interesa pensar la manera en que el cuerpo de las actrices encarnan el cuerpo de Eva, un cuerpo actoral, político, enfermo, embalsamado. *Mujeres guía, No trates de ser Eva y Bestia, dispositivo para ser ella* plantean la dificultad de representar a Eva Perón y en este sentido se acentúa la idea de mostrar el artificio teatral. Pero aquí no será la parodia de un género sino la precisa declaración de que se trata de teatro y de la imposibilidad de generar la representación de un personaje histórico. El primer caso, la obra de Vivi Tellas, realizada en el marco del Proyecto Archivos, brindaba la historia de tres mujeres que trabajan como guías turísticas o guías de museo. Micaela Pereira, guía del Museo Etnográfico y actriz cuenta su historia familiar y su vinculación con el peronismo. Micaela recurría al recuerdo de su madre, al fanatismo hacia Eva Perón y al resultado de ese fanatismo en dos cuadros que pintan el rostro de Perón y Evita, esta última con el pelo suelto. La composición de la imagen en el cuerpo actoral de Micaela se entremezcla con la memoria de su propia vida y, desde ahí, deja en claro que la configuración del cuerpo de Eva -cuando se caracterice como ella por medio de una peluca con rodete- será desde su propio acercamiento a la figura. Esto es, desde el impacto afectivo que Micaela tiene sobre el mito de Eva, que habla más de su madre y de la postura peronista de su familia que de la propia figura. Esa

construcción propone un tono de voz específico que dice de la actriz más que del personaje:

La operación del “oírse-hablar” es una auto-afección de un tipo absolutamente único de una parte opera en el médium de la universalidad; los significados que aparecen ahí deben ser idealidades que se deben *idealiter* poder repetir o transmitir indefinidamente como los mismos. De otra parte el sujeto puede oírse o hablarse, dejarse afectar por el significado que produce, sin ningún rodeo por la instancia de la exterioridad, del mundo o de lo no-propio en general. Cualquier otra forma de auto-afección debe, o bien pasar por lo no-propio, o bien renunciar a la universalidad. Cuando me veo sea porque una región limitada de mi cuerpo se da a mi mirada o sea por la reflexión especular, lo no-propio ha entrado ya en el campo de esa auto-afección, que desde entonces no es ya pura. En la experiencia del tocante-tocado pasa lo mismo. En los dos casos, la superficie de mi cuerpo, como relación con la exterioridad, debe comenzar por exponerse en el mundo. (Derrida, 1967: 136-137)

Desde esa afección es que se plantea la variante mítica de la Eva militante que fluctúa entre la iconografía que se retomó en los ‘70 y la iconografía oficial.

*No trates de ser Eva* de Marina Assereto y Micaela Daniela Suarez realizó un ensayo con espectadores en Berazategui en 2010, posteriormente se estrenó oficialmente en el Teatro Código Montesco en 2011 y fue repuesta en el Teatro de la Fábula en 2012 y en Espacio 44 en la ciudad de La Plata ese mismo año. Además, fue seleccionada para el IV Festival de Perú FESTEPE 2012 y al XVIII Encuentro de Teatro Latinoamericano Copiapó, Chile 2012; y declarada de interés cultural por el Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto. El análisis se basa en la función grabada en el Teatro de la Fábula, en el que pudimos realizar un registro audiovisual de la obra, donde las realizadoras (Marina y Micaela) agregaron, para recibir al público a la entrada de la sala, material histórico sobre Eva Perón; más precisamente un número de *Noticias Gráficas*, diario de la época que repasó su historia y mostró los cortejos fúnebres.

En *No trates de ser Eva*, la dinámica del cuerpo de la actriz compone dos cuerpos, un personaje de actriz que intenta representar a Eva, es decir, su propio cuerpo en escena y la evocación del cuerpo de Eva. Si bien sucede lo mismo que en las obras de

Pitrola, Loza y Lumerman –una actriz que encarna desde el relato el cuerpo espectral de Eva-, aquí se complejiza qué es ser ese cuerpo espectral y que tanto la figura de Eva Perón pudo ser Eva Duarte, la actriz. Así la temática de la actuación -tener la posibilidad de acceder a la idea de ‘encarnarse’ en el cuerpo de otro- es puesta en jaque relatando desde la analogía la imposibilidad de ‘representar’ a Eva Perón, en tanto que Eva Duarte vio frustrada su carrera de actriz por su rol político que cortó el estreno de su primer protagónico en *La Pródiga*<sup>122</sup>. En este sentido, la Eva de esta obra propone mostrar la dificultad que tuvo Eva Duarte al perder la profesión que la definía. Así marca el guión de la puesta en la escena II:

*Yo soñaba, quería que el público me reconociera, arriba del escenario, o mi voz en la radio o..., no sé, mi imagen en una revista. Quería... quería ser todo para ellos. (Vulnerable) quería ser su mujer, su amante, su madre y su niña. Quería ser actriz. Yo ese era mi sueño. Pero..., no hubo más radios, ni cine, ni nada. (Cortante) Pero me dieron otro papel (recuerda).*

Ser actriz, declara el personaje era la esencia de su ser; esta obra propone que su posterior carrera política fue un papel más que tuvo que ejercer. En este sentido, el cuerpo de la actriz que pone su cuerpo en escena cuestiona la imposibilidad de encarnar cualquier personaje, sea Eva Perón o el personaje que quiere encarnar a Eva, Antonella. La puesta formulaba una estructura hipertextual<sup>123</sup> que desarticulaba la relación directa con lo fantasmagórico de Eva, la actriz ficcional era afectada por deber encarnar esa figura. Por otro lado, la construcción de esa Eva después de la muerte, embalsamada, también cuestionaba su nueva identidad: su cuerpo vaciado, descarnado, en definitiva la puesta planteaba en la descripción de Eva embalsamada, la idea de una figura dentro del imaginario como una figura espectral, vaciada de contenido, contenido al que

---

<sup>122</sup> Además acalló en el imaginario social su aparición en revistas como Radiolandia, Antena, Sintonía, Mundo Argentino, su participación en el radioteatro de radio Belgrano, y los seis papeles que desempeñó en diversos films o su participación actoral en diversas compañías teatrales entre ellas la Compañía Argentina de Comedias de José Franco. Si bien en teatro y en cine había tenido papeles menores si era una estrella de Radioteatro y tenía su propia compañía.

<sup>123</sup> Mijares, Enrique, 2008, *El hipertexto: dramaturgia del siglo XXI*, “La forma de percibir el mundo” y “Einstein y Heisenberg, de relatividad e indeterminación”, Conferencia dictada en el VII Congreso iberoamericano de teatro Universitario, Universidad de Cali, Colombia, octubre. En aquella conferencia explica el concepto de hipertexto, justamente como una dinámica de las nuevas tecnologías que en el teatro se traduce en una multiplicidad de sentidos, y en el corrimiento del referente. En dramaturgia se traduce en la ruptura de la estructura clásica aristotélica.

claramente desde esta puesta no se tiene acceso. Esto, políticamente hablaba de un presente complejo donde la utilización de la figura ya no caía en una de las variantes míticas sino en todas y en ninguna a la vez. La Eva oficial, la Jefa Espiritual de la Nación con rodete y traje sastre, se veía desnuda y con un rodete que se desarmaba progresivamente. Ya tampoco era estandarte político, ni militante en ese pelo suelto. Por último habría que considerar que esta obra invierte la estructura de narrar a Eva Perón, mientras que en obras anteriores, fundamentalmente en los musicales de los ochenta y en las narrativas cinematográficas, Eva era narrada a partir de la sumatoria de episodios donde el pasado era una consecuencia de su vida política. En este caso eso no sucede, su vida como actriz es el elemento principal de la puesta y todo lo demás, la extensión de su teatralidad.

Como se viene sosteniendo, la dramaturgia pos-escénica que podemos leer, o la dramaturgia escénica registrada desde el audiovisual, basa su estructura irradiante en la fragmentación de las escenas y, sobre todo, en la segmentación que se genera en el cuerpo de Micaela, quien es el punto de origen recubierto por el cuerpo virtual de Antonella, que a su vez es revestido por lo virtual histórico de Eva Perón, Evita y Eva Duarte antes y después de su muerte, ya que *No trates de ser Eva* recorre varios mitos sobre la figura política y cotidiana de María Eva Duarte de Perón. Así, lo fractal está dado desde el cuerpo de Micaela que refleja al de Antonella que expande al de Eva. Y de este modo se compone en la fractalidad múltiples personajes, es decir aquellos que “abren una amplia gama de facetas (...) personajes que se desdoblaron para mostrar diversos roles (...) que constituyen a un ser” (Galicia, 2007: 8).

La vertiginosidad con la que ese cuerpo en escena encarna todas las facetas de los otros -y porqué no de sí mismo-, hace que como receptores creamos que estamos frente a Eva describiendo su propio embalsamamiento, esa especie de rito que pretende conservar el aura y el carisma de un cadáver. Sin embargo, la puesta no tarda en desentramar ese artilugio para dar paso a la interpretación de Antonella sobre ese cuerpo embalsamado fuera de sí.

Ella: \_ *¿Qué me dicen? (irónica) Impresionante ¿no? (Piensa) no me van a decir que no les dio una especie de... ¿que palabras usar? profundo, fuerte, exótico, aurático. Una verdadera obra de arte... arte, arte contemporáneo. (Piensa indignada) Yo... no hubiese tenido mucho problema...si me hubiesen puesto...en*

*un palacio (mira con ojos inyectados en lágrimas) ¡Para que vengan! ¡Y me miren! ¡Y me admiren! ¡Y me recen! (Piensa) Pero en cambio, ¿Qué hicieron? un poquito para acá...un poquito para allá... tómalala vos, dámela a mi... (Mira al público)¿Qué traqueteo? (recriminando) Quince años me tuvieron enterrada allá abajo. Con el nombre de otra. Después me sacaron y me llevaron con esa loca. Con eso brujo, hacían... ¡dos enfermos! (piensa un largo rato) ¿no me van a decir que este no fue mi mejor papel? (Corta el tono. Camina hacia delante, mira. En complicidad con el auditorio) ¡Compañeros hagamos una...reunión!...donde podamos conversar sobre... papeles... tendría que llamar a mi asistente... (Camina mientras piensa y dice) bueno, en este momento, el cache sería... (Piensa, mira) carísimo...impagable... (...) (Camina hacia atrás, perdida. se apoya en la pantalla, mira al frente y posa para una foto. De repente sale de la pose y pregunta) \_ y Walter... ¿filmaste? (camina hacia adelante) ¡como que no filmaste! (indignada) ¿de que parte vamos? (se exaspera) ¿de que parte vamos? (cada vez se acerca mas hacia el borde de la escena en dirección al público) ¿De que parte vamos?*

A su vez, los múltiples personajes interactúan, rompiendo la estructura cronológica y el espacio, con la imagen virtual de Madonna y de las grandes mujeres nombradas (Carlota de México, Elizabeth I, la reina virgen, Sara Bernhardt, Ana de Austria, Juana de Arco, etc.). En esta escena donde se nombran a otras figuras míticas, se amplía la fractalidad del cuerpo en tanto que se suman las extensiones de Eva actriz en los personajes que interpretó en el radioteatro. La obra apunta a una constante búsqueda de identidad que se perfila en el siguiente monólogo que no especifica quién es la que enuncia las palabras y se adjunta a una escena donde era Antonella la que estaba en presente:

La actriz abatida regresa al sillón. Se despoja del guante rojo. Medita un rato.

Ella: *\_Yo soñaba, quería que el público me reconociera, arriba del escenario, o mi voz en la radio o..., no sé, mi imagen en una revista. Quería... quería ser todo para ellos. (Vulnerable) quería ser su mujer, su amante, su madre y su niña. Quería ser actriz, Yo ese era mi sueño. Pero..., no hubo más radios, ni cine, ni nada. (Cortante) Pero me dieron otro papel (recuerda)*

*\_ Me levantaba muy temprano y mientras me peinaban tomaba el café, veía la pila de papeles sobre el escritorio.... Miraba por la ventana y la cola era larga,*

*larga interminable. (Orgullosa) Los atendía a todos. Los días de lluvia la gente esperaba adentro, yo miraba por la puerta del despacho y estaban todos paraditos en la escalera de mármol blanco (Se emociona) y yo los atendía a todos. (Emocionada. Se acuerda. Esta feliz) Tuve una enorme plaza llena a mis pies, (Juego con público, brazos) lleno de cabecitas... yo veía mi imagen en las pancartas, la gente que me ovacionaba (lo dice ovacionando) un palco lleno a mis pies, lleno par mí. (Se acuerda) Yo... arriesgaba todo para llegar a ese momento, (se enloquece un poco) el punto máximo, el clímax indiscutible, que toda actriz quiere llegar: Al aplauso ¡si el aplauso...! (Alza los brazos hacia arriba, eufórica) Ésa... era mi única gloria. (Mira desconcertada, con manos arriba, va hacia atrás, baja los brazos. Abatida luego de un largo mutis concluye.) Igual después, tuve que renunciar y... y hasta ahí fue todo. (Mira devastada)*

Éste muestra la necesidad de reconocimiento a través de la búsqueda de su identidad, que amalgama los diversos tiempos y espacios propuestos: el presente de Antonella, un tiempo/espacio ficcional con el tiempo espacio histórico ficcional de Eva, sumado al tiempo/espacio real de Micaela. Porque la expresión de deseo puede ser vista desde cada uno de los personajes en escena encarnados por un solo cuerpo, así desde esa sola presencia corporal se corre la focalidad del espectador que constantemente reubica al cuerpo en el personaje.

Lo más notable de la lógica de la obra es que su tema de la identidad, hallará descanso en el propio cuerpo en escena como elemento definitorio de toda actriz, que surge de un dilema mínimo: cómo representar a la heroína. En este sentido, supera una temática histórica o partidista para dar paso a una lectura de corte político que exige la recuperación del cuerpo como presencia fundamental. Por este motivo, no es extraño que en la última escena sólo veamos movimientos corporales que destacan lo artístico y político de Eva, como la labor de las dos actrices la virtual y la real.

Una bailarina vestida de blanco da vueltas sin parar sobre un fondo negro. Mantiene sus variaciones, pero siempre acorde a la música que suena como una especie de marcha militar. Se acelera y ralentiza según la intensidad musical. Se para y saluda como una reina a su pueblo. Se va perdiendo la imagen de la bailarina saludando a su público. Aparece la imagen de un cuerpo, como una muñeca de cera, devastado

en un sillón. Finalmente el video de la actriz ensayando la escena en cara lenta. Música. Se oscurece la sala.

Así, una opción para pensar la obra de teatro *No trates de ser Eva* surge desde el concepto de la *reminiscencia*: el pensar, el recordar una determinada figura, el tratar de dibujar el contorno de un tiempo (Cherniavski, 2009). La obra teatral llevaría ese tiempo recordado, en materia, en tanto que esa reminiscencia, la de Eva, es llevada a escena modificándose a través del espacio/ tiempo de otro cuerpo u otro contorno: el de la actriz. El cuerpo de Micaela y de Antonella están a cargo de rememorar no sólo el cuerpo político de Eva sino el material de archivo y su trayecto posterior a la muerte: el embalsamamiento y los sucesivos entierros. Aquí, es donde se llega a transmitir el mayor contenido mítico, en tanto que el personaje Eva dice sobre su cuerpo muerto y denuncia las reproducciones del mismo, paradójicamente denuncia a Micaela y a Antonella:

*Yo no le dije a ninguno de ustedes que podían ser mis herederos, ni mis derechohabientes. Que podían reproducirme, copiarme, basarse en mí, adaptarme, enajenarme, traducirme, reproducirme... (Se detiene ensimismada y revela) Hubo una continuidad que no estuve en mis planes. (Intimando a los espectadores) Quiero todos los derechos. Quiero que me devuelvan los derechos. Son míos.*

Como dijimos en el capítulo dos, *Bestia dispositivo para ser ella* plantea la imposibilidad de representar a Eva Perón mediante un mecanismo similar al que trabaja *No trates de ser Eva*. Construye a Eva o fragmentos de Eva a partir del cuerpo presente y enunciado de la actriz. En este punto recordemos que Rosario Alfaro se mencionaba en el conjunto de actrices que habían querido representar a Eva Perón. Tanto la actriz como la directora tenían un especial interés en mostrar la carrera artística de Eva también como una referencia a su propio desempeño laboral. Lo que las afectaba y llevaba a pensar y sentir la imagen de Eva Perón, no sólo era su trayectoria política sino también todo su desempeño actoral, tapado o socavado por los imaginarios sociales peronistas y antiperonistas. En el primer caso, mediante la reivindicación exclusiva del accionar político y social. En el segundo, por una construcción negativa hacia la labor actoral encarnada por cuerpos femeninos. Ser actriz en aquella época era sinónimo de ser “puta”. Esa procedencia, sumada a la infancia de Eva tamizada por la supuesta casa de citas de su madre Juana Ibarguren y su origen ilegítimo, llamaba la atención de

Alfaro y Jimena Kruocco quienes movilizaron la focalización de sentir y pensar a Eva, como dijimos, hacia su carrera de actriz y no a su desarrollo político.

Entonces, Alfaro se planteaba la necesidad de comprender la imposibilidad de construir el personaje como imagen que la convocaba desde sus fotografías y desde la idea de su carácter interior. Cabe aclarar que a diferencia de los años '90, cuando este mundo interno de Eva era buscado por las actrices que mantenían la creencia en el acceso a ese lugar, en este otro contexto, se deja en claro que ese interior se entremezcla con el de Rosario Alfaro. De esta manera, que la actriz se encuentre atada en un poste con una soga que la sujeta durante toda la puesta y esto desemboque en un cuerpo que quiere salirse de sí, habla de una interpretación de Alfaro y de la propia intensidad muscular de la actriz, más que del tono muscular o de la intensidad del cuerpo de Eva. En este punto, lo aurático, la originalidad del cuerpo de Rosario en escena es enunciado y aclarado para el espectador. Tanto como se muestra el artificio teatral de que la Eva no representada aparece de modo espectral, en el pelo teñido de rubio, en un vestuario que juega a estereotipar a la *femme fatale*, o en las propias fotos que se muestran mediante diapositivas.

Para concluir, a lo largo del capítulo hemos podido ver cinco perspectivas. La primera, es que los elementos apropiados para 'representar' a Eva Perón su conformación física (peinado, vestuario, maquillaje, gestos de rostro y manos, movimientos del cuerpo) quisieron ser abordados por las actrices de los '80, como un modo de incorporar el personaje histórico a una idea unívoca de identidad.

La segunda, fue que este tipo de deseo, de reacción afectiva traducida en diversos espectáculos, fue observado en los '90 por la debacle de los discursos peronistas. Con este fin, la reacción afectiva fue contestarle a las políticas menemistas, retomando los discursos de Eva y parte de su figura como medio de resistencia. Así, uno de los elementos que comenzó a aparecer fue la posibilidad de un diálogo entre personajes ideológicos contrapuestos, la posibilidad de 'representar' una Eva morocha o la certeza de suponer el desagrado de Eva sobre las políticas reinantes de los '90.

Como tercer punto, las creaciones se propusieron humanizar a Eva Perón y visitar su historia desde la afección de los testimonios de diversos agentes que presenciaron la historia o que estudiaron la vida de Eva Perón, desde la propia



experiencia de vida. Por último, hemos visto como dentro de la subfase comienza a ser cuestionamos el mismo término de 'representación', para brindar una necesidad afectiva por parte de los grupos y de las actrices de demostrar la imposibilidad de encarnar a Eva Perón, aceptando que es puro espectro y que lo corporal o lo aurático se encuentra en el cuerpo mismo de quien desea encarnarla, pero no en el resultado o acceso a algún perfil de su referente perdido.

## Capítulo 7

### LOS MODOS DE PRODUCCIÓN Y SU REPERCUSIÓN EN LOS IMAGINARIOS SOCIALES

En el presente capítulo nos interesa demostrar que los modos de producción, la circulación y la recepción marcan un nivel de repercusión en relación a la mutación de la figura de Eva Perón consumada en las obras analizadas. Cabe aclarar que en algunos casos puntuales del campo cinematográfico se combinan los sistemas de producción y de distribución, haciendo que ciertos films producidos de modo independiente o amparados por subsidios del INCAA, posean un estreno comercial; o films que con una producción proveniente de ámbitos privados logran ser estrenados en circuitos de festivales. Asimismo, veremos que en el campo teatral, si bien el circuito alternativo se amolda a los espacios correspondientes a su naturaleza, en algunos casos las obras también logran ser producidas desde capitales del estado. Por este motivo, el capítulo analizará el campo cinematográfico y el campo teatral pensando en las incidencias de las políticas de legislación. Esto es, teniendo en cuenta el fomento que propició la Ley de Cine y la Ley de Teatro. Con tal fin realizaremos un breve análisis del contexto histórico en el que surgieron las obras teatrales y cinematográficas, para poder comprender la estructura en la que se insertaron las creaciones sobre Eva Perón.

#### **El campo cinematográfico desde 1983 a 2014**

Para poder evaluar con precisión en qué medida se sostuvieron los films sobre Eva o aquellos que la incorporaron en su narrativa de alguna manera, nos proponemos analizar previamente el impacto de la industria cinematográfica nacional en el magma de films vistos en Argentina. A causa de falta de datos y por la necesidad de ser lo más fiel posible a la serie del corpus seleccionado, sólo estudiamos la afluencia de espectadores a salas y la cantidad de títulos nacionales desde 1984 hasta 2013. Además, debemos explicar que las fuentes que utilizamos se circunscriben a los datos aportados por el INCAA desde 2008 a 2013, por DEISICA desde 1988 hasta 2008 y las informaciones proporcionadas por el Heraldo del Cinematógrafo desde 1984 hasta 1986. Lamentablemente, el año 1987 sólo brinda los datos de los espectadores totales y

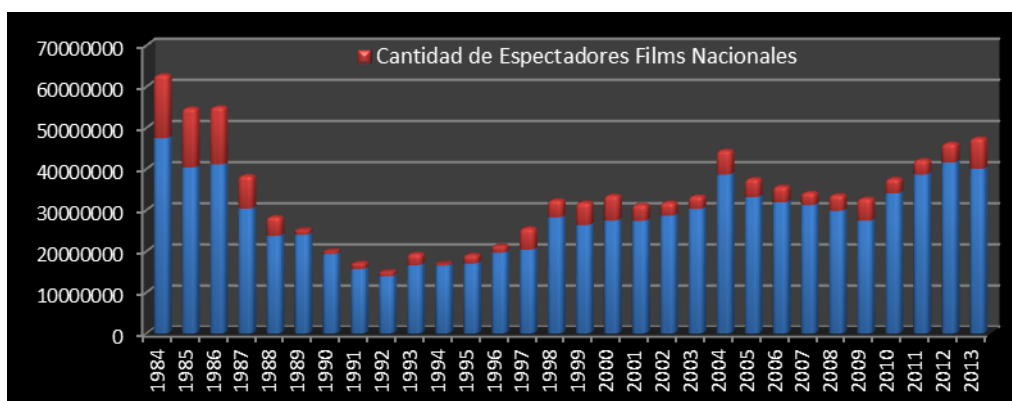
los títulos, pero sin discriminar espectadores nacionales de extranjeros. El profesional en economía Agustín Trombetta estimó los datos de aquel año y realizó los gráficos que nos sirven en el estudio. A continuación mostramos la totalidad de datos tras pasados a la base con la que trabajamos.

Año	Espectadores totales	Espectadores en films extranjeros	Espectadores en films nacionales	% Espectadores Films extranjeros	% Espectadores Films Nacionales	Titulos Totales	Titulos Extranjeros	Titulos Nacionales	% Titulos Extranjeros	% Titulos Nacionales
1983	52924307					212	192	20	90,57%	9,43%
1984	62874769	47503922	15370847	75,55%	24,45%	270	246	24	91,11%	8,89%
1985	54782287	40379654	14402633	73,71%	26,29%	311	287	24	92,28%	7,72%
1986	55070249	41123263	13946986	74,67%	25,33%	359	324	35	90,25%	9,75%
1987	38385953	30394800	7994538	79,18%	20,83%	335	303	32	90,45%	9,55%
1988	28365676	23739231	4631448	83,69%	16,33%	242	213	29	88,02%	11,98%
1989	25268187	24053928	1214259	95,19%	4,81%	208	195	13	93,75%	6,25%
1990	20051646	19322495	729151	96,36%	3,64%	241	230	11	95,44%	4,56%
1991	17175853	15692555	1483298	91,36%	8,64%	286	269	17	94,06%	5,94%
1992	15059296	13922073	1137223	92,45%	7,55%	268	258	10	96,27%	3,73%
1993	19438336	16618702	2819934	85,49%	14,51%	232	219	13	0,00%	5,60%
1994	16891297	16567784	323513	98,08%	1,92%	171	163	8	95,32%	4,68%
1995	19156136	17032306	2123830	88,91%	11,09%	178	154	24	86,52%	13,48%
1996	21348289	19694829	1653460	92,25%	7,75%	216	179	37	82,87%	17,13%
1997	25630000	20400326	5229674	79,60%	20,40%	172	144	28	83,72%	16,28%
1998	32431388	28251909	4179479	87,11%	12,89%	249	214	35	85,94%	14,06%
1999	31873444	26371649	5501795	82,74%	17,26%	295	257	38	87,12%	12,88%
2000	33572678	27480740	6091938	81,85%	18,15%	299	254	45	84,95%	15,05%
2001	31346269	27434015	3912254	87,52%	12,48%	271	226	45	83,39%	16,61%
2002	31883803	28658528	3225275	89,88%	10,12%	247	207	40	0,00%	16,19%
2003	33378781	30311669	3067112	90,81%	9,19%	267	221	46	82,77%	17,23%
2004	44507697	38655114	5852583	86,85%	13,15%	291	237	54	81,44%	18,56%
2005	37617695	33172078	4445617	88,18%	11,82%	310	245	65	79,03%	20,97%
2006	35767819	31919452	3848367	89,24%	10,76%	310	252	58	81,29%	18,71%
2007	34282916	31234862	3048054	91,11%	8,89%	333	265	68	79,58%	20,42%
2008	33704575	29853353	3851222	88,57%	11,43%	361	290	71	80,33%	19,67%
2009	33628162	27443896	5397965	81,61%	16,05%	300	205	95	68,33%	31,67%
2010	38648297	34083135	3569705	88,19%	9,24%	336	215	121	63,99%	36,01%
2011	43094377	38673220	3556425	89,74%	8,25%	334	205	129	61,38%	38,62%
2012	47312416	41602015	4619130	87,93%	9,76%	339	194	145	57,23%	42,77%
2013	48339739	40032515	7457038	82,81%	15,43%	389	223	166	57,33%	42,67%

La correspondiente suba de 9.950.462 espectadores de 1983 a 1984, puede ser atribuida a una nueva participación política de la sociedad, no sólo por el crecimiento de los espectadores sino porque los films estrenados en 1984 y sus temáticas, ya no correspondían a las comedias y animaciones que predominaron en el período de la dictadura, sino películas que comenzaban a hablar de lo que había sucedido o, incluso, que no habían podido ser estrenados en su momento Este último es el caso de *La pródiga*, cuyo estreno había sido suspendido en 1945 por el propio Perón y ahora, portaba un plus simbólico: dar a conocer el único protagónico como actriz, de la figura más controversial de Argentina, Eva Duarte. Tras la imposibilidad de haber sido estrenado en otros períodos y menos en la dictadura de 1976, se llevó a la pantalla en 1984 con una totalidad de 4.256 espectadores durante una semana.

Advertimos también que desde 1984 y hasta 1992 hubo una baja de 47.815.473 espectadores totales. Los mismos comenzaron a incrementarse paulatinamente a partir de 1993, hasta acreditar un primer salto significativo en el año 2004. Si bien en la

revista DEISICA se destaca el año 1993 como un gran año para la cinematografía nacional, evaluado en la serie completa no presenta un cambio significativo. El año 2004, en relación al año anterior, recuperó una cifra excepcional de espectadores totales, 11.289.916. Si pensamos que 1984 tuvo una cifra similar a la de 2004 en comparación al resto de la serie, podemos especular que en ambos casos existió, históricamente, una participación política y cultural de la sociedad amparada en la necesidad de afianzar las instituciones. En el caso de 1984, la asunción de Alfonsín y el comienzo de la democratización del país; en el caso de 2004, una suma de hechos: la cercana finalización de los sucesivos presidentes (Puerta, Rodríguez Saa, Camaño y Duhalde); la asunción del presidente Kirchner el 25 de mayo de 2003, quien declaró nulas las leyes de Obediencia Debida y Punto Final el 21 de agosto de 2003<sup>124</sup>; la creación de una corte suprema prestigiosa y alternativa como la que Alfonsín promovió en 1984 (Novaro, 2010: 293); acciones que le valieron la suba positiva de la opinión pública al 70% de apoyo en el año 2004 (Novaro, 2010: 295). En ambos casos vemos coincidencias políticas y aumento en una participación social de la que el cine, como práctica cultural y hecho social, no quedó fuera. Pero aún quitando de la serie el año 2004, podemos ver una tendencia positiva a partir del año 2009, luego de una gradual caída desde el año 2005 al 2009 que perdió 6.890.002 de espectadores desde 2004 a 2005, pero que fue frenando hasta caer desde 2008 a 2009 sólo 76.413 espectadores, para retomar el alza desde 2010 y hasta 2013, que llegó a recuperar 33.280.443 de los casi 48 millones de espectadores perdidos en 1992.



<sup>124</sup> Las leyes de Punto Final (1986) y de Obediencia Debida (1987) dictadas durante el gobierno de Raúl Alfonsín, junto a los indultos realizados por Carlos Menem (1989-1990), son conocidos como las *leyes de impunidad*.

Este movimiento de espectadores nos sirve para comprender en que contexto se produjeron las películas sobre Eva Perón, y que tanto repercutieron en la cinematografía nacional. Justamente estos números nos hacen apreciar, al menos desde la recepción, que la parte de las creaciones sobre el personaje histórico de Eva no conformaron un gran número en la totalidad de la cinematografía. Sin embargo, sí fueron materiales que provocaron mayor o menor impacto individualmente por cuestiones de contexto político, a la vez que aumentaron su nivel de producción por cuestiones de fomento.

Sostenemos, el argumento acerca de la importancia del momento político del país porque el máximo porcentaje de impacto del cine nacional en los espectadores nacionales se dio en 1985 con el 26,29% de espectadores que ven films nacionales, frente al 15,43% de 2013, a pesar de ser un año que incrementó los títulos nacionales mediante el fomento brindado por el INCAA. Mientras que en 1985 hubo 24 estrenos, en 2013 se estrenaron 166 películas.



Mediante el gráfico de títulos nacionales podemos observar cuatro bloques de producción que han sido acompañados del presupuesto y el fomento de subsidios otorgados por el INC, posteriormente llamado INCAA (1994). En el primer bloque de 1983 a 1988, se ve una producción baja pero constante durante la gestión de Manuel Antín, con excepción del último año (1989) cuando la producción baja estrepitosamente.

En el segundo bloque, desde 1989 a 1994, se nota una caída importante en la cantidad de títulos y por ende en la producción, hasta finalizar en 1994 con un mínimo de estrenos, 8 para ser más precisos. Este bloque se caracterizó por la falta de

presupuesto, lo cual provocó un desfiladero de presidentes del INC, que renunciaban frente a la limitación para otorgar créditos y fomentar la cinematografía. Estos fueron: René Mugica, con una gestión de tres meses en 1989; Octavio Getino desde 1989 a 1990; José Antonio Anastasio desde 1990 a 1991; Guido Parisier desde 1992 a 1994; Antonio Ottone junto a Salvador Samaritano, quienes impulsaron finalmente el proyecto de la modificación de la Ley de cine en 1994.

En el tercer bloque que proponemos, desde 1995 a 2008, podemos distinguir cómo la cantidad se incrementa notablemente para crecer de modo paulatino hasta el último año marcado, cuando se vuelve a generar un salto importante en la producción, en el año 2009. La primera gestión de este período estuvo a cargo de Julio Mahárbiz, entre 1995 y 1999; lo sucedió José Miguel Onaindia entre 2000 y 2001; las gestiones más importantes estuvieron a cargo de Jorge Coscia de 2002 a 2005 y, posteriormente, ocupó el cargo de presidente el vicepresidente Jorge Álvarez, de 2006 a 2008.

El crecimiento en el último bloque, de 2009 a 2013, lo atribuimos a la modificación de la Ley de Cine 17.741<sup>125</sup> en 1994, con la creación de la Ley 24.377 y el pasaje del presupuesto de la Secretaría de Turismo a la Secretaría de Cultura. Entonces, el fomento y la producción se fue incrementando a partir de 1994, momento en el que, como sostiene Lusnich (2010: 25), las “líneas de crédito y subsidio intervendrá en el cruce y el borramiento de las prácticas industriales e alternativos”.

A su vez, mediante el decreto 1.528 firmado por Cristina Fernández de Kirchner, que a partir del 23 de enero de 2013 pasó a ser la Ley 26.838, se declaraba al cine como una “actividad productiva de transformación asimilable a una actividad industrial” (*Haciendo Cine*, 25 de enero 2013). Pero es válido observar que el crecimiento en la producción nacional a causa del presupuesto destinado a subsidios, se da cuando asumió Liliana Mazure en 2008, en tanto que los estrenos en 2009 refieren a la producción del año anterior.

---

<sup>125</sup> Ley instaurada en 1968.

## **Las películas sobre Eva en salas comerciales y su participación en festivales.**

Para medir la repercusión de cada film decidimos tener en cuenta la cantidad de espectadores que asistieron a su exhibición, si obtuvo críticas y su cantidad aproximada, la participación en festivales en los que se registraron nominaciones y/o premios tanto nacionales como internacionales. A cada uno de los ítems le otorgamos una medida de ponderación. De este modo, el modelo que decidimos implementar para aplicar a cada película, otorga un 30% de importancia para la cantidad de espectadores que vieron los films en salas comerciales, un 20% a las críticas o notas que obtuvieron, un 5% al apoyo y fomento recibido, un 10% a las nominaciones internacionales, un 15% a los premios internacionales, un 5% a las nominaciones nacionales, un 10% a los premios nacionales<sup>126</sup> y un 5% a la participación en festivales.

Debemos aclarar que el impacto con respecto a las críticas lo contabilizamos pero no tuvimos en cuenta la negatividad en las mismas, ya que consideramos que la publicación ya implica una difusión del film más allá de lo que se diga. Tal es el caso de *¡Ay Juancito!* que a pesar de las notas negativas obtuvo 134.416 espectadores, un valor muy superior al film de Paula de Luque, *Juan y Eva*, que recibió más notas positivas pero obtuvo 60.044 espectadores. Hay que aclarar, además, que esa valoración no depende exclusivamente de la calidad de los films sino que hay infinitas variables que pueden condicionar el impacto social de las películas, sobre todo si observamos los años 2004 y 2011; a pesar de haber tenido una cantidad total de espectadores casi idéntica, 2011 mostró una caída en la cantidad de espectadores que se volcaron a ver películas nacionales. Del mismo modo, veremos que dentro del índice de impacto, tenemos en cuenta la repercusión en la totalidad de la serie temporal desde 1984 a 2014. Así, las participaciones en festivales pueden ser por nominación a premios o por retrospectivas.

Respecto de las películas sobre Eva que se estrenaron en salas comerciales, nos interesa destacar las características de repercusión de cada una de ellas para luego observar los resultados del índice de ponderación. De acuerdo con los registros obtenidos, las premiaciones de los films incluyen los siguientes datos:

---

<sup>126</sup> El criterio en la diferencia de valoración en los premios y nominaciones nacionales con respecto a las internacionales, fue basado en la idea de que se amplía la circulación del film, no en un valor de determinado festival por sobre el otro.

- *Evita quien quiera oír que oiga*: participó del Festival de Mar del Plata en 2014, obtuvo el premio de la Asociación de Cronistas Cinematográficos a la mejor banda sonora y obtuvo dos premios en los Festivales Internacionales de Lisboa y Biarritz en el año de su estreno. A su vez en 1985 fue galardonada por el Racimo de Oro del Festival Internacional de Cine de Santarém, Portugal Se registraron 30 críticas periodísticas
- *El misterio de Eva Perón*: obtuvo el Premio Internacional de Montreal. Se registraron 7 críticas.
- *Eva Perón*: de Juan Carlos Desanzo se eligió para los Oscar como mejor película extranjera y fue reconocida por el Ministerio de Educación. Se registraron 15 críticas.
- *Gatica*: fue nominada a los Goya y se había barajado la opción de nominarla a los Oscar pero a último momento se deshizo la propuesta. Se registraron 42 críticas
- *Eva de la argentina*: participó en el Festival Mendoc en 2012. Se registraron 23 críticas
- *Juan y Eva*: en el Festival Internacional de Mar del Plata 2011. Se registraron 25 críticas.
- *¡Ay Juancito!*: estuvo nominada para los Cóndor de Plata y ganó el Premio Internacional Premio Pirámides en El Cairo, Egipto. Se registraron 13 críticas.
- *Evita otra mirada*: fue declarada de interés cultural por la Secretaría de Cultura de la Nación. Se registraron 6 críticas.
- *Puerta de hierro el exilio de Perón*: participó en Mar del Plata en 2012 donde ganó el Premio Movie City. Se registraron 21 críticas.

La combinación de estas variables, como dijimos, la participación en festivales, las nominaciones y/o los premios otorgados, más las críticas recibidas, dio por resultado el siguiente índice de repercusión.



Año	Películas	Indice de repercusión	
		s/ total variable	s/ valor max
1984	Evita, quien quiera oír que oiga	25.08%	65.03%
1987	El misterio de Eva Perón	4.55%	10.90%
1993	Gatica	21.82%	55.00%
1995	Eva Perón	15.87%	37.66%
2004	Ay Juancito!	8.39%	23.20%
2008	Evita otra mirada	2.33%	7.87%
2011	Eva de la Argentina	4.91%	21.22%
2011	Juan y Eva	6.62%	25.22%
2012	Puerta de Hierro, el exilio de Perón	10.43%	31.77%

De este índice resulta que las dos películas con mayor impacto en la historia del cine sobre Eva Perón o que trabajaron su figura son: *Evita, quien quiera oír que oiga* y *Gatica*. Por su parte, la actriz Cecilia Cenci en *Gatica* de Leonardo Favio, repercutió de manera parcial y acotada en el tiempo por la brevedad de su papel en el film, a pesar de haber sido éste el más visto de todo el corpus, sin embargo como bien observamos en el capítulo anterior Cenci había decidido encarnar el papel nuevamente en la obra teatral *Cariñosamente... Evita*. A su vez, En este último caso hay que tener en cuenta que el impacto de dicha película se lo otorga el mito de Gatica en tanto protagonista, y que Eva, en este caso, es una figura aledaña aunque mantenga, como ya hemos visto, la variante mítica de la Eva-santa.

Entonces, si sólo tenemos en cuenta los films que trabajaron la figura de Eva como protagonista además de la película de Mignona, impactó, aunque con un menor porcentaje, el film de Desanzo. Asimismo, por fuera de este índice de ponderación nos interesa observar que *Evita* de Alan Parker, fue reconocida en Argentina mediada por la crítica y además por el Ministerio de Educación; a su vez, obtuvo 5 nominaciones al Oscar y ganó el premio a la mejor canción. Pero puntualmente en Argentina se la consideró una provocación hacia la figura de Eva, por lo que la repercusión mediática estuvo concentrada en comparar la manera de considerar a Eva, remitiéndola constantemente a la Eva Perón de Desanzo.

Entre las películas que no se estrenaron comercialmente pero tuvieron una difusión por video o tv, consideramos: *Los ojos que miraron a Evita*, que fue apoyada por la Biblioteca Nacional; *Perón sinfonía de un sentimiento*, que no fue exhibida en cines sino pasada por canal nueve, participó del Festival de Mar del Plata de 2008 y fue apoyada por Eduardo Duhalde; *Evita una tumba sin paz*, fue un documental con un gran impacto en TV que ganó premios internacionales como el Premio Gran Coral y el Premio Saúl Yelín en la Habana.

Asimismo nos interesa realizar un recorrido por las críticas y notas<sup>127</sup> que recibieron los films, para indagar cuántos fueron visibilizados antes de su estreno y cuántos en medio del rodaje, una práctica que en la última fase muchas veces fue suplida por pequeños *backstage* del film, tal como se hizo con el film de Paula de Luque. También, haremos hincapié sobre cuáles fueron mencionados a posteriori de su estreno y considerados, ya, parte de la historia de la cinematografía argentina, para enmarcarlos como ejemplos de la productividad sobre la imagen de Eva Perón.

El primer caso a pensar es el docu-ficción de Eduardo Mignona que recibió diversas notas que anticipaban el rodaje y montaje del film, así como también los motivos de su realización: como mencionamos en el capítulo 2, una respuesta a la ópera *rock* y al telefilm norteamericano. Una de las notas que se registran previas a su estreno es aquella realizada antes de las elecciones. Así, un 10 de octubre de 1983 para el diario *La Voz*, Mignona y su equipo declaraban la importancia del film.

Dentro de los trabajos que fueron seguidos antes de su estreno, y en caso con una gran polémica detrás, estuvo el film de Juan Carlos Desanzo que en todo momento dijo y se desdijo de ser una respuesta al film de Parker. Así, registramos que desde los medios de comunicación se alimentó esta polémica generando una serie de notas y entrevistas sobre el rodaje, la utilización de los espacios naturales de la Casa Rosada y la comparación entre las dos actrices que representaron a Eva en esas dos realizaciones,

---

<sup>127</sup> Dentro de este estudio no tendremos en cuenta la cuestión ideológica de cada diario, porque consideramos que eso requeriría un estudio aparte. Que evalúe en qué lugar de poder se situaba cada diario, cuál era el perfil ideológico, como fue cambiando el mismo en las diversas etapas, cómo incidió el ingreso de internet a los mismos, que repercusión comenzaron a tener los sites sobre los diarios impresos, hasta qué punto el periodista que realiza la nota tiene y comparte la ideología del periódico, y otras cuestiones que no están al alcance de este trabajo.

Goris y Madonna. Entre los diarios que publicaron este tipo de notas registramos a *La Nación*, *Clarín*, *Página 12*, *La Prensa* y el *Diario de Cuyo* de San Juan.

Las cuestiones con el film de Alan Parker, de todos modos, habían comenzado con notas anteriores como la de Norberto Firpo para *La Nación* (17/03/1996), “Eva Perón, un honroso emblema para Peronistas”, en la que destacaba la falla histórica del film de Parker. Es extraño descubrir en esta nota que se menciona a *Gatica* de Leonardo Favio, como uno de los ejemplos de films argentinos que habían equivocado alguna verdad histórica. Su mención en ningún momento hacía referencia a Eva Perón, sino a una problemática sobre la omisión del contrincante principal de *Gatica*, El Rosarino. Con respecto al film *Gatica*, tenemos que tener en cuenta que, si bien se conformó como parte de la historia del cine precisamente por tratarse de Leonardo Favio, no obtuvo una gran repercusión como material que haya representado la figura de Eva Perón. Lógicamente, esto sucedió por la brevedad del rol en el film.

Otro film claramente mencionado cuando se registran materiales de nuevos documentales sobre la temática es *Perón, sinfonía del sentimiento* de Leonardo Favio. Entre las notas que lo reconocen se encuentra una crítica realizada por Claudio Minghetti para *La Nación* el 30/04/2008 sobre el film de María Teresa Mazzorotolo. O también se lo mencionaba como el primer film que había indagado sobre la creación de las imágenes de Eva mediante la animación, para contextualizar el posterior film de María Seoane en una nota escrita por Gustavo Noriega para *La Nación* el 20 de noviembre de 2011<sup>128</sup>.

El film de Demichelli, *El misterio de Eva Perón*, luego de haber sido estrenado en el cine Luxor el 18 de junio de 1987, posteriormente fue promocionado en el diario *Clarín* el 4 de abril de 1997, mediante un afiche que indicaba que se exhibiría en el Canal Volver. Es allí cuando comienza a tener mayor repercusión. La película *Juan y Eva* fue considerada por la originalidad del recorte histórico que había hecho Paula de Luque, cuestión que hacía que el film obtuviera una buena repercusión crítica, pero a su vez se había instalado en la década del 2000 como la película más reciente, desplazando a *Ay Juancito!* que además no narraba tan en detalle la vida de Eva Perón. Por ejemplo, el film era mencionado en una crítica a *Eva de la Argentina* (*Página 12*, 10 de octubre

---

<sup>128</sup> <http://www.lanacion.com.ar/1416046-eva-de-la-argentina>

de 2011, “Otro modo de abordar el mito”) en la que Oscar Ranzani señalaba el trabajo de Desanzo y Parker. También se la mencionaba comparándola con *Puerta de hierro* y de modo irónico, en una nota de Alejandro Lingeti<sup>129</sup> en la que se consideraba la construcción de Perón en ambos films como una analogía de Kirchner.

Asimismo, *Eva de la argentina*, fue destacada entre las críticas por las relaciones históricas que proponía y por su vinculación con los dibujos de Solano López. *Puerta de hierro* es el film, dentro de los que trabajan al peronismo, con mayor repercusión dentro de la crítica periodística de los grandes medios y los medios independientes. *Evita otra mirada* de María Teresa Mazzorotolo, no recibió un gran apoyo de la crítica ni fue citado como referencia del estreno de otros films. Aunque, este documental recibió una crítica del diario *Perfil* y lo promocionó el diario *La Nación* el 30/04/ 2008 mediante una nota, un día antes de su estreno oficial en el cine Monumental. Hay que destacar que este film realizado en 2005, había sido declarado de interés Cultural de la Nación y fue incorporado en un ciclo de cine documental realizado en el Espacio Cultural Nuestros Hijos (ECuNH), para darle un perfil que ubique a Eva como una luchadora de los derechos de género.

Como ya dijimos, también nos interesa indagar cómo los films fueron nombrados en dossier periodísticos que los ubicaban dentro de la historia del cine. Lógicamente el período de 1983, fue mencionado en la siguiente fase y en la tercera fase el periodismo tuvo en cuenta algunas de las producciones anteriores. Desde esta perspectiva, el film de Mignona y su propia personalidad habían quedado como referencia y como voz de autoridad para poder hablar sobre las siguientes producciones. Por este motivo, en una nota escrita por Fernando López para *La Nación*, “Mil caras para Evita” (04/1996), Mignona podía declarar su mirada sobre la película de Alan Parker. A su vez dentro de la repercusión del film en la segunda fase, también se registra la presencia de *Evita, quien quiera oír que oiga* como reposición en un ciclo organizado en el Cosmos por los 50 años del fallecimiento. En la nota “Mitos Argentinos” de *La Nación* (26/07/2002) se promocionaba -junto a una muestra de libros organizada por la Biblioteca Nacional- el ciclo que pasaría los films de Solanas, Mignona y Bauer.

---

<sup>129</sup> <http://www.lanacion.com.ar/1571385-retrato-de-un-Perón-solemne>

Otra nota que se ocupó de relevar los films que se hicieron sobre Evita, y que les otorgaba legitimidad de ese modo, fue el trabajo publicado en *Todo es historia* (N° 419), en el que se recorría la vida de Eva como actriz, pero a su vez se vinculaba esta cuestión cinematográfica con los primeros documentales realizados sobre Eva en los años '50 -Amadori, Cronjager- y los documentales realizados en la primera y segunda fase. En este caso se mencionaba a los trabajos de Mignona, Demichelli, Bauer y a la ficción de Desanzo<sup>130</sup>. Hay que comprender que los materiales realizados ingresados los años 2000, recibieron un registro crítico propiciado por los sitios de internet independientes que se comenzaron a gestar gracias a la nueva modalidad de comunicación masiva.

### **El campo teatral desde 1983 a 2014: el crecimiento de las salas y los espectáculos en los tres circuitos: alternativo, oficial y comercial**

Para comprender como funciona el campo teatral en el período seleccionado, nos interesa recurrir a datos que muestran el crecimiento que obtuvo el teatro alternativo a lo largo de las tres fases. Para esto tuvimos en cuenta dos variantes fundamentales que implican a los espacios ocupados y a la cantidad de espectáculos que se dieron anualmente. En la base que armamos a continuación –con registros de estadísticas previamente relevados por Alternativa Teatral- podemos ver la conducta del teatro comercial, dependiente de capitales privados, y la conducta del teatro oficial, dependiente de las políticas de la Ciudad de Buenos Aires. De todos modos, hay que tener en cuenta que los datos desde 1983 a 1990 no son exactos ni en relación al teatro comercial, ni en relación al teatro oficial. Esto se advierte al comparar los números entre Alternativa Teatral y el registro de la Dirección Nacional de Estadísticas y Censos, a partir de lo cual podemos ver que la cantidad de salas oficiales eran muchas más de las que marca Alternativa. Asimismo, y a pesar de la buena voluntad de las Instituciones que poseen los datos de borderaux como ARGENTORES, AADET y la propia Alternativa Teatral, el registro en el campo teatral acusa una falta de sistematización que proviene de la información perdida. Este hecho hace que optemos por comentar el tema que nos ocupa, mediado por otros estudios paralelos y no a través de un estudio

---

<sup>130</sup> En la misma nota se hacía referencia también a un documental llamado *Evita Capitana* de Nicolás Malowicki, un telefilm que solo vio la luz en el ámbito del BAFICI de 2001.

estadístico, justamente a raíz de la falta de exactitud que padecen las propias fuentes, las cuales en contemporáneo intentan subsanar esta falencia.

Para entender el movimiento del teatro en la década del '80, con esta falencia de datos, o incluso con datos contradictorios utilizaremos comentarios de artistas que tenían una mirada específica sobre el teatro alternativo, oficial y comercial, además de algunos números precisos. Para comprender los años '90 tendremos en cuenta un artículo de Armida María Córdoba, Susana Llahí y María de los Ángeles Sanz que revisita la producción teatral, titulado “La producción teatral en la década del '90: de la euforia al desencanto”. Y para analizar la tercera fase, acudiremos a un informe realizado por la Ciudad de Buenos Aires, algunos datos recabados en la página web Alternativa Teatral y algunas bases desarrolladas por el Sistema de Información Cultural de Argentina (SINCA).

Tito Cossa declaraba para una entrevista realizada por Ana Seoane para *Latin American Review*, que en los '80 faltaba “el espectador que arriesga con los que arriesgan. Todavía están aferrados a los moldes tradicionales. Buscan que le cuente un cuento y lo más directo posible” (Seoane-Cossa, 1991: 109). En este punto da una pauta de las propuestas más conservadoras tanto en el teatro oficial como el comercial. Asimismo podemos ver que la falta de espectadores que señala Cossa, se podía deber también a los problemas económicos de la década del '80 que incluso acompañaron las dificultades para producir teatro alternativo. Por otro lado, un argumento que apoya las dificultades de los artistas para producir, lo dejaba en claro Alejandra Boero:

Rescatamos la cultura inventada por los artistas pero nunca alentada a nivel oficial. La gente volvió a pesar que estamos solos y necesitó volverse a reunir. Nuestra orfandad cultural es perpetua. No sólo no recibimos apoyo, también nos acosan con impuestos y otra clase de impedimentos. Este es el motivo por el cual aparecen los grupos y los unipersonales. (Seoane y Boero, 1991: 110)

Otra voz válida para comprender como funcionaba la producción en los tres circuitos la aporta Bartís, quien diferencia fórmulas y dificultades para entender cómo y por qué cada circuito producía teatro:

Hay un movimiento continuo, para menos. Existe un teatro vinculado a lo comercial, no abro juicio al señalar esto, es un tipo de teatralidad que se inserta en un mercado. Produce un producto para él, con una estética determinada. Otro tipo es el oficial, que languidece en este último período pero que tiene una manifestación determinada. Aunque a veces resulte una propuesta alternativa, que para mí no lo es, porque aparece como "cultura progresista" y descentrada del "poder." A mi entender genera una modalidad particular que se vincula con el poder. Y el tercer elemento es una "mezcolanza" de lo que fue el alternativo con las nuevas modalidades de hacer teatro cómo y dónde se puede hacer. (Seoane y Bartís, 1991: 112-113)

Por otro lado, en los años '80 los registros del teatro oficial son pocos, ya que la misma Dirección General de Estadísticas y Censos sólo da dos datos precisos de la década: los asistentes y las funciones de 1980 y 1985. El primer año acusa 2.875 funciones y 763.142 asistentes, mientras que el segundo, 3.011 funciones y 1.246.363 asistentes. Es factible, mirando el dato de 1990, deducir que la asistencia al teatro bajó gradualmente llegando a obtener la mitad de los espectadores de 1985. En cuanto al teatro alternativo la cantidad de espectáculos fluctuaron de manera aleatoria.

Desde el área teatral la insistencia en la promulgación de una ley que amparara el desarrollo de su producción data de la década del cuarenta. Cuando se recuperó la democracia, en 1983, las gestiones, que habían sido intermitentes hasta ese momento por razones políticas -como, por ejemplo, la falta de funcionamiento del Congreso debida a los sucesivos golpes militares-, se reanudaron, y varios proyectos fueron presentados ante las cámaras legislativas. A partir de 1992 hubo un mayor impulso por parte de las entidades que alentaban esa ley, como la Asociación Argentina de Actores, la presencia del Movimiento de Apoyo al Teatro (MATE) y la decisión del Secretario de Cultura de la Nación, Dr. Mario O'Donnell. (Córdoba, Llahí, Sanz, año: 221)

Durante el primer período y hasta la Ley de Teatro de 1997, los elencos alternativos se hallaban sin apoyo ni subsidios. Recién con la Ley se comienzan a otorgar subsidios de modo sistemático que permite el crecimiento de la producción teatral. Como podemos ver en la siguiente tabla, recién en 1994 se puede observar una tendencia en ascenso en la producción alternativo.

*Base de datos sobre la cantidad de salas y espectáculos del teatro local alternativo  
(CABA)*

Años	Espectáculos del teatro alternativo	Espacios alternativos
1983	36	7
1984	3	2
1985	11	3
1986	5	5
1987	2	2
1988	21	6
1989	2	2
1990	10	7
1991	2	2
1992	8	6
1993	3	2
1994	10	9
1995	14	12
1996	13	12
1997	21	13
1998	36	17
1999	36	22
2000	260	101
2001	607	159
2002	848	236
	Fuente Alternativa Teatral	Fuente Alternativa Teatral

En la década del '90, como observamos, no existe un cambio importante en la cantidad de espectáculos hasta el año 2000, cuando se produce un salto de 36 a 260 y llegando a finalizar la segunda fase con 848 espectáculos, según la fuente de Alternativa Teatral. Este índice deja entrever la efectividad de la Ley Nacional del Teatro n° 24.800, que sancionó el Congreso en 1997 y que habilitaba, entre otras cosas, la formación del Instituto nacional del Teatro (INT).

El Instituto es un ente autárquico de la Secretaría de Cultura que reemplaza a la Dirección Nacional de Teatro, y sus objetivos son: financiar proyectos y salas teatrales, otorgar becas de perfeccionamiento y brindar apoyo económico a la



investigación. Los elencos apoyados pueden o no ser de experimentación, en salas que no superen las 300 localidades. (Córdoba, Llahí, Sanz, año: 221)


Según los datos del teatro oficial, éste mantiene un promedio de 684.186 espectadores desde 1990 hasta 1994, cuando comienza a marcarse más una dinámica que fluctúa pero con tendencia negativa hasta la finalización de la tercera fase. Tal como se puede observar en la tabla siguiente:

*Base de datos de asistentes en el circuito oficial dentro del teatro local*

Años	Espectadores Oficial
1990	693.974
1991	839.163
1992	685.130
1993	602.439
1994	600.277
1995	458.722
1996	559.984
1997	533.750
1998	592.100
1999	397.642
2000	472.159
2001	434.582
2002	484.173
2003	510.005
2004	454.847
2005	435.172
2006	336.001
2007	358.464
2008	298.390
2009	277.691
2010	367.875
2011	402.164
2012	365.498
2013	325.410
2014	233.429
Fuente	Dirección General de Estadística y Censos


Si bien no registramos mediante AADET lo sucedido con el teatro comercial hasta 1998, a partir de esa fecha podemos observar un crecimiento positivo en cantidad de

espectadores, tal como lo indica la siguiente base extraída de SINCA en referencia al teatro comercial:

Teatro - Cantidad de espectadores por año y región geográfica Argentina. 1998 a 2014. En unidades.	
	
Año	Espectadores Ciudad de Bs.As.
1998	773.091
1999	621.550
2000	2.054.987
2001	1.289.599
2002	1.655.377
2003	1.750.128
2004	1.922.731
2005	2.065.912
2006	2.304.696
2007	2.560.954
2008	2.796.347
2009	2.501.078
2010	2.992.106
2011	3.195.163
2012	3.051.026
2013	3.126.610
2014	3.019.199
<b>Fuente:</b> Asociación Argentina de Empresarios Teatrales (AADET)	
<b>Notas:</b> * AADET solo registra la cantidad de asistentes de sus asociados. * Los datos del interior para el año 2009 se consignan sin temporadas	

De este crecimiento con tendencia positiva podemos deducir que también sucede en el teatro alternativo, más allá de que se aumentan los subsidios y esto proporciona una suba en la producción y en la cantidad de espacios creados, tal como vimos en la base que brinda Alternativa Teatral. Si bien no tenemos la cantidad de espectadores, colegimos que aumentaron en proporción a los espacios y a los espectáculos. De todos modos queremos tener en cuenta una base de datos más que nos informa sobre el presupuesto destinado a INT y nos hace dimensionar en que marco se sitúan las puestas que trabajaron la imagen de Eva Perón.

Mediante el Sistema de Información Cultural de Argentina (SINCA) pudimos ver como los subsidios y becas otorgados por el INT se incrementaron desde 2004 a 2013.

<b>Teatro. Total de subsidios y becas otorgados por el INT. Argentina. 2004 a 2013. En pesos.</b> 	
<b>Año</b>	<b>Total Subsidios en pesos</b>
2004	4.667.366
2005	4.233.622
2006	3.814.548
2007	6.018.253
2008	6.993.127
2009	6.270.474
2010	10.436.364
2011	12.557.483
2012	13.489.595
2013	15.195.786
<b>Fuente:</b> INT (Instituto Nacional del Teatro)	

Además SINCA informa que el INT también dio un presupuesto desde el año 2004 a 2013 que fue creciendo para fomentar los Eventos y Festivales Nacionales.

### **Impacto de las obras teatrales sobre Eva**

Por la insuficiencia de datos precisos acerca de los espectadores concurrentes a salas teatrales, es que intentaremos acercar en este apartado la información que se puede obtener de las críticas registradas en ARGENTORES, sobre las obras de teatro trabajadas en el corpus. De ellas nos parece prudente resaltar dos puntos: los criterios con los que las notas ubicaban a las obras que se iban realizando en el campo teatral y cuáles eran los cuestionamientos sobre los imaginarios o las polémicas que podían activar u ocasionar las obras. De esta manera veremos que más allá del acceso o no a subsidios en la última fase, las obras que más pesaron sobre la historia de la construcción del personaje Eva Perón en el teatro, se relacionan muchas veces con situaciones históricas previas. Por ejemplo, si es o no una respuesta a la ópera *rock* precedente, si es o no de raigambre Peronista, si es o no un texto que tardó en

estrenarse, y si es o no una obra polémica, en este caso particularmente las producciones de Alfredo Arias, *Eva Perón* y *Tatuaje*.

En relación a considerar la puesta como una respuesta al musical londinense se destaca en primer plano histórico la obra estrenada en el Teatro del Centro *Octubre en el paraíso*, que es mencionada como la primera creación nacional que viene justamente a discutir la visión sobre Eva de los autores ingleses. Así *Tiempo Argentino* publicaba el 11 de octubre de 1983 como el musical había provocado en Argentina “insondables polémicas”.

Igualmente, podemos especular que las obras repercutieron de acuerdo a la difusión de las mismas, dado que algunas obtuvieron notas en la prensa antes de ser estrenadas. Ese es el caso de las dos puestas de *Eva Perón* de Copi estrenadas en el Teatro Presidente Alvear y en el Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini; el de Cristina Banegas llevado a escena finalmente en la inauguración del Foro Gandhi; el de Edmundo Kulino y Hernán Aguilar; el de Agustín Pérez Pardella estrenado en el Teatro El Círculo; el de Nacha Guevara; Alfredo Arias por *Tatuaje* en el Teatro Presidente Alvear. Particularmente, Nacha Guevara recibió una enorme campaña de difusión en 2009 a su espectáculo *Eva, el gran musical*<sup>131</sup> mediante afiches que recorrían la ciudad impresos en las lunetas de los colectivos. Esto dio como resultado la presencia de 55.510 de espectadores en la temporada dada, entre el 22 de octubre de 2008 al 19 de abril de 2009 en el teatro Lola Membrives.

Otro punto que se rescata de las críticas son algunos comentarios que mechan sobre la reacción del público en una función determinada. Por ejemplo, sobre *Evita la mujer del siglo* de Agustín Pérez Pardella, una nota escrita por Ricardo Miguelez para el diario *La Voz* (10/01/1985) contaba que en la función realizada en el Teatro Roma de Avellaneda “la mayoría de los concurrentes palmearon y entonaron de pie” la Marcha Peronista. Sobre esta misma obra dejaba registro el diario *Pueblo de la Nación*, el 20 de septiembre de 1985, que:

la pieza se ha convertido en un éxito sin precedentes en el interior del país y en esta ocasión se hará una temporada de dos semanas antes de salir nuevamente de gira

---

<sup>131</sup> Lamentablemente desconocemos la cantidad de espectadores que obtuvo en el '86 cuando realizó temporada en el teatro Maipo.

por catorce localidades de la Patagonia, Tucumán, San Luis, Chaco, Formosa, Paraguay, Chile y a partir de noviembre, para hacer cuarenta y cinco salas del circuito teatral estadounidense.

Con respecto al éxito señalado de la obra de Pérez Pardella, también existieron pequeños afiches de promoción en los diarios que exhibían la cantidad de espectadores que habían obtenido, más de 100.000.

Otro ejemplo es el de *Eva Perón en la hoguera*. Su importancia y repercusión remite a la dificultad para ser estrenada, su distancia histórica entre la publicación del poema y la puesta en escena y, al mismo tiempo, las posibles polémicas políticas sobre la posición Peronista o no de la obra teatral. Tal es así que Cristina Banegas en una nota de Diego Batle para *Clarín* el 28 de abril de 1994, sopesaba las posibles preguntas de los espectadores: “¿Es una obra para Peronistas?, ¿está a favor o en contra del menemismo?, ¿es un contraataque de los “auténticos” Peronistas?, ¿un homenaje de la rama femenina?” Es importante observar que otra nota de Diego Batle, “Eva Perón historia y personaje” (*Clarín*, 7/03/1994), analizaba la dificultad para llevar a escena a la figura mítica y ubicaba el trabajo de Cristina Banegas como uno de los destacables dentro de la historia de las producciones sobre el personaje histórico. De este modo la refería:

la figura de Eva Perón ha provocado tantos temores y autocensuras en los artistas pese a la fuerza y magnetismo de su imagen. De todas maneras, Nacha Guevara, Valeria Lynch, Flavia Palmiero y ahora Cristina Banegas han superado todos los prejuicios posibles hasta llegar a interpretar a quien fuera la adalid de los desposeídos. (*Clarín*, 7/03/1994)

También pudimos rastrear como *Eva y Victoria* de Mónica Ottino resulta ser el texto más llevado a escena desde 1991, contabilizando 11 elencos diferentes y diversas giras por el país, Montevideo y Santiago de Chile. Además de la cantidad de temporadas y reposiciones de estos elencos, de 1991 a 2013, en los '90 repercutió particularmente y desde un ángulo político cuando en el teatro Tabarís, Eva era interpretada por Soledad Silveyra. En “Las sociedad de las damas dignas”, nota de Alejandro Cruz publicada en *La Nación* el 24 de marzo de 1999, se menciona la importancia de la obra por la presencia de dos personalidades políticas de aquella época,

que se encontraban en disputa ideológica: Inés Pertiné de de la Rúa y Hilda “Chiche” González de Duhalde. Por otro lado, podemos medir que el impacto de esta obra también se traduce en los estudios culturales que en esta misma tesis visitamos y que tomaron como objeto de estudio el texto de Ottino.

La *Eva Perón* de Copi fue de gran peso en los estudios culturales y quisiéramos considerar el impacto de las dos puestas en el año 2004. A pesar de que el Festival Tintas Frescas obtuvo en su totalidad 4.050 espectadores, baja cantidad en relación a los “más de 100.000” espectadores obtenidos por la obra de Pérez Pardella, las puestas de la obra de Copi, adquirieron una gran presencia en la prensa, que polemizaba y explicaba las dudas del estreno de la puesta de Marcial Di Fonzo Bo en Argentina, la postura ideológica de Gabo Correa, por qué llevar a escena a Eva mediada por un cuerpo masculino, por qué rubia o por qué morocha. Polémicas que, por ejemplo, en el artículo de Pablo Sirvén, “Según el cristal con que se mire”, exponían lo siguiente:

La felicidad de quien suscribe devenía de que, afortunadamente, ahora nada de esto pasó aquí y por haber compartido la susodicha función, en el Teatro Presidente Alvear, con un público tan civilizado que no perdió la compostura ni siquiera en los momentos más revulsivos de la obra ni mucho menos, cedió a la tentación fácil y deleznable del disturbio increpador que en el instante menos pensado puede hacer saltar por los aires cualquier representación. (Pablo Sirvén, *La Nación*, 05/12/2004)

Como ya sugerimos, esta cita nos da la pauta de que la repercusión de la obra en la prensa estuvo centrada en comprender la distancia histórica entre la reacción del público de 1970 y la de 2004.

Ya ingresando en la tercera fase, hay que rescatar dos obras más de manera especial. La reposición de Nacha Guevara especialmente por el impacto de su difusión y la obra de Cristina Escofet. Esta última no sólo tuvo una gran repercusión manteniéndose en cartel en Espacio Abierto en 2011, 2012 y retomando presencia en 2015, sino que también estuvo en once espacios más<sup>132</sup>. Pero adquirió particular relieve

---

<sup>132</sup> Casa Nacional del Bicentenario (2015), Casa de la Cultura de la Villa 21 (2014), Centro Cultural el Calafate (2014), Teatro Auditorium Centro Provincial de las Artes (2013), Teatro Empleados de Comercio (2013), Casa Nacional del Bicentenario (2013), Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (2013), Teatro Casa de Vacas (2013), Teatro Municipal Leopoldo Marechal de Moreno (2012), Centro

cuando la noticia de haber sido una puesta vista por Alicia Kirchner, le dio espacio en el Salón Blanco de la Casa Rosada, función que se colmó de gente.

La idea de que un hecho dramático es a su vez político adquirió el viernes una cristalización pocas veces vista: “Esta es la primera obra que se presenta en la Casa Rosada”, celebró ante Página/12 Cristina Escofet, autora de *Bastarda sin nombre*, un unipersonal en el que Roxana Randón personifica a Eva Perón bajo la dirección de Javier Margulis. La ministra de Desarrollo Social, Alicia Kirchner, vio el espectáculo donde habitualmente se presenta (los sábados a las 21 en Espacio Abierto, Pasaje Carabelas 255) y propuso incluirlo en el ciclo Música en el Salón Blanco. Casi 300 personas disfrutaron de la función, que culminó con aplausos, lagrimones, gritos al estilo de “¡Viva compañera!” dirigidos a Escofet y unos cuantos dedos en “V”. (María Daniela Yaccar, 9 de julio de 2012, “Eva Perón en el centro de la escena” en *Página 12*)

Esta obra tuvo un gran impacto en el gobierno y generó fotografías en las que aparece la presidenta Cristina Fernández de Kirchner junto a la actriz Roxana Randón. Sin embargo, este vínculo entre el campo teatral y el gobierno, no fue la primera vez que acontecía en la tercera fase. También se gestó en el trabajo creado por Nacha Guevara, Pedro Orgambide y Alberto Favero, ya que había sido apoyado en el año 2008 por la gobernación de Daniel Scioli, y son numerosas también las fotos que dejan un registro histórico sobre el vínculo entre Scioli, Fernández de Kirchner y Guevara. Esta obra tuvo también un minuto de escándalo cuando fue premiada por los ACE. En ese momento, el hijo de Nacha Guevara, Ariel del Mastro expuso la falta de pago a parte de los trabajadores del espectáculo, responsabilizando a la gestión de Scioli. Así comentaba el sitio web La tecla:

La puesta en escena de esta obra le costó en total a la provincia de Buenos Aires casi un millón de pesos. Eva, el gran musical argentino, contó con auspicios del Banco Provincia y el Instituto de Loterías y Casinos bonaerense por 440.000 pesos<sup>133</sup>. Pero, además, Scioli puso a disposición el teatro Argentino (con el staff

---

Cultural Osvaldo Soriano (ex J. M. de Pueyrredon) (2012), Casa Nacional del Bicentenario (2012), Salón Blanco, Casa Rosada (2012)

<sup>133</sup> Sin embargo, vale aclarar que Héctor D’Amico, exponía en su nota para La Nación que la obra había recibido más de 12 millones de pesos. (La Nación, En el nombre de Evita, 6 de mayo de 2009)

permanente), donde estuvo en cartel varios meses. La obra, de gran prestigio, no obtuvo el éxito comercial esperado.<sup>134</sup>

Para indagar aspectos financieros del teatro independiente, hemos accedido catálogos e informes digitalizados. Las obras que figuran en la siguiente tabla son aquellas que recibieron subsidios por parte de Proteatro:

<b>Años</b>	<b>Subsidios otorgados por Proteatro</b>
2007	No se registran
2008	<i>Nada del amor me produce</i> <i>envidia</i> <i>Perón en Caracas</i> <i>Política en enaguas</i>
2009	No se registran
2010	<i>Piernas entrelazadas</i>
2011	<i>Bastarda sin nombre</i>
2012	<i>Puro papel pintado</i> <i>Qué me has hecho vida mía</i> <i>Si Evita viviera</i>
2013	<i>Bestia dispositivo para ser ella</i> <i>Limbo Ezeiza</i>
<b>Fuente</b>	
<a href="http://www.buenosaires.gob.ar/proteatro/subsidios/otorgados">www.buenosaires.gob.ar/proteatro/subsidios/otorgados</a>	
<a href="#">s</a>	

Gracias al acceso en las Actas 375 y 449 que nos cedió el INT, podemos corroborar que sólo una obra de todo el corpus que trabajamos recibió subsidios: *Qué me has hecho vida mía*, una obra que si bien revisita la imagen de Evita no lo hace de manera directa; mientras que a *Vos me decís que esto no es morir*, no se le otorgó el subsidio pedido. El resto de las obras del corpus, no apareció en las actas revisadas como proyectos que hubieran pedido subsidio a esta Institución.

<sup>134</sup> [http://www.latecla.info/3/nota\\_1.php?noticia\\_id=18403](http://www.latecla.info/3/nota_1.php?noticia_id=18403)



Sobre la obra de Lerman- Merlino- Pitrola, a su vez, podemos observar que dentro de la temporada en que estuvieron en La carpintería (01/07/12- 02/12/12), recibieron un total de 3.500 espectadores. En el caso de *Vos me decís que esto no es morir* se mantuvo en Timbre 4 al menos por 2014 y 2015. Luego, otro espectáculo que obtuvo una buena cifra dentro de una de las temporadas en que estuvo en cartel, fue *Café Irlandés*, que si bien había hecho temporada en el Centro Cultural General San Martín, también estuvo en el teatro La comedia desde el 16 de mayo de 2014 al 15 de noviembre de ese mismo año con 1.431 espectadores.

Dentro de las obras que se llevaron a escena en el circuito alternativo y que no obtuvieron subsidios pudimos relevar las siguientes:

<b>Años</b>	<b>Obras</b>
2005	<i>Las 20 y 25</i>
2008	<i>Mujeres guía</i>
2010	<i>No trates de ser Eva</i>
2010	<i>Las costureritas de Eva Perón</i>
2010	<i>Eva a secas</i>
2012	<i>Evita Trans</i>
2013	<i>Edipo en Ezeiza</i>

Lo que nos importa explorar en este último apartado sobre las obras provenientes del teatro alternativo es como las mismas se produjeron copiosamente, especialmente entre 2004 y 2014. Consideramos que dentro de las prácticas que constituyen los imaginarios sociales, promover mitos sobre Eva Perón y recurrir a materiales previos para su elaboración, fue una tendencia creciente en la historia del teatro porteño. De todas maneras, hay que aclarar que muchas de las obras del corpus no se proponían producir una obra sobre Eva Perón, sino que a veces los trabajos utilizaban su imagen como ingrediente narrativo e histórico: tal es el caso de *Café Irlandés*, *Que me has hecho vida mía*, *Nada del amor me produce envidia*, *Puro papel pintado*, *Edipo en Ezeiza*.

En este capítulo hemos analizado las obras que consideramos relevantes por su repercusión artística y social, o por ser un ejemplo de las diferentes maneras de mirar la figura de Eva. De acuerdo con este criterio es que planteamos dos dinámicas dentro de los imaginarios sociales que construyen su figura. Creemos que algunas de las obras seleccionadas surgieron desde los imaginarios sociales, ya sea desde la ideología peronista, antiperonista, o una combinación de ambas; pero no generaron un impacto real que promoviera un viraje profundo en los imaginarios sobre Eva sino que se nutrieron de ellos. Sin embargo, las tres obras de mayor repercusión -*Eva, el gran musical*; *Evita, una tumba sin paz* de Tristán Bauer, el documental televisivo con mayor rating; *Eva Perón* de Juan Carlos Desanzo<sup>135</sup>, promovieron en cambio cruces y relecturas que produjeron nuevas propuestas que utilizaban el material como intertexto o, incluso, retomaban el estilo de las actuaciones de las actrices Esther Goris y Nacha Guevara, muchas veces de modo paródico.

Estas producciones con impacto comercial fueron los únicos materiales de estas características dentro del período estudiado (1983-2014), sin embargo no podemos soslayar las repercusiones que en este mismo marco tuvieron obras como las de Copi, Lloyd Webber-Rice y Lamborghini; dos producciones en el extranjero y una realizada en el país, sin demasiada difusión comercial pero con una gran recepción en los estudios culturales.

*Eva y Victoria* de Mónica Ottino, como ya mencionamos, mantuvo una persistencia durante toda la década del '90 y brindó diversas puestas en escena hasta el 2013. Por esa trayectoria es claro que ha repercutido en la recepción, incluso más profundamente que el musical de Guevara. Sin embargo, si bien el planteo temático de la obra hizo que fuese retomada por varios estudios culturales, hay que ser conscientes de que el cambio de las actrices en el rol de Eva hizo que ninguna fuese encasillada en el personaje. Debemos mencionar que la obra circuló por salas teatrales<sup>136</sup> correspondientes a diferentes circuitos, siendo interpretada tanto por elencos periféricos sin actrices de renombre, como también en salas centrales a lo largo de los '90 y primera década del nuevo siglo. Asimismo, hay que señalar que algunos materiales que

---

<sup>135</sup> Comenzó a rodarse el 15 de julio de 1996 y se estrenó el 4 de octubre de 1996, con un costo de 3.000.000 millones de pesos o dólares en aquel momento. A su vez fue elegida como mejor película extranjera para los premios Oscar.

<sup>136</sup> Las mismas fueron Teatro de La Campana (1991), Teatro la Comedia (1992), Teatro Tabarís (1999), Centro Cultural Recoleta (con Eleonora Wexler, 2008), Teatro Sha (2011).

no obtuvieron una gran cantidad de afluencia de público, en cambio lograron una visibilidad política en la última década. Ejemplos de estas puestas son: *Bastarda sin nombre* de Cristina Escofet, que se llevó a escena en el Salón Blanco de la Casa Rosada; *Inevitable* de Carla Mitre; *No trates de ser Eva* de Marina Asseretto y Micaela Suarez, que fueron declaradas de interés cultural; un film como el de Leonardo Favio fue apoyado por un político como Eduardo Duhalde y a su vez promocionado en varios momentos desde la difusión por parte de periódicos como *Página 12* en el formato de video.

## Conclusiones

### “EVA PERÓN” EN UN CONTINUO NO PRESENTE

Las particularidades de pensar a Eva Perón llevada al campo teatral y al cinematográfico implican barajar las variantes míticas propuestas por Rita De Grandis y, a la vez, la sumada en esta tesis –la Eva-fantasmagórica-. Asimismo, dada la mutabilidad de su figura y de sus representaciones, es factible intuir que en el futuro podrían emerger nuevas y novedosas alternativas.

A lo largo de los primeros cinco capítulos pudimos enfocar el surgimiento de la Eva-santa –el mito amarillo- tanto en los documentales propuestos por la Subsecretaría de Información y Prensa sobre sus cortejos fúnebres, como por el teatro de la CGT. También volcado a biografías en los años ‘50, aparecía la *Eva-femme fatal*, la prostituta, la mujer del látigo -el mito-negro-; una perspectiva que fue propiciada por alegatos antiperonistas y por una mirada extranjerizante que le dio ese vuelo al personaje de Eva Perón. Más aún, en la larga década del ‘70 nació la Eva-Che -el mito rojo-, que se desarrolló como respuesta a sus detractores desde las filas del peronismo de izquierda; esta variante es para nosotros la Eva-militante y la Eva-Juana de Arco. Vale la pena anotar que hasta la década del ‘70 la variante mítica de la Eva-militante no se había asociado con la idea del martirio, y que a partir de ese momento comienzan a estar entrelazadas. Como observamos, este viraje estuvo motivado por la realización de dos puestas desde el extranjero: *Eva Perón* de Copi y el musical *Evita* de Andrew Lloyd Webber y Tim Rice. Ambas obras de teatro impulsaron a Leónidas Lamborghini a escribir *Eva Perón en la hoguera*.

De la misma manera que en los años ‘70 se entrelazaban las dos variantes señaladas, en los ‘80 se comenzaban a combinar las tres variantes míticas. El fenómeno se desarrolló a partir de una serie de musicales que se posicionaban como respuestas a la ópera *rock* londinense, un poco más o un poco menos explícitamente, tal como vimos en nuestro estudio. Por su parte, los documentales –y también la producción teatral- surgieron en esta década a partir de la necesidad de pensar la figura de Eva, pero con

una perspectiva histórica que revisara su vida desde una mirada nacional. Con excepción de *Permiso para pensar*, film que exclusivamente reconstruyó a Eva como la mujer del látigo, los otros documentales mixturaron las tres variantes mencionadas.

Tanto los documentales como los musicales tratados, le otorgaron un perfil político a la búsqueda de la re-nacionalización de Eva Perón. Los musicales, como bien vimos, recurrieron a los ritmos instalados en el imaginario colectivo como raíces de la argentinidad –la zamba y el tango-. A la vez, dichos musicales construyeron entre los personajes vínculos que resumían, adaptaban y utilizaban algunos de los discursos políticos o frases que estaban instaladas en el imaginario Peronista. De esta manera, los binomios Eva/pueblo, Eva/Perón, Eva/oligarcas, le otorgaban al vínculo una predominancia de una u otra variante mítica. Si para el pueblo Eva era “la abanderada de los humildes”, para los oligarcas era “la mujer del látigo”.

Como respuestas a la mega-producción londinense, estos musicales apelaban a un gran despliegue escenográfico y coreográfico. Aun así, pudimos registrar que los mismos no tuvieron una recepción masiva de público, al punto que en el teatro local no realizaron temporadas tan extensas en cartel. Sin embargo, la aparición de cuatro musicales en el teatro porteño<sup>137</sup>, dos en la provincia de Córdoba<sup>138</sup>, la edición del texto del musical *Eva de América* (1983) de Gugliemino por Temátika y una obra teatral que se escapaba del género predominante, *Una mujer nada* más de Rosa Ana Correa; demostraron que la temática que los motivaba nacía de la necesidad afectiva de convertir en imagen nacional a Eva Perón, a pesar de la poca repercusión en términos de espectadores. Por su parte, los documentales tuvieron la tendencia estética de convertir en ficción parte de la vida de Eva y la necesidad sistemática de constituir las tres variantes míticas mediante entrevistas a personalidades de la política y de la cultura, neutrales o provenientes tanto de sectores peronistas como antiperonistas, con la intención de encontrar cierta ‘objetividad’.

---

<sup>137</sup> *Octubre en el paraíso (Eva Perón después de la muerte)* (1983) de Edmundo Kulino, *Hello Plastic!* (1984) de José Chaya, *Evita, la mujer del siglo* (1985) de Agustín Pérez Pardella y *Eva, el gran musical argentino* (1986) de Nacha Guevara, Pedro Orgambide y Alberto Favero.

<sup>138</sup> *Cuando Perón llegó a la Casa Rosada* (1984) de Carlos Tagle Achaval y *Cantata a Juan Domingo Perón* (1984) de José María Castiñeira de Dios. De este último espectáculo no hemos registrado más que una nota del diario *La Voz del Interior* el 3 de Julio de 1984.

En la primera fase estudiada (1983-1989), existió una búsqueda de ‘Verdad’ acerca de quién había sido Eva Perón, a modo de una ilusión de realidad o de una idea de imitación de la realidad; aun más allá de que se recurriese al melodrama para la construcción de la figura como heroína romántica o a la narrativa documental para modelarla como heroína épica. En esa fase resonó la necesidad de poner en crisis la idea de ‘Historia oficial’. Esto no quiere decir que ese cuestionamiento no haya querido construir una nueva Verdad. Así se recurrió a novedosas combinaciones de las variantes míticas que quisieron ser llevadas al espacio de la realidad. En este punto, el concepto de *representación* viene a significar la posibilidad de creer en el retorno de poder representar a Eva Perón. Esta inédita modalidad de representación buscará argentinizar su figura histórica, más allá de que las miradas fueran diversas e incluso políticamente diferentes<sup>139</sup>. También observamos en esta fase, que la intención es reflexionar sobre el pasado Peronista pero desde un pasado más cercano -el de la proscripción, la dictadura, los desaparecidos y la guerra-, seguramente con un propósito sanador en aras de un futuro democrático que se verá tambalear a mediados del período alfonsinista, y que suspenderá las creaciones sobre la figura de Eva hasta entrados los años ’90.

En la segunda fase (1990-2002) las creaciones funcionaron de manera diferente. El impulso político de los artistas apuntó a mostrar las contradicciones de un peronismo menemista, que viraba hacia las políticas neoliberales y se alejaba de las búsquedas del peronismo de izquierda. Esta falacia menemista, comenzó a demoler el discurso peronista y por extensión los discursos de Eva, su figura y sus significaciones. Dentro de ese marco, tanto en el cine como en el teatro, las obras empezaron a exhibir las temáticas de la muerte y del cadáver de Eva como hechos siniestros. Muestra de esto fueron los unipersonales y espectáculos intimistas, que revisaban el peronismo, repudiaban las políticas mencionadas e instalaban la manipulación sufrida por el cadáver de Eva, en imágenes que funcionaron como una metáfora más de la putrefacción del discurso peronista.

Mientras que la muerte emergía de un modo más cruento, se sumaba al panorama la poética del expresionismo y ciertas ideas románticas, que comenzaron a asociar la lucha social de Eva Perón con la causa de su muerte. Claro que la época también tuvo

---

<sup>139</sup> Se registró que los autores provenían algunas veces del radicalismo.

representaciones realistas, brechtianas y melodramáticas, que establecieron una mayor diversidad en los modos de representar a Eva Perón. En esta fase, si bien permanece la variante mítica de la Eva-militante a modo de Eva verdadera o esencia de Eva, ya comienza a cuestionarse el contenido de ‘Verdad’ que se procuraba en la fase anterior, justamente por la condición de farsa del horizonte contextual.

Sin embargo, el cine sigue considerando la posibilidad de la ‘representación’ del personaje histórico. Cabe resaltar entonces, que en relación al cine, el teatro se mantuvo siempre a la vanguardia en tanto constructor de nuevas imágenes y nuevos mitos sobre Eva Perón. Así es que si bien Mignona había recurrido a una Eva morocha, la justificación anclaba en una exploración de su infancia. Por su parte, el cine documental, quizás por su índole de discurso de sobriedad, no brindó ni en esta fase ni en otra, una Eva de mayor edad, y las Evas morochas se circunscribieron a una cuestión histórica: su niñez y la etapa previa como actriz. En cambio en el teatro, más de una vez las actrices representaron a una Eva adulta o mayor.

Como pudimos ver, gran parte de estas obras repercutieron de manera especial por la cantidad de espectadores que vieron el material, por su difusión en la televisión en el caso de los films de Tristán Bauer, Juan Carlos Desanzo y Leonardo Favio, y por su permanencia en la historia del teatro en el caso de las obras de Leónidas Lamborghini o Mónica Ottino. Podría decirse que estas obras son las que se replegaron sobre las variantes míticas para generar una nueva composición, y en ese movimiento absorbieron las obras anteriores tomándolas como contenido histórico real en la tercera fase, con reinterpretaciones actorales y con la utilización de las imágenes de archivo.

En la tercera fase analizada en la tesis (2003-2014), no sólo coexistieron obras que representaban la vida de Eva de modo cronológico como en los ’80, obras que discutían los discursos peronistas ancladas en la vida política del personaje como en los ’90 y obras que visitaban su muerte; sino que el personaje comenzó a ser abarcado de diversas maneras. Una de ellas fue la de ser concebido y sentido desde la observación de otros personajes históricos: Juan Duarte, Rodolfo Walsh, Tomás Eloy Martínez, Alfredo Mazzorotolo, Isabel Martínez de Perón, José López Rega, etc. Otra, desde la mirada de personajes ficcionales: arquetipos que responden al pueblo, a la oligarquía y/o a la curia. Este manejo de la información, ya proponía la no existencia de una ‘Verdad’ sobre Eva, sino de verdades teñidas por las diversas subjetividades de los personajes, en las que la

búsqueda de realidad incluía la idea de lo verosímil haciendo pie en las tres variantes míticas vistas.

A su vez, como pudimos comprobar, las poéticas se multiplican a punto tal que la figura de Eva Perón fue recreada dentro del registro de la animación. De igual manera, persistieron los musicales, el melodrama, el realismo brechtiano, el naturalismo y lo expresionista; al mismo tiempo que se daba paso a lo grotesco y a la farsa aplicado al personaje de Eva Perón, sin generar resquemores políticos dentro de la sociedad. Tal es el caso de los estrenos de *Eva Perón* de Copi y *Tatuaje* de Alfredo Arias.

En esta etapa se juega, también, con la ruptura de los discursos políticos. De esta manera, los personajes estudiados podían adoptar los discursos de Eva y transformarlos en palabras propias. A su vez, los signos se multiplicaban desde la utilización de un estilo de vestir, de peinarse, de hablar (con el lunfardo, por ejemplo), de conformar un tipo de tono de voz y de carácter. Con esto queremos decir que se dejaba de representar un modelo de Eva Perón, para representar diversas Evas. Esto nos da pie finalmente para reconocer una subfase que obtendrá en su búsqueda artística más permisos para abordar el personaje.

En los últimos años, la gran afluencia de producción amparada principalmente en el teatro alternativo, se vio favorecida por subsidios para todas las temáticas en general, lo que indirectamente benefició a las obras que retomaban los contenidos peronistas. Al mismo tiempo, las producciones comenzaron a incrementarse de manera inversa respecto de los temores provenientes de épocas anteriores. El atentado en el teatro francés en el cual se exhibía la obra de Copi en 1970, había dejado sensible a muchos creadores, que no estaban seguros de estrenar o no, obras en las que la imagen de Eva puesta en escena pudiese herir sensibilidades. Sin embargo, nada de esto sucedió con la llegada de la *Eva Perón* de Copi en 2004. En esa época, la mayor parte de los autores adscribían de la idea de un peronismo crítico que posibilitó una mirada compleja sobre el personaje de Eva. El cine también se benefició con los subsidios, con la posibilidad de estrenar comercialmente los films y de participar en festivales o a ciclos especiales sobre la figura de Eva Perón. En este último rubro anotamos los organizados por el Instituto Nacional Juan Domingo Perón y por la Casa del Bicentenario en el año 2013.



Con la misma impronta de la multiplicidad de poéticas, dentro de la tercera fase, se comenzó a gestar un movimiento diferente que periodizamos como subfase (2010-2014). Era de suyo una utilización novedosa de la imagen de Eva Perón que destacaba lo siniestro, lo morboso del cadáver. De esta manera, se exponía el cuerpo de Eva como un cuerpo lacerado tanto siguiendo una cuestión temática, como lo es el embalsamamiento y su posterior secuestro y profanación; como al mismo tiempo, histórica, como lo son las sucesivas ‘representaciones’ que finalmente terminan revelándose en la ruptura del origen. Lo siniestro, en este caso pérdida del tiempo y del espacio, mostraban una Eva-fantasmagórica, capaz de revivir en los años ’70 mediante la ciencia ficción o capaz de regresar en el ADN de un personaje que viaja al futuro para ser clonado.

El desvelo de la problemática representacional también surgía ligado al tema de la actualidad de las actrices que debiendo interpretar a Eva, no lograban encarnar el personaje porque éste se negaba a ser interpretado, porque en su carácter de continuo hipertexto, de una Eva-rizomática, habitaba en un permanente *no presente*. En esta etapa, Eva Perón condensaba todas las variantes míticas juntas en un *collage*, que terminaba por conformarla en otra creación diferente. Se divorciaba de la historia como tal, como hecho preciso y fehaciente, para convertirse en puro mito. O, si tenemos en cuenta la visión de Hayden White (1992), se convertía en material para explotar o historizar, pero exclusivamente desde la función poética del lenguaje, poniendo en jaque el concepto de lo real y aceptando las subjetividades de cada creador.

A grandes rasgos y sintetizando, si tuviésemos que comprender el movimiento que se generó en las creaciones sobre Eva en el campo teatral y cinematográfico, podríamos ver cómo: de re-nacionalizar su figura se pasa a utilizarla como motor de discusión de los discursos peronistas, para llegar a mirarla desde terceras perspectivas que finalmente aceptan no poder acceder íntegramente a ella. Para realizar este movimiento se sirvieron de diferentes prácticas y poéticas que incluían el musical, el documental, el realismo naturalista y brechtiano, el melodrama, el expresionismo, la farsa, el grotesco y la ciencia ficción.

Ahora bien, como también pudimos ver, la manera de crear esta heterogeneidad compleja provenía de una combinación de afectos por parte de los directores, autores o guionistas, actores y actrices, y también del resto del equipo artístico y de producción,

que tenían en sí mismos una idea formada de quien fue Eva Perón, o procuraban dirimirla colectivamente en el transcurso de la obra. A su vez, esa reacción psicomotriz que los impulsaba al hacer, era estimulada por un afecto sentimental que variaba desde una vinculación política directa, a una vinculación indirecta absorbida por historias de vida personales.

Así, como mencionamos en el comienzo del capítulo seis, desde producciones que apuntaban a una construcción mimética, se partía de una creación metonímica-metafórica para devenir en una ruptura de la mimesis y convertir las creaciones en pura metáfora. Por ejemplo, en esta última subfase, Eva tiene la posibilidad de convertirse en metáfora de los derechos igualitarios.

Este movimiento de la memoria que construye imágenes, en cine generaba un espesor espectral que se transfigura en el cuerpo filmado de la actriz que debe representar el *spectrum* de Eva, es decir, en esas lecturas sobre las imágenes y discursos que han quedado sobre ella. En teatro, por su parte, se generaba un movimiento también de un gran espesor espectral, que se basaba en todas las actrices que habían interpretado a Eva, sumado al tenor espectral de la propia Eva, además del aura de la actriz o actor específico que se encontraba en el escenario. De allí podemos deducir, que tanto en el teatro como en el cine, se comenzó a percibir el aura de la actriz en escena cuando se abandonó la idea de querer abordar el personaje Eva Perón. Esto, en cine, se comenzaba a percibir en las marcaciones de dirección, por ejemplo en el film de Paula de Luque, que le quitó a la representación que realizó Julieta Díaz el plus de carácter arrabalero que le habían impreso actrices anteriores.

La fructífera producción sobre las obras que llevaron a escena el personaje histórico, como bien dijimos, se acrecentó hacia la tercera fase de manera notoria. Creemos que esto sucedió, por un lado, a partir de la aceptación de las historias, es decir, puntualmente por la posibilidad que dio el revisionismo histórico en relación a la historia oficial. Y por el otro, porque hacia mediados y fines de los '90 se habilitan la Ley de Cine (1994) y la Ley Nacional de Teatro (1997), que proporcionarían la opción de pedir una cantidad mayor de subsidios para las creaciones en ambas artes. Algo que se concretó positivamente en la tercera fase aquí propuesta.

Lo que nos interesa destacar en este caso, es que el crecimiento de obras que abordaron la figura de Eva demuestra el interés del campo teatral –fundamentalmente del teatro alternativo-, como un termómetro de su repercusión en los imaginarios sociales, más allá de que la cantidad de espectadores que obtuvieron no sea un número desorbitante. Por su parte, el cine, a pesar de tener una menor producción en la última etapa, la incrementó en relación a las dos primeras fases. Sin embargo hay que observar que en relación a las producciones teatrales tuvo un crecimiento notablemente menor. Consideramos que el motivo es de índole económico, en tanto que el cine requiere de una mayor producción en sus diferentes etapas (pre-producción, rodaje y pos-producción) frente al teatro que puede producirse con un costo menor.

Por último, nos interesa señalar una serie de puntos que no hemos trabajado dentro de la tesis, pero que creemos que serán productivos a futuro, para dar una mayor contención histórica al estudio realizado hasta ahora.

Debemos decir que en el período de la dictadura de 1976 a 1983 no se registraron obras que representaran la figura de Eva Perón, sin embargo creemos que sería interesante repasar todo el período, tanto en cine como en teatro, para revisar aquellos materiales que lo pudieran haber hecho de modo clandestino o recurriendo a poéticas opacas. También sería fructífero pensar la imagen de Eva dentro de las poéticas que no predominaron en los ‘80, pero que sí mencionaron su nombre o establecieron una manera realista de interpretarla, como fue el caso de *ULF* de Juan Carlos Gené y el de Rosa Ana Correa con *Una mujer nada más*. Inclusive, habría que considerar la posibilidad de estudiar a futuro las producciones del teatro comunitario, y explorar si se interpretó a Eva Perón en ese campo y desde qué lugar.

Por otro lado, sería fundamental obtener una sistematización de los *borderaux* del campo teatral en todos sus circuitos, para poder enmarcar con mayor precisión el lugar que ocuparon las obras que se hicieron sobre Eva. Si bien, ARGENTORES ofreció dar los *borderaux* de las obras que se hicieron sobre Eva, cuestiones burocráticas generaron una demora mayor a la esperada para que fuesen incluidos en el estudio. Al mismo tiempo, sería productivo realizar un estudio sobre las críticas no enfocándose sólo en lo que se dijo sobre la obra y la cantidad de notas que cada una obtuvo, sino también comprendiendo el sistema de comunicación en el que estuvieron inmersas; esto es, qué tipo de diarios y la ideología dominante en ellos. Este tema no fue abordado dentro de la

tesis porque implicaría un estudio pormenorizado de la crítica de todo el período a estudiar que le quitaría especificidad al trabajo.

Otro tema importante que se debería tener en cuenta a futuro, reside en la posibilidad de indagar y estudiar las obras que se pudieran haber realizado en las otras provincias del país. Asimismo, para poder obtener una mayor dimensión del impacto de la figura de Eva, se podrían considerar las efectuadas en el exterior. Más allá de los estrenos del musical londinense, incluso con Elena Roger como protagonista, sabemos de la existencia de un material escrito por Gustavo Ott en 2009, *Momia en el closet*.

Otra tarea prioritaria a tener en cuenta más adelante, serán las posibles producciones cinematográficas que propongan una Eva-fantasmagórica. Puntualmente, nos interesa exponer este hecho porque tenemos conocimiento de un guión titulado *Cautiva*, que promueve la imagen de Eva Perón en términos de una posible construcción científica, con una trama de un *thriller* que baraja la idea de un dentista obsesionado con Eva Perón que decide reconstruir su cuerpo y rostro en una joven de la época contemporánea. También tuvimos conocimiento del estreno del documental *Las enfermeras de Eva Perón* (2015) de Marcelo Goyeneche, un material que mechaba el musical en escena y jugaba con sobreimpresiones de los personajes históricos, otorgándole a éstos ese carácter fantasmal al que nos referimos.

## ENTREVISTAS ESPECÍFICAS PARA LA TESIS

### Primera fase (1983- 1989)

#### Entrevista a Hernán Aguilar

*Jimena Trombetta- ¿Cómo comenzó la creación de la obra?*

Hernán Aguilar- Yo estaba buscando una actriz y tenía dos o tres en vista. Susan Ferrer era una de ellas, la otra era una modelo y luego estaba Yeni. Ella tenía el pelo de otro color, entonces le dije esa noche que la teñía de rubio y que luego la volvía a su color original, pero era necesario para audicionar. Yo tenía que verla teñida de rubia. Como quiso audicionar la envié a lo de Colombo, que fue el que hizo las pelucas y los peinados. Cuando la vi peinada con el rodete dije: es ella. Ahí me conto que la familia era Peronista, que ella era Evitista y que para ella hacer de Evita era como tocar el cielo con las manos. Cuando empezamos a trabajar estaba todo el elenco, Alberto Adler que era de comedia musical y también Carlitos Parrilla.

*¿Cómo era la escenografía y la iluminación?*

Habia tres planos, en uno de ellos había un camastro que salía enseguida de escena, para que quedara el escenario vacío, y luego la escenografía se armaba y se desarmaba de acuerdo a la escena. Recuerdo que la casa de la Eva niña estaba en uno de los planos y cambiaba de lugar seguida por la iluminación. En un plano mas alto, había tres escalones dónde estaba la puerta del paraíso, con las columnas a los costados, con un portón grande que enmarcaba mediante un cenital la imagen de ella ingresando al paraíso. Desde la iluminación en general tenía la luz de una comedia musical, pero graduada de acuerdo a las circunstancias.

*¿Cómo se compuso la música?*

La música estaba a cargo Iribarren, creó música autóctona, entre las que se encontraba la zamba y el tango. El principio del tema era como un *leiv motiv*. La canción se llama La Madre Paraíso. Era muy lindo la gente se conmovía muchísimo.

*¿Quién hizo las joyas y los vestidos?*

Las joyas que se hicieron de las de Eva, eran una réplica que le había hecho Oscar Morant, un orfebre que Eva había conocido y las hizo tal cual. Los vestidos son una cosa aparte. No se cómo es que llegan a mi Jorge Corsico y Carlos Silva. Recién egresados del Teatro Colón como maquilladores y vestuaristas. Me vienen a ver y me dicen que les gustaría trabajar en la obra. Le damos el libro y tomaron figurines. Y cuando vimos el trabajo quedamos impactados. Inclusive le armaron el traje verde a Yeni en el teatro. Corsico maquillaba a Yeni y Silva me maquillaba a mí. Estuvimos como dos horas antes. Se logró una cosa muy buena.

*¿Qué marcaciones hiciste para que ella fuese componiendo el personaje?*

Como ella no era actriz trabajamos separados del elenco. Trabajamos todos los días, cinco horas los dos solos. A partir de allí el crecimiento que fue haciendo Yeni fue impresionante. Como pudiste ver en la foto yo hice de Perón representando el famoso cuadro del balcón. En ese momento muy pequeño, yo la miraba a Yeni y no lo podía creer. A tal punto fue la emoción que el día del estreno estaba Otero, ex ministro de Perón, y el que fue ministro de cultura, quienes hacia el final de la obra estiraban sus manos diciendo emocionados: no lo puedo creer. Y la gente decía: Evita volviste. Fue algo impresionante. Tan fuerte como lo que hizo después Esther Goris para la película. Y salió así porque la obra la fuimos trabajando desde lo visceral, porque Eva era todo desde adentro para afuera. Y en el afuera esa emoción se traslucía en el tono de la voz.

*¿El texto tiene incorporado material de La razón de mi vida?*

No. La versión tiene dos discursos, el renunciamiento y otro más según recuerdo. La obra proponía que Eva debía dar su visión, sus razones para que la dejen entrar al paraíso. Hay una escena muy linda de la Eva niña que estaba con la madre y su hermana. También se había agregado un personaje de ficción llamado Chanser, que lo encarnaba Osvaldo, quien componía una imagen diabólica, que era el que cuidaba la entrada al paraíso. También había escenas alegóricas que no sucedieron como el encuentro de Eva con Palacios. Esta escena se pensó porque como Perón tomó las leyes socialistas que había armado Palacios, decidimos hacer un encuentro ficticio para que Eva le diese el visto bueno sobre las leyes. Después había un encuentro con un desaparecido, una parte muy aplaudida. El final era

muy lindo. Eva esta por ingresar al paraíso y se encuentra con un trabajador que le da las gracias por lo que hizo por él. Pero no pasó nada con la obra porque fue estrenada en una época muy jodida.

*La estrenaron muy pocos días antes de las elecciones.*

Claro. Se pudrió todo, le prendieron fuego al cajón. Para enero del año posterior la íbamos a reponer con Elizabeth. Habíamos empezado a ensayar en el Ateneo. Esto surgió por que antes vino Rotemberg a ver la obra con Linda Peretz, Guillermo Bredeston y Nora Cárpena. Cuando termina la función me dice Rotemberg, venite el lunes a la oficina. Ahí me dice yo pongo el Ateneo, y me pregunta: ¿Los chicos que tienen la producción pueden pasar todos para allá? Si, no hay problema, le digo. Yenny, cuando habíamos dicho que ya no seguíamos, se engancha con el Teatro Nacional para ir a la revista de Susana Gimenez, pero bueno después se incendió el teatro. Pasó de todo, a Yenny el día del estreno le agarró peritonitis, la tuvimos que internar. Hubo que esperar siete días para que se recuperara. La pasamos adentro del sanatorio.

*Tengo entendido que estuvieron tres meses*

Si, de viernes a domingos. Y no es que nos fue mal, pensá que las manifestaciones estaban ahí a media cuadra. Pero no pudo sostenerse. De todos modos, hace poco por una cuestión mía y para ver en que me equivoqué me puse a revisar todo el material, las críticas entre tanto. Y la verdad no me puedo quejar. Yo tuve un gran fracaso, pretendí que fuera la primera obra.

*¿Pero hubo problemas políticos?*

Con esta obra ninguno. Yo tuve problemas en el 73, en la tapa de Clarín figuraba mi nombre en la última lista que apareció. Decía Alezzo Agustin, Clida Helly, que había sido mi profesora de teatro. En esa misma página decía: por antecedentes ideológicos desfavorables. Y yo ahí me puse las medallas, porque que la dictadura dijera eso de mi era maravilloso. Pero me arruinaron la vida.

## Segunda fase (1990-2002)

### Entrevista a Monica Ottino

*Jimena Trombetta- ¿Cuándo lo comienzas a escribir?*

Monica Ottino- Este libro fue editado en el año 1990, pero fue elucubrado antes. Hasta el año 86-87 yo solo escribía ficciones, pero esto comenzó como una especie de juego. Yo en ese momento publicaba algunas cosas en la revista Letras de Buenos Aires. En ese pasaje por la revista me di cuenta que me gustaba dialogar. Entonces empecé a crear esta obra. Inclusive al principio no se llamaba *Eva y Victoria*, era *Ema y Mercedes*. Un título ridículo porque era obvio de quienes se trataba. Y en un momento dado del libro, Victoria Pueyrredón, la jefa de la revista, le mandó el libro a China Zorrilla. Hasta allí, 1988, se había pensado en hacer un telefilm que no fue. Finalmente se editó en el `90 y recién se estrenó el 9 de abril de 1992. Ya como obra de teatro la había presentado con Marilina Ross y China, en un bazar por Congreso. El teatro funcionaba para espectáculos comerciales pero aún así se hizo una especie de prueba piloto para ver si no explotaba nada. Teatro semi leído, semi montado, como hacia China. Ese día se acerca un amigo Uruguayo y le dice: China tenés obra para los próximos 10 años. De ahí en adelante se hizo una adaptación y poco a poco la fui puliendo hasta llegar al original. Así que bueno, esta fue la historia de Eva y Victoria. Esto empezó en el 91 con China. Un teatro leído con Marilina Ross, que estuvo muy bien. Después ya estuvo Luisina, quién fue sucedida por Soledad Silveyra, ambas dirigidas por Oscar Barney Finn. Y a estas puestas le siguieron otras versiones como la de Leonor Benedetto y Julietta Cardinale, o la propuesta por Graciela Dufau con Andrea del Boca.

*¿Cuál fue la repercusión de la obra?*

La obra se hizo en época Menemista. Vino gente del gobierno inclusive. Vino Chiche Duhalde e Inés Pertiné. Cuando se fue Luisina del proyecto, entró Soledad, que ya había trabajado mucho con China como directora, China como co-actriz, como co-pratagónico. Así que no fue dramático el cambio. Además son dos actrices muy diferentes, Soledad y Luisina, pero ambas son excelentes y muy responsables. Con lo cual la obra se siguió dando desde Formosa hasta Ushuaia. Anduvo por todos lados. La hicieron desde en casas de deportes hasta en alguna biblioteca muy modesta de un pueblo. Después se dio en



lugares como el Teatro del Círculo de Rosario, que es uno de los teatros más lindos que he visto. Es un pequeño Colón. Se vio por la calle Corrientes, me parece que en la sala Pablo Picasso, en La Plaza. Y se dio en un teatro que ha desaparecido que quedaba al fondo de Corrientes al 600.

Además, la obra se tradujo al inglés y al francés. Se dio en Glasgow, en unos teatros en los que la gente va a comer un sandwich y una Coca Cola, mientras ve una obra de 30 minutos. La obra llega a Glasgow a partir de una chica que estaba estudiando acá y me pidió llevar la obra allí, se dio en una universidad, dentro de una iglesia que la usaban como lugar teatral.

Después, en el Teatro Solís de Uruguay. Ahí, China, dueña de casa decía: che, ¿vino Julito? Julito era Julio Sanguinetti el ex Presidente de Uruguay. Una cosa que me encantó fue conocer a Julio Sanguinetti, tipo simple, típico uruguayo. Vive en una casa normal, con libros, con cuadros, con sillas, con algo tirado por ahí. No es así el rico argentino, sobre todo el reciente. Su casa es un poco una muestra. No es un derroche de ostentación. A su vez esta obra fue al Festival de Teatro de Bogotá, que lo manejaba una argentina, que se instaló en Colombia e hizo toda esta movida del festival. Ahí lo conocí a Arciniegas, que era amigo de un amigo mío en cuya casa yo estaba viviendo. Estaba Betancourt. Fue el presidente de Colombia.

*¿Cómo creaste los diálogos entre estos personajes?*

Mira yo creo que uno tiene que tener una mínima simpatía con el otro. De repente no una adhesión. No al estilo de los políticos que en seguida están de acuerdo. Digo, estar de acuerdo con alguien para tener un diálogo rico. Lo que me cuidé mucho de no privarla a Eva, de una capacidad de respuesta y de ideación similar a la de Victoria, dentro de la edad, 28,29, 30 años, que se enfrenta con una que había nacido mucho antes. Eran dos enemigas políticas. Todos sabían que Victoria era claramente antiperonista, antifachista. Mucha gente que era pro alemana, pronazi, luego fueron antiperonistas. Cosa que no toda la clase alta lo era. Perón, más que pronazi, era pro Musolini. Había un cierto atractivo de la manera de gobernar de Musolini para la clase alta: su corporativismo, su formación militar. Además, en mi casa había un antiperonismo de comedia. Por ejemplo, yo tenía un tío que era Peronista, que era una delicia. Era Juez Peronista. Recuerdo que mi abuela antes que tener que separar a los hermanos como dos gatos rabiosos, suspendió los almuerzos en su

casa. Por eso me pareció tratar que estas dos mujeres hablaran aunque sea en la mas absoluta ficción. Es una especie de colaboración a una posible paz de una buena vez.

*La percepción que tuve al leer la obra es que tiene una visión crítica sobre ambas figuras. Pero además incorpora el papel de la empleada, como un rol que va a generar críticas hacia Victoria, en el caso de los diálogos con Victoria, y que va a hacer relucir los mitos Peronistas hacia Eva, en el caso de Eva. ¿No se si lo formulaste con toda esa intención?*

Yo quería que en la diferencia de trato y de lenguaje, se viera las diferentes actitudes de las protagonistas hacia las dos mucamas. Para Victoria una mucama era alguien que cuanto mas tiempo estuviera en una casa mejor. Era toda fidelidad. Era parte de la familia. Para Eva era algo nuevo. Si bien fue una mujer que tuvo vestidoras y era actriz, su madre tenía una casa para estudiantes que estuvieran de paso por ese lugar. Era una familia muy modesta. Y ella conoció la herida del bastardo. El padre de Eva muere cuando ella era muy chiquita, y no quieren dejarlos entrar al velatorio por ser la familia paralela. Eva muere el 26 de julio del 52. Yo recuerdo que a partir de ese día en el colegio pasaban un disco, nos hacían formar a todas, nos decían Eva ha muerto, la República está de duelo. Recuerdo haberlo oído de julio hasta noviembre cuando era chica, lo recuerdo todos los días. Ese recuerdo nunca me abandonó. La fascinación que me producía el retrato de Eva con un vestido negro, con una rosa, era maravilloso. Y ahí pongo por una vez una buena iconografía partidaria. Realmente lo que se quería lograr era esa mezcla de belleza, virtud, perfección y trabajo al mismo tiempo en una mujer.

*¿El vestuario apuntaba a esa imagen?*

Bueno, por ejemplo el tapado de visón no apareció nunca. María Julia hizo un vestuario muy simple. Me acuerdo que fuimos a comprar los géneros con su asistente. Eran con mucha caída, dentro de los lilas, los malvas, los rosados, más bien tonos apagados.

*¿Cómo era la escenografía?*

La escenografía era muy significativa y muy útil para una obra que se iba a poner en gira. La hizo María Julia Bertoto, que tenía mucha experiencia y era muy amiga de Barney. Luego como asistente de dirección estaba Dora Milea, y en iluminación Leandra Rodríguez. Esa fue más o menos la historia.

## Entrevista a Cristina Banegas

*Jimena Trombetta- ¿Cómo llega a escena el poema de Leonidas Lamborghini?*

Cristina Banegas- El proyecto sobre *Eva Perón en la hoguera* de Lamborghini empezó mucho antes, fue cuando yo escuché el disco que grabó Norma Bacaicoba con música de Dino Saluzi y que a mí me conmovió profundamente. Ese fue el primer contacto que tuve con el poema de Lamborghini. Ahí compre el libro *Partitas*, que es donde estaba el texto. En esa época no se conseguía, pero finalmente di con él. Seguramente entre el '92 y el '93 me había puesto a trabajar con Graciela Camino, con quien trabajé como 15 años en *El Excéntrico*. Ella funcionaba como una directora asistente digamos. Entonces empezamos a probar con esta mesa, esta mesa actuó en *Eva Perón en la hoguera* (señala la mesa que posee en su living). Es la mesa sobre la cual actuaba yo, porque el verdadero escenario era la mesa. Estaba toda sopleteada, Graciela la había enrarecido. Yo me había puesto a trabajar con el poema, porque realmente en el fondo del Menemismo o el Menemato, a mí me vino como una vena de querer poner la puesta en boca. Él habla sobre la puesta en boca. Porque además el actor también hace una traducción del papel al cuerpo, al espacio, las imágenes corporales, visuales, sonoras. Son todas traducciones.

Entonces invito a mis dos amigos Peronistas, no menemistas claro, que eran Elvio Vitali, el dueño de la librería Ghandi por aquel entonces, y Horacio Gonzalez. Vinieron a verme sobre lo que estaba haciendo. En ese momento tenía el pelo más largo y vestía un camión de los años 40, me empapaba, y trabajaba sobre la mesa. En ese mismo escenario estaban los papeles de Eva. Pero en aquel entonces estaba demasiado sujeta al texto. Me hacía unas cartulinas grandes que pegaba en las paredes del *Excéntrico*. La dificultad del texto *Eva Perón en la hoguera*, es que es endiablado, son repeticiones con variaciones, ninguna frase termina, ni cierra. Como soy una obsesiva grave quiero decir exactamente lo que dice el texto. La poesía es matemática.

Elvio estaba por inaugurar una de las librerías Ghandi, en el lugar donde ahora está Losada, el mismo espacio en el que había permanecido el cine Lorraine, gran cine que pasaba films de vanguardia. O sea, fue un cine que para varias generaciones tuvo una carga mitológica muy importante. Cuando desapareció fue gravísimo para muchos de nosotros. Entonces en lo que era el super pulman del cine Lorraine, la librería Ghandi armó el teatro, que ahora se llama Teatro del Nudo. Elvio quería hacer una movida cultural, un lugar de nucleamiento de personas del arte y de la cultura, del mundo del espectáculo. En ese

momento de la historia tuve la sensación y el sentimiento de hacer algo con ese poema. Como si el fantasma de Eva volviera a esa Argentina del menemato, y fuera un fantasma furioso. Entonces le pedí a Iris Scacheri, directora, coreógrafa, que me dirigiera. Quería trabajar con ella, de hecho con ella también hice un trabajo de Gelman, *Salarios del impío*. Y bueno fue una experiencia extraordinaria, primero porque Iris es una especie de cruce de Pina Bausch con Isabella Duncan. Ella empezó en el Di Tella; lo que pasa que vivió mucho tiempo en París, en Alemania, filmó en Suecia, digo, anduvo mucho por el mundo porque lo que hacía era feroz y evidentemente se la llevaban.

*¿Ella te propone la coreografía que armas desde el cuerpo subiendo a la mesa?*

Si. La trabajamos con un libro con fotografías que le robé literalmente a una alumna.

*¿Cómo fue el impacto del público?*

Fue muy bueno. Lo que hicimos en el '94, fue muy bien. Hacer en ese momento *Eva Perón en la hoguera* me pareció muy impresionante, pensemos que vivíamos el desmantelamiento del país. Era la inauguración de un teatro, de una librería, una especie de centro cultural, que sobre el fondo del Menemato era una movida cultural bastante importante. Un acontecimiento cultural. Entonces, recuerdo que para el día del estreno estaban todos, toda la banda de Cristian Ferrer, Charlie Feiling, Maria Moreno, Eduardo Gruner, Germán García, Piglia, León Rotzichner, Nicolás Casullo, David Viñas, Elvio mismo. Era todo un plantel de gente, habitues del lugar. Leónidas Lamborghini no vino ese día, vino después.

*¿Que podrías contarme sobre otras reposiciones que hayas hecho sobre este texto?*

Me pareció interesante volver a hacerlo en el marco del aniversario por los 60 años de la muerte de Eva. Soy muy fechera por un lado, pero a su vez paso algo increíble. El día de la muerte de Eva, me invitaron a hacer *Eva Perón en la hoguera* en la Biblioteca Nacional, en el auditorio Borges. Había una serie de actividades, una de ellas era la exhibición de *La pródiga*. Cuando llegué a las 6 de la tarde para hacer una prueba de sonido y de luces, pude comprobar que la película había terminado pero la gente seguía sentada, sin retirarse de la sala. La verdad es que fue bastante impactante lo que pasó. Yo estaba en un camarín al lado del escenario que tiene una ventana, una de esas ventanas curiosas que tiene la Biblioteca Nacional donde se ve la barranca que da a Libertador, Figueroa Alcorta, Canal

7. Lo que seguía, luego del film era una mesa redonda, una conversación entre Horacio González y José Pablo Feinman. Y yo cerraba con *Eva Perón en la hoguera*. Como la gente seguía sin irse nunca hice la prueba de sonido. Así que en el camarín empiezo a mirar por la ventana, y recuerdo fotos de la gente con velas rezando barranca abajo. Entonces percibo que ese espacio era el mismo lugar físico donde había fallecido Eva. Y me impactó mucho eso. O sea esa mansión se demolió para que no hubiera ningún santuario a homenajear a Eva. Bueno, como no había nadie que le dijera a la gente, que regrese en quince minutos, se armó como un continuado. Horacio González se subió arriba del escenario y empezó a hablar, al rato llegó Feinman y comenzó a dialogar con Horacio. Una vez que terminan me presentan. Yo salí muy conmovida por esto que acaban de revelarme, que estaba en el lugar de los hechos donde Eva había muerto, donde se estaban cumpliendo 60 años de su muerte. Y entonces hice esa función con esa conmoción. Termina. Aplausos. Salimos y Horacio González se me acerca y me dice: “sabes a qué hora terminaste, a las 20:25”. Se nos puso la piel de gallina a todos.

*Pensando sobre tu recuerdo sobre las fotografías, creo que es importante ver ese afecto que se produce en tu cuerpo al momento de tomar y reflejar eso que las fotos te dicen.*

Claro, entraba en las fotos de Eva, en cada escena, cada poema era una foto. De repente arrancaba con la imagen de una foto y la iba moviendo y la iba desarrollando y después volvía a la foto. Con una iluminación muy cinematográfica, muy interesante fue la iluminación de Pastorino.

*¿Qué variantes míticas ves que se retoman en Eva Perón en la hoguera? De la santa, la militante y la mujer del látigo.*

Y la Juana de Arco. Porque además está citando la Juana de Arco en la hoguera. Entonces ahí hay algo más complicado. Yo creo que la lleva a un lugar de santidad, de mártir guerrera, de Evita montonera. La escritura de *Eva Perón en la hoguera* es en el año 1972, en ese momento de la Argentina sobre ese fondo histórico Lamborghini extrae la genialidad que hace con el texto. Es extraordinaria la operación que hace, el procedimiento que utiliza sobre *La razón de mi vida*.

*¿Cómo encarnaste la voz de Eva?*

Ella es como si estuviera en el balcón hablándole (hace la voz de EVA), como si fuera una voz que viene del fondo de la memoria.

*¿Cómo fue la experiencia de encarnar también la voz de Perón, en Perón en Caracas?*

Si. En la siguiente Ghandi, en Corrientes casi Callao, donde ahora está La Pasiva, también la inauguré con *Perón en Caracas*. Allí hice una instalación porque ese Ghandi era muy finito y muy largo. Entonces puse una mesa como de un banquete de 5 metros de largo, un lámpara. Toda la gente estaba parada alrededor de la mesa y yo arriba con micrófono leyendo *Perón en Caracas*. Entonces las didascálicas las leía con mi voz, y cuando hablaba Perón, me salía la voz del viejo. Pero primero leí un fragmento de ese texto en la Facultad de Sociales, en el marco de la presentación de un libro de Horacio González. Allí empecé a leer y dije: tengo que hacer una voz para que se diferencien las didascalidas de cuando habla él. Tengo que cambiar la tonalidad. Voy a hacer una voz más grave. Empecé a hacer una voz grave y empezó a aparecer la voz del viejo, del último Perón. Entonces se fue apagando el extractor de aire, la cafetera, la gente se calló, de repente se creó un silencio. Cuando terminé estaba todo el mundo llorando, una cosa rarísima. Estaba Lamborghini, Horacio González, Liliana Herrero, María Pía López, una mesa de amigos y paso algo inefable.

### **Tercera fase (2003- 2010)**

#### **Entrevista a Gabo Correa**

*Jimena Trombetta- ¿Qué te impulso a llevar a escena la Eva Perón de Copi?*

Gabo Correa- Vine haciendo varias obras de Copi *Las viejas putas*, *Cachafaz*. Además tenía la necesidad de dirigir porque nunca lo había hecho. Lo atractivo para mí era Copi y la dirección. Quería ver el fenómeno teatral desde afuera, ver el vínculo con los actores. Y por otro lado, el atractivo era hacer Copi y *Eva Perón*. Me parece que era una potencia distinta a las otras obras de Copi, por el antiperonismo que existía en su familia. Y a mí me pasó que cuando leí la obra me pareció super Peronista. Creo que la reivindicaba a Eva. Creo que en realidad hizo una lectura muy a favor de Evita. Y con esa intención quise hacer una puesta no tan chirriante, ni demasiado grotesca. Y a su vez me pareció más interesante resaltar a la mujer negra, a la Eva morocha. Lo que más me interesaba era la

posibilidad de que no esté muerta, que es lo que plantea la obra de Copi. La intención era reivindicar el fenómeno Eva Perón. Y dejar caer la obra en la maldad, que estaba porque era inevitable hablar de Eva y no hablar de su bestialidad y su violencia.

*¿Cómo surge la creación de la puesta?*

Me encuentro con el libro de Daniel Santoro, aquel que trae sus obras, y que en él propone un relato sobre el peronismo. Al otro día voy caminando por Corrientes y veo un tipo haciendo dibujos muy parecidos. Era Daniel Santoro. Así que entré y le encantó la idea. A partir de allí hizo un trabajo maravilloso, yo tenía la idea de hacerlo en un tren, de que todo transcurriera en una especie de tren de la victoria. Y este tren tenía que ver con el espíritu imparables. Con una idea de locomotora que viaja sin frenos. Me gustaba la idea de ver a Eva como una locomotora femenina. Ahí me aparto de lo que planteó Copi como autor.

*¿Qué géneros teatrales trabajaste dentro de la puesta en escena?*

El experimento fue llevarlo hacia el realismo. Forzarlo digamos, porque la obra no es realista. Pero yo intenté hacer un realismo. La escenografía era una especie de Mausoleo, como una especie de tumba y altar. Estéticamente la idea fue esa. Buscaba llevar lo odioso y lo vengativo hacia un lugar más humano, más realista, y que esto fuese encarnado por Alejandra Flechner. Me gustaba como resaltar eso desde un lugar naturalista y no como lo planteaba Copi. Esta Eva venía por la revancha, se iba a vengar e iba a volver. También busque ese realismo para exacerbar la relación con Perón, para que se notara que la acción política la llevaba ella. No me interesaba reforzar eso desde una estética más expresiva, más hacia afuera, entre cómica y grotesca. Me parecía que verlo desde el realismo sería más confrontativo con el público, porque así ella en verdad se va, toma las joyas y se va para volver.

*Me pareció muy interesante que la hayas llevado a tener el pelo negro. Pero hay una fotografía que esta rubia. ¿Esto a que se debió?*

En las funciones ella estaba con el pelo negro. Hicimos una prueba para prensa, creo que debe haber quedado una foto en Alternativa Teatral con ese color.

*¿Cómo era la iluminación de la obra?*

Luz muy blanca, era como el centro del poder. El cartel central del poder. Yo le puse toda luz blanca. De hecho la escenografía también era blanca para que hubiese un rebote, para que la luz saliera de ese mausoleo. En definitiva que saliera de ella, como una energía, un centro de energía.

*Hay una autora que trabaja con tres mitos. El mito de la santa, el de la vulgar y el de la militante. ¿Vos que mito quisiste llevar a escena?*

El de la militante

*¿Vinculándola al Che?*

No. Más cabecita negra. Alguien que tiene todo el poder y lo utiliza con toda esa violencia. No con diplomacia. Directo.

*¿Por eso percibiste algo del peronismo en la obra de Copi?*

Totalmente. A mí me gustaba la reivindicación de la negra cabeza con poder. Lo que hace. La madre sabe que se va a morir. Es muy cómico. Le viene a pedir la guita desde Francia. Vos te vas a morir y yo que hago. Y para mí, eso no tenía ninguna carga ética. No me parece mal. Copi si lo marca como una cosa de denuncia: la Evita corrupta. Para mí la lectura es una negra cabeza que se pone joyas, que está bien vestida porque tiene una figura política importante y tiene que tener los mejores vestidos, las mejores joyas. Porque representa algo para esa gente, que la ve, ahí sí, como una Santa. El personaje como una santidad es una estrategia, que esta mandada a ser para hacer su función política.

*De hecho, la imagen se construyó así. En La razón de mi vida, se produce una Eva que se entrega a la idea de la santidad, al martirio, a lo romántico, al melodrama.*

De hecho para afuera, ella era jefe del movimiento peronista y dominaba a Perón. Copi lo contó de esa manera, a Perón lo bastardeaba. “Traidor, hijo de puta, estas esperando que yo muera para darle portaviones a los yanquis.” Traidor, hijo de puta es lo mínimo que le dice. Es decir se deja traslucir la teoría de que el poder lo tenía ella y no él. Para mí eso era básico.

*¿Por qué decidieron llevar la obra en 2004 ya con el Kircherismo en el poder? ¿Qué relación política puedes establecer?*



A mí me atraía mucho generar una gran contradicción. Quería ver que pasaba con la opinión, de hecho que sucedía con gente que era Peronista. Hubo quienes alucinaron y otros que no. Hubo gente que le chocó la obra porque le chocaba la misma escritura y no pudo ver la propuesta escénica. Hizo una lectura un poco llana. A los que les atrajo me parece que tienen que ver con el kirchnerismo y no con el peronismo. Creo que ahí se dividieron las aguas. A mí me gustó hacerlo precisamente para eso, para generar una tensión. Daniel Santoro que es super groncho compró rápidamente la versión de la heroína, de lo femenino. También la elección de que fuera una mujer, tenía que ver con una mujer que se venía perfilando como Cristina y si bien estaba Néstor, ya se hablaba del recambio. Ella era la próxima presidenta seguro, la candidata. Me sentí muy atraído con el Kirchnerismo cuando había un tabú con respecto al peronismo en general, por el pasado menemista y traidor de los ideales peronistas.

*¿Qué quisiste remarcar del personaje?*

Me pareció importante reivindicar la parte humana del personaje. Esa versión grotesca, esperpéntica, me parece como parcializada. Yo no quería remarcar una sola cara y eso me parece mucho más complejo y esa complejidad no la hace extraña ni especial, la significan. Es una actriz que llega de una clase social baja, que llega como Juana de Arco. Desde allí creamos el personaje.

*Me pregunto si había pasado algo*

No. No pasó nada. Lo que pasó fue eso, oralmente. Nunca violentamente. Hubo gente que me cayó bien y gente que me cayó mal. Había planteado algo que me parecía que estaba bueno. Las dos versiones fundan una buena idea.

## **Entrevista a Cristina Escofet**

*Jimena Trombetta - ¿A partir de qué necesidad te surgió escribir Bastarda sin nombre?*

Cristina Escofet – Las necesidades son políticas e históricas. Yo me siento un sujeto político e histórico. Histórico somos todos y políticos también. Por varios motivos: primero que uno es un sujeto político desde el momento en que vive en una sociedad civil y democrática. La política forma parte de la ciudadanía y del ejercicio de una subjetividad consciente, que yo la tengo muy incorporada por ser una representante y una sobreviviente

de la década del 70, militante. De modo que fundamentalmente hay una necesidad de compromiso, que me ha llevado a la política desde muy joven, y también al pensamiento porque soy Profesora de Filosofía. Luego desde la visión de género me llevó a circunscribir mis últimas producciones dentro del marco de lo histórico, como un acto militante. Militante lo entiendo en el sentido del compromiso. Ahora es una palabra devaluada porque se la quiere tomar en su acepción pura, derivado de militar, como si fuera un apéndice de las fuerzas armadas. En realidad quedo como sujeta al compromiso bueno con la sociedad y con su transformación. Y Eva Perón fue en ese sentido una mujer única y si algo aportó fue a las transformaciones. Yo creo que ella aportó a su propia transformación. Ella se transforma.

*¿Cómo concebís la imagen de Evita desde una mirada de género?*

Mira, cuando yo era una feminista recalcitrante, insoportable y no tengo ningún problema en decirlo, siempre pensé que Evita no era feminista, por esta cuestión de ser el apéndice de un hombre y por ser la segunda vez que su general, y eso lo digo textual en la obra. Ahora pienso que no es necesario ser feminista para tener una mirada interesante sobre la realidad, en tanto y cuanto aporte la manera o la energía de la transformación.

Yo creo que ella fue muy astuta, creo que supo usar la fuerza del varón para lograr llegar al corazón del pueblo y Perón no es que la usó, era la otra parte. Era la parte política, la pata política que articulaba desde otro lugar.

*Perón ocupaba el lugar oficial*

Exacto. Perón ejercía y estructuraba el poder desde lo central y Evita fue el poder de la periferia. Entonces en mi mirada la reivindico como una luchadora que aportó y nos aportó a las feministas. Yo de alguna manera adhería al peronismo, pero mi feminismo se frenaba en Eva Perón, hasta que me di cuenta que era una mirada muy miope y muy sesgada. Claramente estaba equivocada. Mas allá de que algunas quizás lo puedan sustentar o sostener. Evita, fíjate que nos despejo a las inteligentes y a las pensantes esa ecuación de que las condiciones las va haciendo uno. Ella armo su propio marco y armo el poder desde la periferia.

*No sé si en el caso de la obra vos decidiste que sea interpretada por una mujer mas grande. ¿Fue una decisión también tuya?*

Cuando yo escribí la obra, la escribí pensando en Evita. Cuando Roxana me dijo no la voy a poder hacer porque soy más grande que Eva Perón, le digo: no tiene ningún sentido que digas eso. Porque finalmente vos le vas a prestar tu cuerpo para decir lo que no pudo decir habiendo sido tan joven. Como que hubiera querido ser grande para hacer esa confesión. Como que solo siendo grande pudiera hacer esa confesión. El poder de la periferia me parece importante y además el poder de esta confesión que ella hace, que ella confiesa, esa es la tesis de la obra, que ella no necesito ser elegida Presidenta, estar en una fórmula presidencial para ejercer la vicepresidencia, que de hecho fue la vicepresidenta. En mi lectura del Cabildo abierto del 51 leo que ella se despide como Vicepresidenta de la Nación. Esa es mi lectura política.

*¿Por qué decidiste incorporar música dentro de la obra?*

En principio porque para mí el unipersonal lleva música. O sea no concibo un unipersonal que no lleve música. Los hay, pero la música produce un distanciamiento. En lo que es producto del director, pone un músico en escena porque la actriz no canta, pero bueno ese es un detalle de puesta. Para mí a través de la música vos podés decir, bueno esto no lo invento yo, lo usaba Brecht, es un recurso Brechtiano.

*¿Cómo fuiste construyendo el tipo de Evita que quieres llevar a escena?*

Lo armé desde mi infancia. Yo viví en Junín, fui a la misma escuela que Eva Perón y a mí las porteras me contaban cosas. Por otro lado, mi familia era muy anti Peronista pero mi tía era muy Peronista. Entonces por el lado de mi tía tenía el amor a Evita. Mi tía vivía en mi casa cuando mis padres iban a Buenos Aires a ver ópera al teatro. Y por otro lado como mi padre construía caminos y siempre lo acompañábamos a ver la obra, recuerdo haber pasado por Los Toldos y que mi madre haya dicho: en esa estancia vivía “la bastarda”. Yo tenía dos campanas. Una la de mi tía que decía que Eva era una santa, que trabajaba tanto que cuando se iba a acostar decía que tenía que seguir trabajando. Y como yo era una niña muy aplicada, lectora y sumamente laboriosa, yo me decía: si Evita sigue hasta altas horas de la noche, yo también.

O sea hubo connotación de la infancia, de sensibilidad. Yo vivía en una familia muy acomodada, pero siempre tuve un sentimiento muy piadoso sobre esa niña pobre que había sido Evita. Por otra parte, vivía en frente de la plaza principal de Junín y mi cuarto en un primer piso daba a una ochava sobre la plaza. La gente acampaba desde varios días antes y

mi mamá cerraba las ventanas. Recuerdo que tenía un banquito, entonces me asomaba sobre las cortinas para escucharla. Porque para mí era como una muñeca prohibida. Como te decía también provenía de la cultura de mi tía, pero además estaba muy presente la cultura de la mucama que vivía en una casita, justo arriba de mi terraza. Mi padre que era un librepensador, me dejaba ir a lo de la señora. Resulta que ella tenía un altar que compartía conmigo, tanto como su religión. Entonces mi familia era muy atea, pero me permitieron ser cristiana. Yo le iba a rezar en el altar que tenía la chica que trabajaba en casa y a llorar por Eva. Que quiero decir con esto. Yo creo que tenía elementos para escribir visceralmente, desde las entrañas, de su propia madre y de sus sentimientos. Me gusta escribir desde los sentimientos de ella. Desde su nacimiento, de lo que se siente en el vientre, lo escribí desde esa visceralidad por esta mezcla que traigo desde la infancia. Además, de pequeña estaba convencida que Evita venía a verme a mí. Yo recuerdo que le hablaba, le decía que se curara.

*Por todo esto la pensaste desde su bastardía*

Claro. Digamos que ella legitimó su ilegitimidad. Primero cuando ella empieza siendo Eva María Ibarburen, luego María Eva Duarte, después María Eva Duarte de Perón y luego, no está en la obra pero es la realidad, la entierran y la vuelven a invisibilizar como María Magis de Magistris. O sea que, el tema de la visibilidad y la invisibilidad fue un tema permanente. Eso desde el punto de vista de género, desde este juego de lo visible y de lo invisible, busca finalmente desde la obra legitimar que fue una vicepresidenta ilegítima. Pero fue la legítima vicepresidenta de la Nación aunque no haya tenido votos.

*Vos decis que escribiste desde lo visceral, ¿Pero podrías haber puesto datos específicos que sabías desde tu infancia?*

No, porque no jugaron a la hora de la visceralidad. Jugó lo que Eva quería decir, no lo que yo tenía como dato.

*¿Incorporaste textos o libros que Eva haya escrito como La razón de mi vida?*

No. Son todos textos míos. Incluso el discurso es mío. Lo que mas me emociona es que la gente viene y me dice: es el discurso que más me gusto de ella. Me encanta porque indica que el verosímil está escrito bien. Me leí todo. Todo lo que había sobre ella. Pero lo que te conté es la comodidad que tenía al escribir sobre lo íntimo de Evita porque prácticamente

era esa amiga que me iba a ver. Yo tenía todo en la vida, no podía haber sido de otra manera. Hablaba en frente de mi cuarto. ¿A que iba a Junín? Iba a verme a mí. (risas)

*¿Tiene algo de melodramático el personaje?*

El personaje me fue llevando por los lugares donde quería transitar. O sea a los personajes hay que escucharlos, si no los escuchas escribes desde afuera. Los personajes son complejos. Hay que escuchar los personajes, hay que escuchar las voces también. Las voces están. Lo dice muy bien Jung en el libro rojo. El habla sobre que hay voces que están y que tienes que escucharlas.

*Después sé que estuvieron en varios espacios. Sé que estuvieron en Mar del Plata, en el espacio de Roxana Randon*

Yo no estuve en todos los lugares donde estuvo la obra, porque la obra viajó a España, luego viajó a Perú, estuvo por toda la República. Estuvo en espacios muy conmovedores. Tres por lo menos. En el Teatro Roma de Avellaneda que fue gente de pueblo. Lo característico de la obra es que el público se convierte en pueblo, y entonces empiezan a verla a ella como Eva. Todas las funciones se convierten en un hecho político. Fue muy conmovedora esa función como también la que se dio en la casa del Bicentenario, y la otra en la Casa de Gobierno. Muy interesante en Tecnópolis por la calidad del público que fue, que se quedó preguntando, porque eran alumnos que fueron con sus profesores. Quizás lo que más me conmovió fue la función en la Villa 21. Porque es un texto metafórico, es un texto poético, no es un texto directo. Es un texto que va como un espiral, y no era un público acostumbrado a ver teatro, pero sin embargo escuchaban esa música y yo escuchaba lo que acontecía: fíjate que me parece que es Evita, hasta que al final se ponían a llorar y decían es Evita, es Evita. Se acercó un señor, la molestó, la tocaban a Evita, a Roxana, y le dice: ahora se que Evita no se fue, que Evita está acá. Conmovedor. Eso fue realmente muy emocionante. Quizás la pregunta que yo me hago: ¿Qué sucedería si todo esto fuera de verdad, una manera de educar? ¿Si el teatro fuese parte de la formación?

*Creo que lograste aunar el cuerpo subjetivo de Eva, su cuerpo original, su cuerpo material con ese cuerpo político y no se separan. Esta en confluencia y se refleja a partir del aura de Roxana.*

Se logra porque lo que se escucha aquí son las vibraciones de ese otro cuerpo. A mi esta función de la Villa 21 me hizo acordar una vez que fui al Tantanacuy, que es una fiesta que se hace en la quebrada del Humahuaca, se hace al aire libre y vienen todos los músicos de todas las zonas. Recuerdo que había ido Estrella, este pianista tan famoso con su piano, y tocó Bach. Los pueblos originarios que estaban allí, era la primera vez que escuchaban piano y a Bach. Lloraban escuchando Bach. Entonces son las vibraciones. En una villa un público que escucha un texto difícil, metafórico, poético y llora es porque hay algo más. Y ahí está el teatro, en ese algo más está el teatro. Para mí es eso, forma parte de la vida. El teatro forma parte de la vida. No lo puedo escindir. Y siempre es un hecho militante, me lleva a lo militante.

### **Entrevista a Marcelo Pitrola**

*Jimena Trombetta: ¿Cómo surgió el proyecto?*

Marcelo Pitrola: Estando en Córdoba, María leyó una nota sobre Fanny Navarro, donde se contaba parte de su trágica vida, sobre su relación con Juan Duarte, su incursión en la política, su amistad con Evita, etcétera. Ahí se le ocurrió la idea de hacer una obra con la figura de Fanny. María y Diego ya habían trabajado sobre los años '40 y '50 en *Nada del amor...* y María venía investigando sobre las cancionistas de los 30, 40 y 50. Entonces me convocan a mí, que había trabajado sobre el peronismo en *Princesa peronista*, para iniciar un proceso de escritura conjunta.

El personaje de Fanny nos resultó apasionante por su carácter de leyenda negra, por el complejo recorrido que empieza con la chica de Flores aspirante a actriz, sigue con la manera vertiginosa en que llega muy joven a una posición de poder y desemboca en el escarnio dentro del propio peronismo que la había promovido y, luego del '55, la condena no sólo política sino también artística. En nuestro tiempo el destino parece estar desconectado de la historia; el relato de la vida de Fanny nos fue mostrando una manera de hablar de los hilos que conectan un destino individual con los procesos históricos y políticos.

*¿Cómo desarrollaron la investigación?*

La exhaustiva y completa biografía de César Maranghello y Andrés Insaurrealde, *Fanny Navarro o un melodrama argentino*, fue fundamental como base documental sobre la que

elaborar nuestra invención dramática. También recurrimos a toda la filmografía disponible de la actriz y a otros textos de o sobre personalidades cercanas a Fanny, como las memorias de Paco Jamandreu, *La cabeza contra el suelo*, o varias de las biografías de Evita que hay disponibles. También leímos el libro *Días de radio* de Carlos Ulanovsky para conocer sobre la historia de la radio y el radioteatro.

*¿A partir de que procedimientos fueron construyendo la dramaturgia?*

Siempre pensamos la dramaturgia desde la voz de Fanny y, así, fuimos escribiendo diferentes pasajes de monólogo interior, otros de lo que podríamos llamar “monodialogos”, donde ella habla con un interlocutor ausente (su madre, Paco, algunos de sus novios, Juan Duarte, Evita) y otros monólogos al público. Llegamos a tener muchísimo material, más de cincuenta páginas. Ahí empezó un trabajo de selección y búsqueda de la estructura de la obra. La etapa de estructuración terminó en el período de ensayos, donde se fue definiendo que quedaba y que no.

La primera parte refiere la curva ascendente de sus comienzos como actriz, sus primeros amores, su casamiento y posterior divorcio. El momento en que conoce a Juan es un punto de inflexión donde no sólo comienza una historia de amor, quizás la más importante de su vida, sino que se produce su primer contacto directo con el mundo de la política, que antes le era ajeno. En este período llega su máximo reconocimiento profesional, su acceso al poder y su amistad con Eva Perón. A posteriori, con la muerte de Eva, la caída en desgracia y la muerte de Juan, Fanny comienza a vivir sus tiempos más oscuros: el lento ocaso artístico, el odio político, la soledad. *Qué me has hecho, vida mía* es una obra de “ascenso y caída”, en la que buscamos los hilos que unen el desgarramiento interior con el trasfondo de la historia colectiva. El bloque final despliega el componente trágico del arco que traza la vida de Fanny, un destino individual que quedó enredado en la trama compleja y dramática de la política argentina. Todo esto hemos procurado contar desde la subjetividad del personaje, desde sus pasiones, desde su interioridad luminosa y desolada al mismo tiempo.

*¿Te parece que establece un diálogo con Nada del amor me produce envidia?*

Ambas obras trabajan sobre el período del peronismo clásico y, en ese sentido, se puede encontrar una atmósfera de época común. La minuciosa y sutil dirección de Diego y el trabajo de María con el estilo de actuación de la época y su investigación sobre el

cancionero y las cancionistas de aquellos años necesariamente ponen en diálogo ambas puestas. En cuanto al texto, creo que las dos obras indagan sobre los hilos que unen subjetividad y política, pero lo hacen de manera muy diferente. En *Qué me has hecho...* se trata de un personaje que fue parte del poder político de aquellos años, aunque de un modo lateral, tangencial. La tragedia de Fanny se conforma en torno a la manera en que ella queda atrapada en los conflictos históricos y políticos de su tiempo, en el cruce entre espectáculo y política. También son muy diferentes los procedimientos dramatúrgicos: en *Qué me has hecho...* hay multiplicidad de voces e interlocutores (habla Fanny con ella misma, con Juan, con Eva, con su madre y hermanas, etc., habla Evita, habla algún novio). Además, está la presencia del Sr. Sonido con sus efectos y las marcas de la radio, como el fragmento de Perón sobre el terremoto de San Juan o las publicidades (que introducen la dimensión económica de lo espectacular).

*¿Qué concepción tenés sobre el teatro?*

No sé si hablaría de una “concepción”, pero a lo largo de los años uno va armando una colección de ideas sobre el hecho teatral. Algunas de esas intuiciones sobreviven con el paso del tiempo, otras son desechadas. Hoy pienso en el teatro como un ritual comunitario donde confluyen lo íntimo y lo colectivo. En el siglo XX, y en el XXI más, el cine y las tecnologías de la imagen han ocupado el centro como soportes de la narración. El teatro se vio obligado a abroquelarse en su especificidad, a ir más allá en aquello que lo singulariza frente al cine, la tele o internet. Lo que lo distingue es su condición de hecho vivo, el aquí y ahora, el cuerpo presente del actor. Por esto el “aquí y ahora” del hecho teatral se ha ido autonomizando del texto dramático, que es uno más de los componentes. Al mismo tiempo, aunque sea paradójico, el teatro también tuvo la necesidad de expandirse a otras artes y géneros, sin perder su especificidad. Creo que algunas de estas cuestiones están en *Qué me has hecho...*, la mezcla con lo musical, el diálogo con el radioteatro, pero sobre todo la apuesta al aquí y ahora de la actriz, a su gran trabajo con las emociones, con el texto, con las canciones...

**Subfase (2010- 2014)**

**Entrevista a Francisco Lumerman**



*Jimena Trombetta- ¿Cómo surgió el trabajo?*

Francisco Lumerman- Partimos el trabajo desde dos tiempos diferentes, y el peronismo era uno de esos momentos. Esto nos proponía dos registros de actuación distintos. A partir de ahí, aparecieron los años 50, el cine, la época del peronismo, que hizo que fuésemos construyendo *Puro papel pintado* desde la actuación, lo que devino luego en la dramaturgia. Yo ya había trabajado en otra obra con el peronismo y me interesó volver a hacerlo por mi historia familiar. Soy hijo de padres militantes de la Juventud Peronista. A partir de eso empezamos a trabajar los años 50 y al mismo tiempo que aparecía la cuestión del peronismo comencé a elaborar la idea de abordar la obra desde la ciencia ficción. Entonces pensamos en la hipótesis de crear una máquina para congelar la sangre de Perón. Y la imagen de Evita nos venía bien por lo pasional. A partir de ahí aparece esta figura de fanática de Eva Perón. Con la actriz trabajamos mucho en recuperar los gestos y tomar textos de *La razón de mi vida*. Había partes que eran textuales y otras que remitían a discursos públicos que dio Eva Perón. Ella me iba proponiendo e íbamos armando la dramaturgia de un discurso que en realidad Eva nunca dio.

*¿Buscaban encontrar el tono melodramático propio de Eva?*

Si. Jugábamos con la idea de que por un lado el personaje era una fanática de Eva, y por ese motivo trataba de imitarla. Pero por el otro, llegaba a tal logro de imitación que terminaba siendo Eva por unos minutos. La encarnaba.

*Desde tu punto de vista, ¿por qué consideras que la figura de Eva Perón trasciende la idea de lo Peronista y pasa a ser parte de la identidad nacional?*

Más allá de mi herencia familiar y de no haber sido un especialista en analizar el peronismo, sino haber recibido mucha información que para mi gusto se posicionaba muy a favor de Eva y del peronismo en general. Me sorprendió que, a partir del gobierno Kirchnerista, hubiese algo de ese discurso que se retoma por un lado, y cierta dicotomía entre quién es peronista realmente y quién no lo es. Creo que es algo que nos conforma, pues al día de hoy se sigue usando el término gorila. Entonces es claro que muchas cosas son heredadas claramente de esa época. Yo hice una investigación del lenguaje de esa época con un libro que me pasó Mauricio Kartun. En el libro hay muchos términos que se utilizan ahora en relación a lo político, que nacen ahí. Creo que en nuestro imaginario colectivo es algo que no quedo supeditado al conocimiento del peronismo. Para mí son

categorías que se universalizaron, en el sentido de que estallaron dentro del peronismo y ahora son tomadas por cualquiera, por dentro del peronismo y por fuera. Por otro lado, todo muy breve, y Eva era muy joven. Tengo la intuición que eso toca una fibra, que por alguna razón interpela la figura de ella. Su llegada al poder siendo tan joven y su acción, hizo que al no estar acostumbrados se construyera todo un personaje

*¿Qué perspectiva tenía la actriz sobre Eva?*

Era una chica de 21 años. Su familia era antiperonista, cargaban con los discursos que ubican a Eva en el lugar de la puta, de la yegua, la trepadora. Eran discursos heredados. A mi igual hubo algo que me llamo poderosamente la atención, cuando empezamos a indagar un poco, nos dimos cuenta que en realidad nadie sabía nada; y que lo emocional era heredado. Por otro lado, ella tenía una abuela que la había ido a recibir y que hablaba todo lo contrario. Entonces, para abordar el personaje ella trabajó mucho con su abuela, porque le contó muchas experiencias que ella desconocía. Fue todo un giro que tuvo que dar su cabeza para poder llegar a actuar y generar empatía. Además trabajó con videos, tomando los gestos. A su vez miramos la película de Esther Goris, porque yo sentía que estaba un poco subida igual. Entonces ella buscó algo del tono que logra Esther. Entonces, una vez que ella pudo empezar a entrar en la fibra, lograba llegar al espacio de lo pasional. De la ruptura del mandato, como alguien que comienza a dejar de lado todo lo que se esperaba que haga.

*¿El tono de voz de Goris fue una referencia?*

Exactamente. Es lo que ella fue encontrando. La verdad es que fuimos trabajando a partir de lo de Esther, porque me parece que había algo en la construcción que tenía mucho que ver con lograr una Evita más Evita que Evita.

*Me preguntaba hasta qué punto se compara una actriz específica cómo puede ser Esther Goris, y cómo su espectro, su propio carácter y su aura comienza a formar parte de nuevas interpretaciones. A mí lo que en un punto me interesa en el caso de Puro papel pintado es como dabas cuenta del artificio de deconstruir una imagen.*

Hay algo del artificio de la política, de gestos que ella tomaba, que era interesante, porque nosotros a partir de hacer el laburo con los discursos de ella, comenzamos a encontrar como Cristina discursaba. Esto lo tomo igual que la actriz, lo miró y lo construyó.

*¿Dentro de que mitos pensaron el personaje?*

Yo creo que por lo menos en el imaginario tenía que ver con la santidad y hasta con la virginidad. Se construía en la acción de dar. A mí me parece que en un punto lo que también fue pasando con lo del partido muy-Peronista, es que fue el de la idea de secuestrar la cosa de Eva. Lo que a mí me parece es que en un punto la construcción tenía que ver con cierta cosa desmedida de estar a favor y cierta desmesura de estar en contra. Lo emocional superaba lo concreto, lo real.

*Ahora, la obra se llama Puro papel pintado y eso tiene una consistencia muy fuerte y vos haces un parangón entre los años 50 y la actualidad ¿Cómo lo pensaste en este punto?*

Para mí tenía que ver con cierta artificialidad, en general. En realidad se remitía más a la obra. *Puro papel pintado* es una expresión que quería decir: es mentira. En realidad y siendo honesto, cuando yo lo pensé tenía que ver con la propia construcción de la obra, con el artificio actoral. Pero te digo esto y después pienso, que también tiene que ver con el desencantamiento que va sufriendo el personaje cuando llegaba al 2000. Porque allí ve como los discursos habían caído a pedazos. Tiene que ver con una crítica al menemismo, que para mí si es la época más fatídica de todas. En un punto en ese sentido a partir del 2001 comienza una suerte de re-construcción como país digamos. Además había algo de la distancia histórica que hace que uno pueda tomarlo con humor sin que necesariamente sea una crítica feroz. Creo que tiene que ver con la distancia de edad y de tiempo. Tomando esta figura para parodiarla sin destruirla

## **Entrevista a Diego Futuros**

*Jimena Trombetta-¿Qué te motivo a crear Vos me decís que esto no es morir?*

Diego Futuros: *Vos me decís que esto no es morir*, surge en el quinto año propuesto en la escuela de teatro en Timbre 4, que es un año de taller montado. Allí se convoca a un director de afuera o a un director de adentro de la escuela para que trabaje con los alumnos durante 7 meses, de marzo a octubre. En octubre estrena una obra en el teatro que dura un año en cartel con la intención de que los alumnos terminen trabajando, terminen actuando. Y ahí surgió esta obra. Además creo que lo que uno siempre trata de buscar, es algo que a uno le guste, que se muera de ganas de trabajar sobre eso. Pero hay un proceso de

readaptarse porque no nos conocemos y debemos esperar que ese proceso suceda para entendernos. De todos modos yo estaba buscando un material, un disparador. También tengo otras obras, y sin quererlo también se orientan a situaciones sociales. En esa búsqueda recuerdo que las vacaciones previas a comenzar el proceso estaba leyendo un libro de Piña sobre los mitos del peronismo en el que se contaba la muerte de Eva. Y recuerdo que me había conmovido, porque además el autor transmite una cuestión afectiva hacia Eva. Cuestión que a partir de allí me empezó a interesar todo lo de ella. Entonces la propuesta fue que el grupo tomara como disparador esa imagen y leer también el libro de Tomas Eloy Martínez *Santa Evita*. De aquel libro nos centramos en el periplo del cadáver y además seguimos informándonos al respecto de la ruta del cadáver desde 1955 a 1971.

*¿Podríamos decir que es una obra fragmentada que reconstruye la figura de Eva Perón a través de miradas de terceros?*

Si, podría ser. Particularmente en el monologo de la actriz que se presenta como amiga de Eva. Toda una ficción que creamos pero que la gente a veces piensa que realmente ese personaje existió. En ese punto generamos un imaginario del imaginario. De todos modos, la obra empieza en el 57 cuando se llevan el cuerpo de Eva a Italia. Pero no está basado en la realidad histórica, sobre todo si entendemos que a Eva la rescata un grupo peronista, que recupera el cuerpo antes de que lo lleven a Italia y unos científicos peronistas la reviven. Todo inspirado en la pregunta de qué hubiera pasado si Evita viviera y que si hubiera revivido en los 70. Bueno, luego por un lado la obra narra que una chica la lleva con su novio a su casa dónde intentan esconderla. Y por el otro se construye el mundo de los militares y la oligarquía.

*¿La resurrección un tanto monstruosa tenía algún contenido religioso?*

Hubo un cura dando vueltas, pero se sacó. Pero lo sobrenatural existe porque a las 20 y 25 comienza a pasar cosas raras. Hay un dato que no se dice, pero que fue parte de la investigación. Cuando la embalsaman lo primero que le sacan es el cerebro. Entonces pensamos revivirla como una especie de monstruo. Pero teniendo conciencia que es difícil revivir a Eva. En realidad no es Eva, ella revive pero no puede ser Eva. Ella tiene que tomar un remedio sí o sí para mantenerse fuerte y viva. Y es todo un tema, porque como hace. Ella no está al ciento por ciento. Ella no puede salir, porque si sale la matan. La meten presa. Y además en este caso nadie le pregunto si ella lo quería. A tal punto no es

Eva que pensamos en ofrecerle una peluquería en San Antonio de Areco. Ese es el lugar al que la quieren mandar. Allí tiene que elegir que quiere, si estar viva pero así, o elegir otro camino. Se cuestiona la acción de revivirla, ella destruye a los peronistas que la revivieron, les dice: ¿porque hicieron esto si nadie me lo pregunto a mí? Ustedes son los jóvenes. ¿Porque tienen que hacer algo reviviéndome a mí? ¿Yo hice lo que pude, me morí? Entonces ella queda sola. Se escapa de la casa. No aguanta más vivir en esa casa. Los peronistas terminan matándose entre ellos. Porque luego el líder vuelve y dice esto es un monstruo. Él les propone a los amigos matarla, pero enterrarla. Ellos no quieren. Discuten. Nadie sabe de ella. Los únicos remedios que le quedan los tiene el delator. Ella termina eligiendo...porque el delator le termina diciendo, si quieres los remedios agarra la peluquería y ella termina matando a este chabón. Pero si ella no termina los remedios va a perder la memoria, se va a transformar en un monstruo. Ella termina yéndose. Termina libre, pero muy probablemente ahí Eva estuvo entre nosotros viva, una vieja loca perdida por ahí. No toma el último frasco que le queda para no ser extorsionada, para no doblegar su integridad.

*¿Cómo se resolvió la puesta en escena?*

Arme dos frentes de espectadores, en el medio el escenario, hacia un costado una escalerita. Esa es la casa de la familia. En un rincón la casa de los ricos y en otro el comando Peronista que va cambiando de un lado al otro.

*¿Cómo construyeron el personaje, su vestuario y su peinado?*

Hubo una gran discusión con la actriz para que se tiña de rubio. Este año lo hizo, pero el año pasado no. Decidimos que se haga el rodete, que utilice sombrero y use trajecitos. Pero bueno con la ambientación de época se consiguió el vestuario que se pudo. Pero jugamos también con el vestuario en la casa de familia, le pusimos pijamas, y desde allí comienza a armar a la familia

*¿Y entonces se centra en la Eva Che? ¿O mezclan también la Eva santa y la mujer del látigo?*

Yo creo que es una mezcla, quise ver si la podía suavizar un poquito. Porque el carácter se comprende en tanto que ella está encerrada en la casa de familia, y no se le termina de explicar el porqué. A su vez está obligada a tomar remedios para no olvidar quien es.

*¿En relación a sus recuerdos con el pueblo como se perfila el personaje?*

Ella está en el patio y por ahí hace un discurso, entonces la familia la va a buscar porque no se pueden enterar los vecinos. Todo el tiempo se ve que esta Eva quiere volver a ejercer su rol social.

*¿Por qué esta obra ahora?*

Es una muy buena pregunta. Yo creo que uno como creador escribe desde un lugar muy consciente. Piensa que también tenía la obra de Malvinas. Tenía la historia del pibito que se va a la guerra y deja a la novia. Hay una historia de mucha dignidad que él vive allá. Creo que un contacto es la dignidad, lo que uno quiere, lo que uno cree. Yo creo que si no supiera porque hago las obras, no sé si las haría, pero no te sabría contestar porque hice esta obra en este momento, no me lo pregunte.

## RELEVAMIENTO DE NOTAS Y CRÍTICAS CONSULTADAS<sup>140</sup>

### Teatro

#### *Octubre en el paraíso (Eva Perón después de la muerte)*

- Tiempo Argentino, 11 de octubre de 1983, Yirair M., “Se estrena Octubre en el paraíso”.
- La Época, 25 de octubre de 1983, La Época, “La vida de Evita en teatro”.
- Clarín, 27 de octubre de 1983, Rómulo Berruti, “Eva Perón, a las puertas del Paraíso”.
- La Razón, 27 de octubre de 1983, s/d, “Estrenos teatrales”.
- “Evita volvió a la Plaza de Mayo” sin datos (nota ofrecida por el director de la obra)
- Primera Plana N° 29, 18/24 de noviembre de 1983, (H.P.) “No llores por mí, Argentina”.

#### *Cantata a Juan Domingo Perón*

- La voz del interior, Córdoba, 3 de julio de 1984, s/d, “Simpleza y expresividad en la Cantata a Juan Domingo Perón”.

#### *Una mujer y nada más*

- Clarín, 24 de febrero de 1985, Rafael Granado, “Evita: desniveles y expresiva labor”.

#### *Hello Plastic!*

- Clarín, 4 de septiembre de 1985, Luis Mazas, “Versión de Evita con un pobre nivel”.
- Flash, 10 de septiembre de 1985, Néstor Romano, “Los transformistas de bajo nivel que pretenden ensuciar a Perón y Evita”.

#### *Evita, la mujer del siglo*

---

<sup>140</sup> Las notas y críticas fueron relevadas en la web, ENERC, ARGENTORES, Museo del Cine Pablo Ducros Hicken, Centro de Documentación de Teatro y Danza del CTBA, Alternativa Teatral y archivos privados de Hernan Aguilar y Cristina Banegas.

- La Voz, 10 de enero de 1985, Ricardo Miguélez, “Evita la mujer del siglo”
- Tiempo Argentino, 11 de febrero de 1985, Ricardo García Oliveri, “Eva Perón en poco imaginativa versión escénica de Agustín Pérez Pardella”.
- La Nación, 12 de febrero de 1985, Osvaldo Quiroga, “La historia de Eva Perón a través de un espectáculo rudimentario”
- Pueblo de la Nación, 20 de septiembre de 1985, J.C.F., “La mujer del siglo”.

#### *Eva y Victoria*

- La Gaceta, 22 de julio de 2013, La Gaceta, "Eva y Victoria: Peronismo y antiperonismo suben al escenario".
- La capital, 11 de mayo de 2013, "“Eva y Victoria”, dos mujeres que desafiaron límites".
- Página 12, 23 de julio de 2011, Hilda Cabrera, "Graciela Dufau y Hugo Urquijo hablan de Eva y Victoria".
- [http://www.agencianova.com/nota.asp?n=2007\\_9\\_6&id=43452&id\\_tiponota=9](http://www.agencianova.com/nota.asp?n=2007_9_6&id=43452&id_tiponota=9), "“Eva y Victoria” se presenta en La Plata con novedosa propuesta que incluye a ciegos".
- La Nación, 13 de junio de 2007, Alejandro Cruz, "Cuando el encuentro no sucede".
- Clarín, 21 de mayo de 2007, María Ana Rago, "Dos mujeres opuestas".
- La Nación, 25 de abril de 2004, Pablo Sirvén "Evita que la historia se repita".
- La Nación, 24 de marzo de 1999, Alejandro Cruz, "La sociedad de las damas dignas".
- Clarín, 4 de diciembre de 1991, Luis Mazas, "Cuando Evita habló con Victoria".

#### *Eva Perón en la hoguera*

- La Prensa, 27 de abril de 1994, A. S., “Después de Eva Perón no sé cómo llegamos a Matilde o María Julia”.
- Clarín, 28 de abril de 1994, Diego Batle, “Otra mirada para recrear a Eva”.
- El Cronista, 4 de mayo de 1994, Jorge Dubatti, “Cristina Banegas es Eva Perón”.
- Clarín, 7 de mayo de 1994, Olga Cosentino, “La escena encendida”.



- La Nación, 7 de mayo de 1994, Susana Freire, “Cristina Banegas, con el hechizo del poema”.
- La Maga, 11 de mayo de 1994, S. C., “Teatro”.
- Ámbito Financiero, 20 de mayo de 1994, Patricia Espinosa, “Una visión de Eva Perón que va contra toda la mitología”.
- Noticias, 29 de mayo de 1994, Ernesto Schoo, “Dos unipersonales”.
- La Plata, 22 de mayo de 1994, Jorge Lopapa, “Eva Perón, una antorcha que no se extingue”.
- Página 12, 1994, Hilda Cabrera, “Todos los fuegos, el fuego”.
- Humor, s/d, Sergio Nuñez,

#### *Eva Perón en Festival Tintas Frescas*

- La Nación, 9 de octubre de 2004, Carlos Pacheco, “Nueva edición de Tintas Frescas”.
- Página 12, 27 de noviembre de 2004, Hilda Cabrera, “Eva luchaba para no ser una estatua”.
- Clarín, 29 de noviembre de 2004, María Ana Rago, “Texto polémico en dos lecturas”.
- Diario La Prensa, La Prensa, “El mito de Evita revisado por Copi”, <http://www.laprensa.com.ar/NotePrint.aspx?Note=300598> .
- Página 12, 7 de septiembre de 2004, Hilda Cabrera, “En el exilio, cada lugar se convierte en perdida”.
- La Nación, 21 de noviembre de 2004, Carlos Pacheco, ““Eva Perón” en la mirada de dos países”.
- La Nación, 25 de noviembre de 2004, Susana Freire, “Eva Perón, con la mirada paródica de Copi”.

#### *Las 20 y 25*

- Ámbito Financiero, 30 de agosto de 2005, Patricia Espinosa, “Atrae, pero sin aportar al mito de Eva”.

### *Eva el gran musical argentino*

- La Nación, 24 de octubre de 2008, "Nacha Guevara aterriza con el musical Eva en la Capital"
- La Nación, 19 de septiembre de 2008, "Nacha, impactante como Evita"
- La Nación, 17 de septiembre de 2008, Pablo Gorlero, "Tengo mucho de Eva Perón"
- Secretaría de Comunicación Pública, 21 de septiembre de 2008, "Continúan con gran éxito las funciones de "Eva, el gran musical argentino"", <http://www.prensa.gba.gov.ar/nota.php?idnoticia=1924> .
- Clarín, 19 de septiembre de 2008, María Ana Rago, "Una realización impecable".

### *Cerca de Eva*

- <http://www.alternivateatral.com/obra12454-cerca-de-eva>

### *Nada del amor me produce envidia*

- Página 12, 9 de noviembre de 2008, Mercedes Halfon, "Corte y confección"
- Clarín, 13 de abril de 2009, Juan José Santillán, "Una mujer para varias mujeres".
- La Nación, 24 de octubre de 2008, Verónica Pagés, "Reflexiones de siesta provinciana".
- Página 12, 21 de octubre de 2008, Cecilia Hopkins, "Un melodrama hecho canciones".
- Página 12, 31 de octubre de 2008, Moira Soto, "Coser y cantar".
- Clarín, 17 de noviembre de 2008, Juan José Santillán, "Viaje a la creación individual".

### *El evangelio de Evita, El amor, la pasión, el poder*

- La Nación, 12 de enero de 2009, Verónica Pagés, "Retrato de una mujer sanguínea".

### *Perón en Caracas*

- Página 12, 18 de febrero de 2009, Hilda Cabrera, “El teatro debe revisar la historia”.

#### *Tatuaje*

- Revista Ñ, 4 de agosto de 2010, Télam, "Alfredo Arias, con un "tatuaje" de Miguel de Molina y Evita".
- Página 12, 18 de agosto de 2010, Hilda Cabrera, "Fantasía de un encuentro entre mitos".
- Página 12, 6 de agosto de 2010, Hilda Cabrera, "Es un mundo de transgresión poética del cuerpo".
- La prensa, 6 de agosto de 2010, "Evita y Miguel de Molina unidos".

#### *Mujeres guía*

- Puesta en escena, 3 de noviembre de 2011, Julia Laurent, “Mujeres guía, de la brillante Viví Tellas”

#### *Bastarda sin nombre*

- La Nación, 25 de mayo de 2012, Alberto Catena, "Bastarda sin nombre".
- Página 12, 9 de julio de 2012, Maria Daniela Yaccar, "Eva Perón en el centro de la escena".
- Puesta en escena, 9 de junio de 2011, Teresa Gatto, "Bastarda sin nombre, de Cristina Escofet".
- <http://www.asalallena.com.ar/teatro/criticas/bastarda-sin-nombre/>
- Tiempo Argentino, 15 de junio de 2011, "Evita trasciende la historia, no hubo otra".

#### *Qué me has hecho vida mía*

- La Nación, 15 de julio de 2012, Carlos Pacheco, "Qué me has hecho, vida mía".
- Tiempo Argentino, 6 de octubre de 2012, Jorge Dubatti, “Un melodrama radioteatral”

<http://tiempo.infonews.com/2012/10/06/suplemento-cultura-87637-unmelodrama-radioteatral.php>

- Página 12, 22 de agosto de 2012, Carolina Prieto, “Nunca entendí porque hubo tanto ensañamiento con ella”

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-26211-2012-08-22.html>

- Télam, Osvaldo Quiroga, “El primer peronismo en dos espectáculos admirables”

[http://slt.telam.com.ar/noticia/el-primer-Peronismo-en-dosespectaculos-admirables\\_n1199](http://slt.telam.com.ar/noticia/el-primer-Peronismo-en-dosespectaculos-admirables_n1199)

- Tiempo Argentino, 30 de julio de 2012, Mercedes Méndez, “Conoció la fama y el olvido”

<http://tiempo.infonews.com/2012/07/30/espectaculos-82283-conociola-fama-y-el-olvido.php>

- La Nación, 15 de julio de 2012, Pablo Sirven, “Fanny Navarro, la diva que el poder destruyó”

<http://www.lanacion.com.ar/1490502-fanny-navarro-la-diva-que-el-poder-destruyo>

- Clarín, Sandra Comisso, “Actriz Maldita”

[http://www.clarin.com/espectaculos/teatro/mito-actrizmaldita\\_0\\_742725833.html](http://www.clarin.com/espectaculos/teatro/mito-actrizmaldita_0_742725833.html)

- Revista XXIII, Luis Mazas, “La maldición de Fanny Navarro”

<http://veintitres.infonews.com/nota-5040-zonaroja-la-maldicion-defanny-navarro.html>

### *Puro papel pintado*

- Página 12, 21 de julio de 2012, María Luz Carmona, “La tragedia vuelve como comedia”.
- Geoteatral, 19 de julio de 2012, Bárbara Reinhold, “Puro papel pintado”.
- Tranvías y deseos, s/d, Hugo Manuel Correa, “Puro papel pintado: Hilaridad Histórica”. [www.tranviasydeseos.com.ar](http://www.tranviasydeseos.com.ar)
- Luna teatral, 3 de junio de 2012, María de los Angeles Sanz, “Puro papel pintado de Francisco Lumerman. (Una fantochada nacional)”.

### *No trates de ser Eva*

- Télam, 15 de marzo de 2012, “"No trates de ser Eva", un unipersonal con confesiones íntimas de una Evita imaginaria”.

- Página 12, 13 de abril de 2012, Clarisa Ercolano, “Eva no se merecía el final que tuvo”.

#### *Edipo en Ezeiza*

- La Nación, 3 de septiembre de 2013, Alberto Catena, "Edipo en Ezeiza".
- Página 12, 17 de mayo de 2013, Hilda Cabrera, "En muchos la palabra democracia es un disfraz".
- Farsa Mag, 16 de julio de 2013, Malena Pérez Bergallo, "Edipo en Ezeiza".
- Tiempo Argentino, 17 de agosto de 2013, Jorge Dubatti, "El mito trágico por excelencia".
- Aincrit, 28 de julio de 2014, Celina Ballón, “Acerca del pasado argentino reciente”.

#### *Bestia, dispositivo para ser ella*

- Leedor, 1 de octubre de 2013, Verónica Escalante, “Bestia dispositivo para ser ella”.
- Luna teatral 2, 4 de noviembre de 2014, María de los Ángeles Sanz, “Bestia, dispositivo para ser ella”. <https://lunateatral2.wordpress.com/2014/11/04/bestia-dispositivo-para-ser-ella/>
- Ruleta China, 13 de noviembre de 2014, Eugenia Guevara, “"Bestia. Dispositivo para ser ella" dirigida por Jimena Kroucco”.

#### *Café Irlandés*

- Página 12, 14 de febrero de 2014, Candela Gómez Diez, "Es una obra de teatro, no pretende ser un documental".
- Télam, 13 de febrero de 2014, “Verosímiles Rodolfo Walsh y Tomás Eloy Martínez en "Café irlandés"”.
- Geoteatral.com.ar, 28 de marzo de 2014, Tamara Nabel, "Cafe Irlandes".
- El País, 8 de mayo de 2014, Marcos Ordóñez, "Café irlandés".
- La Gaceta, 14 de febrero de 2014, "Walsh y Tomás Eloy Martínez comparten la búsqueda de Evita".

<http://www.lagaceta.com.ar/nota/579214/teatro/walsh-tomas-eloy-martinez-comparten-busqueda-evita.html>

## Cine

### *Evita quien quiere oír que oiga*

- Clarín, 26 de septiembre de 1983, “La joven Evita, en pantalla”.
- Clarín, 27 de abril de 1984, Romulo Berruti, “Eva Perón y un cálido testimonio”.
- Semanario, 14 de marzo de 1984, “La primera “Evita” Argentina”.
- La Razón, 27 de abril de 1984, “Vale la pena ver, oír, reflexionar”.
- Tiempo Argentino, 18 de marzo de 1984, Roberto Pagés, “Eva Perón en una versión con intenciones políticas”.
- Tiempo Argentino, 27 de abril de 1984, Jorge Abel Martín, “Renovadora contribución al cine argentino”.
- Página 12, 25 de julio de 1987, “Evita se hizo ver y oír en Retiro”.
- El Cronista Comercial, 27 de abril de 1984, César Magrini, “Lugar para la divergencia”.
- La Prensa, 27 de abril de 1984, Adrian Desiderato, “La emoción como retrato”.
- Tiempo, s/d, Graciela Rizzo, “Evita estrenará y hará millones”.
- Tiempo Argentino, 26 de abril de 1984, s/d, “Eduardo Mignona no es peronista y filmó la vida de Eva Duarte”.
- La voz, 27 de abril de 1984, Miguel López, “La figura de Eva Perón se proyecta a nuestro tiempo”.
- La Nación, 26 de abril de 1987, “Un documental romántico sobre la vida y la imagen de Eva Perón”.

### *El misterio de Eva Perón*

- La Razón, 14 de noviembre de 1985, “Eva Perón, tema de otro film”.
- La Razón, 19 de junio de 1987, Daniel Lea Lopez, “Un documental sobre Eva Perón”.
- Ámbito Financiero, 22 de junio de 1987, Paraná Sendrás, “Objetivo documental sobre Eva Perón”.

- S|d, 7 de mayo de 1984, Pascual Quinziano, “Ecuanimidad dudosa, otro film sobre Evita”.
- Clarín, 19 de junio de 1987, Anibal M. Vinelli, “Honesto mirada sobre Evita”.
- La Nación, 20 de junio de 1987, Fernando López, “Eva Perón y ciertos testimonios de interés”.

#### *Gatica, “el mono”*

- El País, 28 de enero de 1994, Carlos Ares, “El film argentino ‘Gatica, el mono’ se retira de los Oscar”.

#### *Eva Perón, El mito.*

- Clarín, 2 de octubre de 1996, Adriana Schettini, “Feinmann: la pasión según Evita”.
- Clarín, 18 de julio de 1996, Alberto Gonzalez Toro, “Comenzó la Evita Argentina”.
- Página 12, s|d, Patricia Chaina, “Eva, made in Argentina”.
- La Nación, 24 de octubre de 1996, Claudio España, “Evita, entre infinitas palabras”.
- La Nación, 25 de agosto de 1996, Jorge Monti, “Eva Perón, otra vez en el balcón”.
- La Prensa, 21 de julio de 1996, Isabel Croce, “Comenzó el rodaje de Eva Perón, dirigido por Desanzo”.
- La Prensa, 24 de agosto de 1996, “Desanzo filma mientras Parker promociona”.
- La Nación, 20 de julio de 1996, “Una Evita que Madona jamás imagino”
- La Nación, 17 de marzo de 1996, Norberto Firpo, “Eva Perón, un honroso emblema para peronistas”.

#### *Perón sinfonía del sentimiento*

- Página 12, 5 de enero de 2000, Martín Pérez, “El peronismo hecho a su medida”, <http://www.pagina12.com.ar/2000/00-01/00-01-05/pag25.htm>
- Clarín, 6 de enero de 2000, Pablo Scholz, “El peronismo según Favio”.
- La Nación, 27 de mayo de 2000, Mauro Apichella, “Después de ‘Perón’”.

- La Nación, 23 de octubre de 2005, Pablo Sirven, “El mito que se inventó a si mismo”

*Evita una tumba sin paz*

- La Nación, 23 de marzo de 1997, Raul Ivancovich, “Una visión parcial de Eva Perón”.

*Evita, otra mirada*

- La Nación, 30 de agosto de 2008, Claudio Minghetti, “Eva Perón encuadrada por un fotógrafo”

*Juan y Eva*

- Clarín, 15 de septiembre de 2011, Diego Lerer, “Pasión y política”.
- La Nación, 15 de septiembre de 2011, Claudio Minghetti, “Juan y Eva”.
- Tiempo Argentino, 15 de septiembre de 2011, Gustavo Castagna, “Un gran amor en versión ilustrada”.
- Ámbito Financiero, 15 de septiembre de 2011, Parana Sendros, “Refinado acercamiento a un amor histórico”.
- La Prensa, 15 de septiembre de 2011, Isabel Croce, “La Argentina de fines de los ‘40”.
- Página 12, 16 de septiembre de 2011, Diego Braude, “Dos leyendas en el comienzo del camino”.
- <http://www.todaslas criticas.com.ar/pelicula/eva-de-la-argentina>

*Eva, de la argentina*

- Clarín, 20 de octubre de 2011, Miguel Frías, “Animar a una figura histórica”.
- La Nación, 20 de octubre de 2011, Gustavo Noriega, “Eva de la Argentina”.
- Página 12, 20 de octubre de 2011, Oscar Ranzani, “Otro modo de abordar el mito”
- Ámbito Financiero, 20 de octubre de 2011, Paraná Sendrós, “Evita, básica para alumnos secundarios”.



- La Prensa, 20 de octubre de 2011, Isabel Croce, “Dibujo animado que hará historia”.
- <http://www.todaslas criticas.com.ar/pelicula/eva-de-la-argentina>

#### *Ay Juancito!*

- Clarín, 10 de junio de 2004, Pablo O. Scholz, “Lo que pudo haber sido”
- La Nación, 04 de junio de 2004, Adolfo C. Martínez, “Las tentaciones de Juan Duarte”

#### *Puerta de Hierro*

- Página 12, 11 de abril de 2013, Juan Pablo Cinelli, “El general perdido en su laberinto”.
- La Nación, 11 de abril de 2013, Alejandro Lingenti, “Puerta de Hierro”.
- Tiempo Argentino, 11 de abril de 2013, Gustavo Castagna, “El general en su laberinto”.
- Clarín, 11 de abril de 2013, Miguel Frías, “El general en su laberinto”.
- La Prensa, 11 de abril de 2013, Juan Carlos Fontana, “El ocaso de un gran político”.
- Ámbito Financiero, 11 de abril de 2013, Paraná Sendrós, “Santo y todo, este Perón es verosímil”.
- <http://www.todaslas criticas.com.ar/pelicula/puerta-de-hierro-el-exilio-de-Peron>

#### *Las enfermeras de Evita*

- Tiempo Argentino, 4 de agosto de 2014, Daniel Enzetti, “Un musical-documental recuerda a las enfermeras de la Fundación Evita”.
- <http://www.todaslas criticas.com.ar/pelicula/las-enfermeras-de-evita>

## FICHAS TÉCNICAS

### CINE

#### **La hora de los hornos (1966-1968) de Solanas-Getino**

Guión: Fernando Pino Solanas y Octavio Getino  
Elenco: Edgardo Suárez, María de la Paz, Pino Solanas  
Asistente de Dirección: Gerardo Vallejo  
Producción: Edgardo Pallero  
Fotografía: Juan Carlos Desanzo  
Pino Solanas: Cámara  
Música: Roberto Lar y Pino Solanas  
Sonido: Octavio Getino y Aníbal Libenson  
Montaje: Antonio Ripoll, Pino Solanas y Juan Carlos Macias  
Post Producción: Pino Solanas

#### **Evita (1974) de Juan Schröder**

Guión: Juan Schröder  
Edición: Dario Tedesco  
Producción Ejecutiva: Cristina Castro

#### **Evita quien quiere oír que oiga (1984), Eduardo Mignona.**

Dirección: Eduardo Mignogna  
Guión: Eduardo Mignogna y Santiago Carlos Oves  
Elenco: Flavia Palmiero, Norma Anniutti, Alejandra Moroco, Marita Varela, Verónica Bruno, Carlos de la Rosch, Ernesto Sabato, José Pablo Feinmann, Silvina Bullrich, Juan José Sebreli, Félix Luna, Fermín Chávez, Cipriano Reyes, Litto Nebbia, Arturo Mathov, Adolfo Pérez Esquivel, Dalmiro Sáenz, Jorge Abelardo Ramos, Jack Anderson, Magela Zanotta  
Jefe de Producción: Mario Alvarez  
Fotografía: Marcelo Camorino  
Vestuario: Beatriz Di Benedetto  
Montaje: Luis César D'Angiolillo  
Música: Litto Nebbia  
Sonido: Daniel Fainzilber

#### **El misterio de Eva Perón (1987), Demicheli.**

Dirección: Tulio Demicheli  
Guión: Emilio Villalba Welsh y Tulio Demicheli  
Fotografía: Rodolfo Albónico, Juan Carlos Bello, Antonio Merayo, Antonio Parodi, José Antonio Pizzi, Andrés Silvert, Luis Vecchione y Enrique Walfisch  
Música: Oscar Cardozo Ocampo  
Montaje: Federico Parrilla  
Locutores: Liliana Florentino y Carlos Román

#### **Gatica, "el mono" (1993), Leonardo Favio.**

Dirección: Leonardo Favio  
Guión: Jorge Zuhair Jury & Leonardo Favio  
Elenco  
Edgardo Nieva, Horacio Taicher, Juan Costa, María Eva ,Kika , Virginia Innocenti, Adolfo Yannelli, Eduardo Cutuli, Cecilia Cenci, Armando Capó, Erasmo Olivera, Jorge Bazá de Candía, Martín Andrade, Silvia Parotti, Andrés Consiglio, Manuel Rosón, Mario Lozano, Claudio Schiaffone, Arcadio García, Elizabeth Alvez, Miguel Fernández Alonso, Mario Formentese, Raúl Biaggione, Diego Leske, Ernesto Mariano, Rubén Spampinato, Miguel Dedovich, Oscar Leguizamón, Miguel Ángel Paludi, Yvonne Fournery, Hugo Castro, Ernesto Pérez (II), Pajarito, Carlos Gamallo, Ricardo Barrié, Juan Rao, Julio Berciel, Enrique Latorre, María Di Lucrecio, Claudia Gallegos, Leonardo Favio (voz off), Oscar Roy, José Glusman, Nelson Chelia, Juan Aarón, Daniel Miranda, Déborah Vidret  
Dirección: Leonardo Favio  
Asistente de Dirección: Fernando Musa, Mónica Barbero y Aldo Romero

Meritorio de Dirección: Claudio Sambi  
Guión: Jorge Zuhair Jury y Leonardo Favio  
Producción: Jorge Sívori, Horacio Labraña  
Asistente de producción: Javier Leoz y Paula Zyngierman  
Ayudante de producción: Gustavo Charif  
Fotografía: Alberto Basail y Carlos Torlaschi  
Cámara: Héctor Collodoro  
Fotógrafo: Juan José Fabio  
Reflectorista: Leonardo Fabio Calderón  
Música: Iván Wyszogrod basado en el tema  
Mariano Mores y en el Dámaso Pérez Prado  
Sonido: Daniel Mosquera  
Montaje: Darío Tedesco  
Dirección arte: Rodolfo Mórtola  
Escenografía: Miguel Angel Lumaldo  
Asistente de escenografía: Javier Leoz  
Asistente de escenografía: Gabriela Tagliavini  
Vestuario: Trinidad Muñoz Ibáñez  
Vestuario: Nené Murúa  
Maquillaje: Jorge Bruno

**Eva Perón, El mito (1996), Juan Carlos Desanzo**

Dirección: Juan Carlos Desanzo  
País: Argentina  
Año: 1996  
Fecha de estreno: 22/01/1998  
Duración: 120 min  
Género: Drama, Biográfico  
Calificación: No recomendada para menores de 13 años  
Reparto: Esther Goris, Víctor Laplace, Christina Banegas, Pepe Novoa, Irma Córdoba, Lorenzo Quinteros, Tony Vilas, Jorge Petraglia, Enrique Liporace, Tony Lestingi  
Distribuidora: Manga Films  
Productora: Aleph Producciones S.A., Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA)

**Evita, una tumba sin paz (1997) de Tristan Bauer**

Guión: Miguel Bonasso  
Elenco: Carlos Reira, Juliet Stevenson  
Producción: Ana de Skalon, Dolly Pussi,  
Música: Federico Bonasso  
Dirección de arte: Marianna Sourrouille  
Dirección de fotografía: Daniel Karp  
Asistente de Dirección: Laura Kushnir, Carolina Scaglione  
Sonido: Gabriela Enis, Abelardo Kuschnir, Colin Martin,  
Efectos visuales: Jorge Russo  
Edición: Alejandro Brodersohn  
Investigación: Miguel Bonasso

**Perón sinfonía de un sentimiento (1999), Leonardo Favio**

Dirección: Leonardo Favio  
Guión: Leonardo Favio incluyendo los poemas "La patria sublevada", de Raúl Scalabrini Ortiz y "Toquen suave, muchachos, que hoy... ha tenido fiebre...", de Cátulo Castillo  
Elenco: Martín Andrade, Eduardo Fulguez  
Asistente de Dirección: Mariana Bettanín  
Producción: Javier Leoz, Víctor Bassuk, Enrique Pavón Pereyra (h), Claudio Sambi  
Fotografía: Juan Carlos Villarreal, Daniel Ciurleo  
Música: Iván Wyszogrod. Temas musicales Ariel Ramírez, Wolfgang Amadeus Mozart, Antonio Vivaldi, Gustavo D. Martin, Daniel Seminario, Eduardo Falú, P. de Senneville, Mariano Mores, Jairo, Alfonso L. González, Angelillo, Giuseppe Verdi, Salvatore Adamo, Kitaro, Héctor Panizza, Héctor Quesada, Luis Illica, Rodolfo Sciammarella, Benoit Jutras, Samuel Barber, Pink Floyd, Philip Glass, David Motion,

Sally Potter, Víctor Heredia, Alberto Cortez, Chango Funes, Pocho Leyes. Temas musicales interpretados por Hugo del Carril, Los Mamani, Eduardo Falú, Jairo, Víctor Heredia, Alberto Cortez, Ernesto Carrizo  
Dirección de sonido: Marcelo Garderes  
Montaje: Paola Amor, Alberto Ponce, Vanesa Lev  
Dirección arte: Andrés Echeveste, Pablo Holcer, Daniel Pérez  
Asesoría histórica: Alfredo Carlino, Atilio José Castelpoggi, Enrique Pavón Pereyra, Fermín Chávez, José María Rosa, Norberto Galasso, Osvaldo Guglielmino, Roberto Baschetti.  
Asistente de restauración fílmica: Casimiro Suárez  
Coordinación de Dirección: Fernando Musa  
Dibujos: Ricardo Carpani, Alfredo Bettanín, Andrés Echeveste, María Verónica Ramírez, Horacio Daniel Gatto, Cary.  
Efectos visuales: Miguel de Aguirre, Carlos Andreoni, Alejo Villarino,  
Investigación: Adriana Schettini  
Restauración fílmica: Juan José Stagnaro  
Composición digital: Miguel de Aguirre, Carlos Andreoni, Alejo Villarino  
Post Producción: Adrián Costoya  
Animación: Pablo Holcer, Gabriel Matzkin, Alejandro Bermann, Félix Curani, Brian Colquhoun, Daniel Pérez.

#### **Ay Juancito! (2004), Héctor Olivera**

Dirección: Héctor Olivera.  
Guión: José Pablo Feinmann y Héctor Olivera.  
Fotografía: Willi Behnisch.  
Escenografía: Santiago Elder.  
Vestuario: Horace Lannes.  
Música: Osvaldo Montes.  
Coreógrafo: Enrique Ibarreta.  
Actores: Adrián Navarro, Inés Estévez, Leticia Brédice, Laura Novoa, Jorge Marrale y Norma Aleandro.  
Presenta: Aries Cinematográfica.

#### **Evita, otra mirada (2005) de María Teresa Mazzorotolo**

Dirección: María Teresa Mazzorotolo.  
Guión: Gisela Busaniche y María Teresa Mazzorotolo.  
Fotografía: Alfredo Mazzorotolo.  
Música: Osi Tejerina.  
Presenta: Americine.

#### **Juan y Eva, (2011) de Paula de Luque**

Actores: Julieta Díaz, Osmar Nuñez, Fernán Mirás, Gustavo Garzón, Alfredo Casero, Pompeyo Audivert, Karina K, Alberto Ajaka, Sergio Boris, María Ucedo, Victoria Almeida, Fabián Arenillas, Sergio Pangaro, Lorena Vega.  
Guión: Paula de De Luque  
Música: Ivan Wyzsogrod  
Edición: Alberto Ponce  
Fotografía: Willi Behnisch  
Productores: BARAKACINE SRL  
Productores Asociados: Daltel, Dida Films, Productora Octubre, Cooperativa Kaos.

#### **Eva, de la Argentina, (2011) de María Seoane**

Producción: Azpeitía Cine, Illusion Studios  
Productor general: Rolo Azpeitía  
Con la colaboración especial de Francisco Solano López  
Guión: María Seoane, Carlos Castro y Graciela Maglie  
Música: Gustavo Santaolalla  
Productor: José Luis Mazza  
Director de Producción: Carlos Castro  
Productora Ejecutiva de Animación: Laura Rodríguez  
Director de Animación: Marcelo del Castillo

Asesor de Legales de Producción: Fernando Rizzi  
Sonido: Nicolás Volonte  
Edición: Lucas Barriaga  
Asistente Producción Ejecutiva: Nicolás Lovarvo  
Productores Asociados: Creando Cine Srl, Sol Producción, Víctor Santa María  
Con el apoyo de: Fundación Banco Nación

## TEATRO

### **Eva Perón (1969-1970- 2004) de Copi.**

Dirección: Alfredo Arias/ Grupo TSE  
Elenco: Facundo Bo, Marucha Bo, Philippe Bruneau, Jean-Claude Drouot y Michèle Moreti  
Escenografía de Roberto Plate.  
Vestuario de Juan Stoppani  
Teatro L'Epee de Bois, París, 1970

Dirección: Marcial Di Fonzo Bo, con la colaboración de Bruno Gesin.  
Elenco: Marcial Di Fonzo Bo, Pierre Maillat, Elise Vigier, Jean Jacques Le Vessier y Rodolfo de Souza.  
Iluminación: Maryse Gautier.  
Vestuario: Laure Mahéo.  
Música: Hugues Lebars, Shostakovich, Grace Chang, Astor Piazzolla, Pés Prado.  
Teatro Presidente Alvear, Festival Tintas frescas, Buenos Aires, 2004.

Dirección: Gabo Correa.  
Elenco: Alejandra Flechner, María Inés Aldaburu, Fabián Arenillas, Horacio Acosta y Laura Pons Vidal.  
Escenografía y vestuario: Daniel Santoro.  
Música: María Eva Albistur.  
Iluminación: Daniel Santoro/ Gabo Correa.  
Centro Cultural de la Cooperación, Festival Tintas Frescas, Buenos Aires, 2004

### **Eva Perón en la hoguera (1972, edición, 1994 estreno, 2012, 2013) de Leónidas Lamborghini.**

«Eva Perón en la hoguera», en Partitas, Buenos Aires, Corregidor, 1972.  
Texto: Leónidas Lamborghini  
Interpretación: Norma Bacaicoa  
Música: Dino Saluzzi  
Producción: Pincen Producciones  
Productor Ejecutivo: Jorge Montemurro  
Dirección Artística: Virgilio Expósito  
Tapa: Hermenegildo Sábat  
Interior  
Extracto de una nota escrita por Tarsitano con motivo de la aparición del poema y publicada en el diario La Opinión el 23 de julio de 1972.  
Poema completo.  
Contratapa  
Texto de Leónidas Lamborghini acerca de la interpretación de Norma Bacaicoa.

De «Eva Perón en la hoguera», en Partitas, Buenos Aires, Corregidor, 1972.  
Eva Perón, 1978 (Febrero 16 – Junio).  
Dirección y producción: Julio Zuloeta (Perú)  
Actuación: Prudencia Molero (Argentina)  
Traducción del español al italiano: María Luisa Aguirre d'Amico  
Teatro Alberichino, Roma.  
Eva Perón en la hoguera, Monólogo dramático, 1993 (Mayo – Junio).  
Puesta en escena y Dirección general: Marisel Lloberas Chevalier  
Interpretación: Mirta Izquierdo  
Música: Julio Martín Viera  
Diseño de vestuario: Norberto Chozas  
Realización de vestuario: Jorge Orlando  
Diseño de luces: M. Lloberas Chevalier

Producción ejecutiva: Adriana Martínez  
Diseño de Afiche: Blas Castagna  
Producción y coordinación general: Asociación Arte y psicoanálisis  
Auditorio del Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.

Eva Perón en la hoguera, 1994 (Abril – Noviembre).  
Dirección: Iris Scaccheri  
Producción, adaptación y puesta en escena: Cristina Banegas  
Interpretación: Cristina Banegas  
Asistente de Dirección: Graciela Camino  
Puesta de luces: Jorge Pastorino.  
Afiche: foto, Andrés Barragán; Reflexiones sobre el espectáculo teatral “Eva Perón en la hoguera”, Nicolás Casullo.  
Foro de la Librería Gandhi, Buenos Aires; Centro Cultural Ciudad Estable, Buenos Aires; Teatro La Nonna, La Plata.  
Cristina Banegas obtuvo el Premio A.C.E. 1995 en la categoría “Mejor Actriz Off” por su trabajo en Eva Perón en la hoguera.

Eva Perón en la hoguera, 2007 (Enero).  
Grupo Todosjuntos  
Dirección: Humberto “Coco” Martínez  
Asistente de Dirección: Alicia Noemí Caldarone  
Actuación: Griselda Cugliati, María Ester Mazza y Jorgelina Alioto.  
Vestuario y asistencia: Vivian Edel Urraca.  
Colaboración en la producción y la realización: Asamblea San Telmo.  
Espacio Cultural Carlos Gardel, Buenos Aires; Auditorio de la Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo, Buenos Aires.

Eva Perón en la hoguera, 2007 (Julio – Agosto).  
Dirección: Alicia Noemí Caldarone  
Teatro/ Restaurante La Clac y Teatro del ArteFacto, Buenos Aires.

Eva Perón en la hoguera (2013-2014)  
Dirección: Cristina Banegas  
Elenco: Cristina Banegas  
Fotografía: Andrés Barragan  
Asistencia general: Paloma Lipovetzky, Francisca Ure  
Producción: Paloma Lipovetzky, Francisca Ure  
Casa Nacional del Bicentenario (2013- 2014), Casa del Bicentenario de Cañuelas (2014)

### **Octubre en el paraíso. (Eva Perón después de la muerte) (1983) de Edmundo J. Kulino**

Dirección: Hernán Aguilar  
Elenco: Yeni Patiño, Hernán Aguilar, Alberto Aler, Juan J. Andujar, Miguel Meza, Omar Barreira, Daniel Viola, Nina Poletti, Gaby Weil, Fernando Arroyo, Darío Lombardo, Christian y Juan P. Marco, Elizabeth Rocenvoceig, Graciela y Adrián Hernández, Valeria Robles, Julio Zurita, Ana Dubaniewicz, René González y Alejandro Novoa.  
Música: Osvaldo Iribarren  
Coreografía: Peter Basan  
Teatro del Centro, Buenos Aires, 1983.

### **Evita, la mujer del siglo (1985) de Agustín Pérez Pardella.**

Dirección Edgardo Cané  
Asistente de Dirección: Yemi Zanutigh  
Elenco: Irene Simeoni, Juan Carlos Lima, Italo Damiano, Carlos Isse, Victor Catalano, Erika de Boero, Lili Navarro, Guillermo Bianco, Eldy Pasquini, Blanca Argel, Ricardo Francella, Rubén Minig, Carlos Banegas, Ángel Monjes, Marite, Tatiana Maximova y John Williams  
Tema musical: Querida Evita canta: Bruno Dando  
Escenografía: Sa’ María  
Coreografía: Vinka Bogdanovic

Luces y compaginación musical Roberto Lavechia  
Vestuario: Mariette  
Maquillaje: Ernesto D' Agostino  
Peinados: Fabián Sigona  
Diseño y realización de Joyas: Oscar Morand  
Calzados: Giorgio  
Fotografías: Bruno  
Operador de sonido: Luis Uria  
Ingeniero de sonido Martín Silva  
Efectos Especiales: Trentuno  
Producción ejecutiva: Edgardo Salas Correa  
Producción general: Salco & Asociados  
Teatro Blanca Podestá el 1 de febrero de 1985, Buenos Aires, Corrientes 1283.

**Eva (1986) idea original de Nacha Guevara, Pedro Orgambide, Alberto Favero.**

Teatro Maipo  
Puesta en escena y Dirección: Nacha Guevara  
Dirección Musical: Alberto Favero  
Elenco: Nacha Guevara, Raúl Rossi, Adriana Aizenberg, Rodolfo Valss, Beatriz Damonte, Hugo Gomez, Roberto Blanzaco, Sandra Brandauer, Mariana Cardenas, Daniel Colombino, Antonio de Mayo, Marcela Escobar, Marisa Gerardi, Maria c. Girona, Ezequiel Martinez, Luis Morera, Marta Nieto, Laura Rivero, Mario Suarez, Gianfranco Contalbrigo.  
Escenografía: Juan Lepes  
Coreografía: Leonor Costanzo  
Vestuario: Gioia Fiorentino  
Diseño de luces: Ariel del Mastro- Nacha Guevara  
Diseño de sonido: Gastón Briski  
Jefa de producción: Susana Zarate  
Promotores: Alberto O. Gonzalez y Luis A. Amadori  
Material documental: Archivo General de la Nación  
Peinados de la Sra. Guevara: Miguel Romano  
Pielés: María Ester Aguirre  
Joyas: Ene-a

Eva, el gran musical argentino, (2008) de Nacha Guevara- Pedro Orgambide

Texto: Pedro Orgambide  
Libro: Nacha Guevara  
Dirección y Puesta en escena: Nacha Guevara  
Dirección musical: Alberto Favero  
Dirección artística: Ariel del Mastro  
Elenco: Cristina Durán, Nacha Guevara, Pacha, Juan Carlos Puppo, Rodolfo Valss, Martín Andrada, Sonia Andrade, Florencia Bordolini, Matías Cazeaux, Maia Contreras, Karina D'arino, Antonio de Mayo, Stella Maris Faggiano, Pedro Frías, Alejandro Gallo, Giannina Giunta, Rosana Laudani, Nicolas Martinelli, Julia Montiliengo, Javier Olguín, Belén Pasqualini, Micaela Pierani Méndez, Luis Podestá, Adrián Scaramella, Mariano Taccagni, Rodrigo Villani, Leandro Zanardi  
Diseño de vestuario: Alicia Flores, Estela Flores  
Diseño de escenografía: Alberto Negrín  
Diseño de luces: Ariel del Mastro  
Diseño sonoro: Gastón Brisky  
Video: Maxi Vecco  
Música: Alberto Favero  
Letras de musicales: Pedro Orgambide  
Diseño gráfico: Edgardo Giménez  
Prensa: EsseDesarrollos  
Producción ejecutiva: Mariano Pagani, María Videla Rivero  
Coreografía: Gustavo Wons  
Lola Membrives (2009- 2008)  
Teatro Argentino (2008)

**Eva (Evita) y Victoria (1990- 91/92/97) de Mónica Ottino.**

La obra se estrenó en el Teatro de La Comedia el 9 de abril de 1992.

Director: Oscar Barney Finn

Asistente de Dirección: Dora Milea

Elenco: China Zorrilla, Luisina Brando (posteriormente reemplazada por Soledad Silveyra), Laura Palmucci.

Escenografía: María Julia Bertoto

Vestuario: Oscar Barney Finn

Iluminación: Leandra Rodríguez

Productor: Jorge Dysel

Eva y Victoria (2007) de Mónica Ottino

Dirección: China Zorrilla

Adaptación: Susana Anaine - Luciano Cazaux

Elenco: Julieta Cardinali - Leonor Benedetto - Laura Palmucci

Música: Gregorio Vatenberg

Iluminación: Alejandro Leroux

Escenografía y Vestuario: Julieta Ascar

Teatro La Comedia

Eva y Victoria (2007) de Mónica Ottino

Dirección: China Zorrilla

Adaptación: Susana Anaine, Luciano Cazaux

Elenco: Monica Ayo, Leonor Benedetto, Laura Palmucci

Vestuario: Julieta Ascar

Escenografía: Julieta Ascar

Iluminación: Alejandro Le Roux

Música original: Gregorio Vatenberg

Asistencia de Dirección: Erika Halvorsen

Prensa: EsseDesarrollos

Producción ejecutiva: Cristina Fridman, Gueye Vatenberg

Productor asociado: José Conditto

Producción general: Jorge Dyszel

Teatro la Comedia (2007)- Teatro Roma (2007)

Eva y Victoria (2009- 2010) de Mónica Ottino

Puesta en escena y Dirección: Alejandro Casagrande

Elenco: Pilar Martínez, Eleonora Russo, Patricia Santi

Iluminación: Nicolas Chamorro

Música original: Julio C. Vita

Asistencia de Dirección: Leopoldo Russo

Casa de Arte Doña Rosa (2009- 2010)

Eva y Victoria (2009- 2011) de Mónica Ottino

Dirección: Pablo Pereyra

Adaptación: Pablo Pereyra

Elenco: Paula Dagna, Marta Laback

Diseño de luces: Oscar Ayala

Diseño sonoro: Oscar Ayala

Realización de vestuario: Ruth Carnevale

Fotografía: Hugo Tempesta

Asistencia de Dirección: Domingo Toledo

Centro Cultural Caras y Caretas (ANEXO) (2012)

Teatro Roma (2009 y 2011)

Manzana de las luces (2010)

Eva y Victoria (2011) de Mónica Ottino

Dirección: Graciela Dufau, Hugo Urquijo



Adaptación: Graciela Dufau  
Elenco: Andrea del Boca, Graciela Dufau, Charo Moreno  
Escenografía y Vestuario: Sebastián Saba  
Realización de vestuario: Carmen Montecalvo, Susana Ortiz  
Fotografía: Gabriel Machado  
Asistencia de Dirección: Julieta Turco  
Prensa: Alfredo Monserrat  
Producción general: Julio Belando, Adrián Ramírez  
Este espectáculo formó parte del evento: Teatro x la identidad 2011  
Teatro Maipú MAIPÚ (2011)  
Teatro Roma (2011)  
Teatro San Martín (2011)  
Teatro Coliseo Podestá (2011)  
Complejo Cultural Plaza (2011)  
Teatro Municipal "3 de febrero"(2011)  
Complejo Cultural centro Chaqueño (EX CINE TEATRO ESPAÑOL) (2011)  
Teatro Sha (2011)

Eva y Victoria (2013) de Mónica Ottino  
Dirección: Daniel Cicare  
Puesta en escena: Graciela Dufau  
Adaptación: Graciela Dufau  
Elenco: Emilia Mazer, Norma Pons, Liliana Troiano  
Escenografía y Vestuario: Sebastián Saba  
Realización de vestuario: Ricardo Blanco  
Fotografía: Paula Dalia  
Asistente de producción: Julieta Turco  
Asistencia de Dirección: Ana Clara Podestá  
Prensa: Alfredo Monserrat  
Producción general: Julio Belando, Adrián Ramírez  
Teatro Empleados de Comercio (2013)  
Auditorio Universidad de Morón (2013)  
Complejo Cultural Centro Chaqueño (EX CINE TEATRO ESPAÑOL) (2013)  
Casa de las Culturas (2013)

**Perón en Caracas (1999) de Leónidas Lamborghini.**

Dirección: Jorge López Vidal  
Intérprete: Daniel Di Cocco  
Maquillaje: Adriana Chiara  
Video: Pablo Zucchini  
Música original: Facundo López Burgos  
Fotografía: Claudio Herdener  
Entrenamiento corporal: Jorge Venturini  
Asistencia de Dirección: Mariela Pacheco  
Prensa: Daniel Franco, Paula Simkin

**Las 20 y 25 (2005) de Patricia Suarez.**

Dirección Helena Tritek  
Elenco: Mara Bestelli, Gipsy Bonafina, Luciano Bonanno, María Comesaña  
Vestuario: Eugenio Zanetti  
Escenografía: Eugenio Zanetti  
Asistencia de Dirección: Maximiliano Frydman  
Producción ejecutiva: Ale Granados, Gabriela Romeo

**Mujeres guía (2008- 2011) de Vivi Tellas.**

Dirección: Vivi Tellas  
Elenco: Silvana Bondanza, María Cavanna, Micaela Pereira  
Fotografía: Nicolás Goldberg, Paula Pedreira

Asistencia de Dirección: Elizabeth Motta  
Producción: Pamela Brownell  
Coordinación técnica: Nicolás Pereira

**El evangelio de Evita (2009) de Carlos Balmaceda.**

La obra se estrenó en el Teatro Radio City de Mar del Plata el 19 de diciembre de 2008  
Dirección: Carlos Balmaceda  
Elenco: Alejandra Darín y Juan Vitali  
Vestuario: Cecilia Picchio y Marta Verdi  
Escenografía: Carlos Balmaceda y Julio Fonzo.

**Nada del amor me produce envidia (2009) de Santiago Loza.**

Dirección: Diego Lerman  
Elenco: María Merlino  
Escenografía: Silvana Lacarra  
Iluminación: Fernanda Balcells  
Vestidores: Guido Lapadula  
Diseño gráfico: Florencia Bauza  
Asistencia de escenario: Ezequiel Baquero, Juan Riobo, Sonia Riobo  
Prensa: María Sureda  
Producción: María Sureda  
Colaboración musical: Jape Ntaca  
Director musical: Sandra Baylac

**Las costureritas de Eva Perón (2010) de Adriana Tursi.**

Elenco: Christian Chiramberro, Florencia Dominguez, Mónica Ducuing, Belén Tocino  
Dirección: Pablo Fredes  
Vestuario: Mayki Hatrick  
Escenografía: Mayki Hatrick  
Iluminación: Mayki Hatrick  
Teatro Municipal de Olavarría (2010)  
Espacio la Casona, Escuela Municipal de Teatro (2010 y 2011)  
Punto de Giro (2011)

**Eva a secas (2010) de María Rosa Pfeiffer.**

Autor: María Rosa Pfeiffer  
Elenco: Clara Giorgetti, Pilar Jaureguiberry, Marianela Vallazza  
Asistencia de Dirección: Cecilia Gramajo  
Dirección: Verónica Gargiulo  
Teatro de la Fabrica (2011)

**Tatuaje (2010) de Alfredo Arias.**

Puesta en escena y Dirección: Alfredo Arias  
Elenco: Alfredo Arias, Carlos Casella, Sandra Guida, Marcos Montes, Alejandra Radano  
Vestuario: Pablo Ramirez  
Iluminación: Gonzalo Córdova  
Asistencia artística: Larry Hager  
Asistencia de Dirección: Luciana Milione  
Arreglos musicales: Diego Vila

**Bastarda sin nombre (2010) de Cristina Escofet.**

Esta obra fue estrenada en Buenos Aires, el 4 de junio de 2011 en Espacio Abierto y fue invitada a participar del ciclo Teatro por la Identidad 2011.  
Puesta en escena y Dirección: Javier Margulis.  
Intérprete: Roxana Randón.  
Guitarrista y voz: Mateo Margulis.  
Música Original: Mateo Margulis  
Vestuario: Julieta Guiser.  
Diseño de iluminación: Marco Pastorino.

Asistencia de Dirección: Enrique Velay.  
Producción ejecutiva: Ricardo Verdi.  
Prensa: Martín Paladino.  
Teatro: Espacio Abierto

**No trates de ser Eva (2010) de Micaela Suarez y Marina Aseretto.**

Dirección: Marina Assereto  
Intérprete: Micaela Daniela Suarez  
Diseño de vestuario: María Eugenia Lenardon  
Diseño de luces: Marina Assereto  
Diseño sonoro: Juan Miguel González  
Video: Alejandro Martín Beain, Anahí Conte  
Asistencia técnica: Marcela Porfiri  
Prensa: Daniel Franco, Paula Simkin  
Producción general: Micaela Daniela Suarez  
Diseño de coreografía: Marcela Porfiri  
Puesta en escena: Marina Assereto

**Puro papel pintado (2012) Francisco Lumerman.**

Dirección: Francisco Lumerman  
Elenco: Mellanie Dell Elce, Mariana Eramo, Laura Fischer, Agustina Gutierrez, Juan Manuel Ortíz, Pablo Rodríguez Pandolfi, Susana Sánchez, Ivana Antonella Schiaffino, Julieta Timossi, Angie Vons  
Vestuario: Roxana Ameduri, Vanesa Verati  
Escenografía: Roxana Ameduri, Vanesa Verati  
Iluminación: Soledad Ianni  
Diseño de maquillaje: Florencia Orlando  
Fotografía: Claudio Rafael Castro, Florencia Pane  
Diseño gráfico: Sergio Calvo  
Asistencia de Dirección: Ignacio Gracia  
Prensa: Luciana Zylberberg  
Producción: Mariana Eramo, Laura Fischer  
Colaboración artística: Lisandro Penelas

**Qué me has hecho vida mía (2012) de Pitrola- Lerman – Merlino.**

Dirección: Diego Lerman  
Elenco: María Merlino, Joaquín Segade  
Voz en Off: Osmar Nuñez  
Vestuario: Valentina Bari  
Iluminación: Fernanda Balcells  
Realización de escenografía: Manuel Escudero  
Edición de sonido: Joaquín Segade  
Música: Rafael Varela  
Fotografía: Hernán Reig, María Sureda  
Diseño gráfico: Florencia Bauza  
Asistencia de escenario: Juan Riobo, Sonia Riobo  
Asistencia de vestuario: Cecilia Turnes  
Prensa: María Sureda  
Arreglos musicales: Rafael Varela  
Producción ejecutiva: Fernando Madedo  
Producción: Diego Lerman, María Merlino, María Sureda  
Coreografía: Leticia Mazur

**Evita Trans (2012) de Martín Marcou.**

Dirección: Martín Marcou  
Elenco: Luis Belotti, Germán Díaz, Daniel Isaac Chaves, Martín Marcou, María Laura Pacheco, Emma Serna, Mara Teit, Lucía Ventriloquist

**Edipo en Ezeiza (2013) de Pompeyo Audivert.**

Dirección: Pompeyo Audivert

Elenco: Hugo Cardozo, Julieta Carrera, Francisco Gonzalez Bertin  
Escenografía: Ana Audivert  
Diseño de luces: Pompeyo Audivert, Hugo Cardozo  
Edición de sonido: Florencia González Rogani  
Fotografía: Paula Sánchez  
Diseño gráfico: Matías Bassi  
Asistencia técnica: Diego Bollero, Mara Campanini, Lorena Salvaggio  
Asistencia de Dirección: Paula Sánchez  
Prensa: Ezequiel Hara Duck

**Café Irlandés (2014) de Eva Halac.**

Dirección: Eva Halac  
Elenco: Guillermo Aragonés, Michel Noher, Guillermo Pfening, María Ucedo  
Vestuario: Micaela Sleigh  
Escenografía: Micaela Sleigh  
Diseño de luces: Miguel Solowej  
Música: Juan Cristóbal Sleigh  
Fotografía: Guillermo Monteleone  
Asistencia de Dirección: Erika Estiz  
Prensa: María Laura Lucini Monti, Octavia Gestión Cultural y Comunicación  
Producción ejecutiva: Fiorella Costadoni, Demián Kaltman  
Centro Cultural Teatro General San Martín- Teatro La Comedia

**Bestia, dispositivo para ser ella (2013) de Rosario Alfaro.**

Dirección: Jimena Kroucco  
Intérprete: Rosario Alfaro  
Vestuario: Betanha Almendra  
Iluminación: Rocío Caliri  
Espacio escénico: Rosario Alfaro, Jimena Kroucco  
Video: Sebastián Hermida  
Música: Ignacio Sanchez  
Fotografía: Patricia Costa, Anna Franken, Vanesa Trosch  
Diseño gráfico: Sebastián Mogordoy, Vanesa Trosch  
Entrenamiento acrobático: Hernan Quaroni  
Asesoramiento escenográfico: Julieta Potenze  
Asistencia general: Felipe Diaz  
Producción: Efémero  
Teatro Beckett

**Vos me decís que esto no es morir (2014) de Diego Faturos.**

Dirección: Diego Faturos  
Elenco: Carlos Bembibre, Marina Bonnin, Jimena García Conde, Mariana Giménez, Ariel Grauer, Mariela Gualtieri, Cinthia Guerra, Jorge Laplace, Ana María Villar, Maday Méndez, Romina Naranja, Luciano Saiz, Manuel Martínez Sobrado  
Vestuario: Macarena Hermida, Eliana Itovich  
Escenografía: Macarena Hermida, Eliana Itovich  
Iluminación: Ricardo Sica  
Caracterización: Ana Noguera  
Diseño gráfico: Luciano Saiz  
Asistencia de Dirección: José Frezzini, Ana Noguera  
Coreografía: Romina Naranja  
Teatro Timbre 4

## BIBLIOGRAFÍA

### *Bibliografía consultada.*

#### *Biografías*

ARA, Pedro (1974), *El caso Eva Perón*, Madrid: CVS.

CASTRO, Nelson (2007), *Los últimos días de Eva. Historia de un engaño*, Buenos Aires: Vergara.

DUARTE, Erminda (1972). *Mi hermana Evita*, Buenos Aires: Centro de Estudios Eva Perón.

DUJOVNE ORTIZ, Alicia. (1995) *Eva Perón. La biografía*, Buenos Aires: Aguilar.

GALASSO, Norberto. (2012), *La compañera Evita. Vida de Eva Duarte de Perón*, Buenos Aires: Colihue.

----- (1999) *Yo fui el confesor de Eva Perón*, Buenos Aires: Homo Sapiens.

GHIOLDI, Américo (1952), *El mito de Eva Duarte*, Montevideo: s/e.

JAMANDREU, Paco (1983), *Evita, fuera del balcón*, Buenos Aires: Ediliba.

LAGOMARSINO DE GUARDO, Lidia (1996), *Y ahora hablo yo*, Buenos Aires: Sudamericana.

MAIN, Mary (1955), *La mujer del látigo: Eva Perón*, Buenos Aires: Ed. La reja.

NAVARRO, Marysa (2011), *Evita*, Buenos Aires: Edhasa.

PIGNA, Felipe (2012), *Evita. Jirones de su vida*, Buenos Aires: Planeta.

SEBRELI, Juan José (1966) *Eva Perón ¿Aventurera o militante?*, Buenos Aires: Siglo XX.

TAYLOR, Judith (1981), *Evita Perón. Los mitos de una mujer*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.

TONI, Luis Pedro (2006), *Evita de los millones*, Buenos Aires: Corregidor.

ZANATTA, Loris (2011) *Eva Perón. Una biografía política*, Buenos Aires: Sudamericana.

#### *Estudios específicos de las obras literarias, teatrales y cinematográficas*

AIRA, César, 2003, *Copi*, Rosario: Beatriz Viterbo.

AMICOLA, José, 2005, *Copi y 'lo nacional'*, I Congreso Regional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Nuevas cartografías críticas: problemas actuales en la literatura iberoamericana. 23 y 25 de junio de 2005, disponible en <http://www.geocities.ws/aularama/ponencias/abc/amicola.htm>

BALLENT, Anahí, 2005, “El kitsch inolvidable: imágenes en torno a Eva Perón”, *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

BAUNMGARTNER, Juana, M. 1997, *La anti-virgen. Evita*, Madrid: Editorial Parteluz.

CORTÉS ROCCA, Paola y Martín KOHAN 1998, *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: Cuerpo y política*, Buenos Aires: B. Viterbo, 1998.

DE GRANDIS, Rita, 2006, *Reciclaje cultural y memoria revolucionaria. La práctica polémica de José Pablo Feinmann*, Buenos Aires: Biblos.

DI SARLI, Natalia, Gustavo RADICE, 2008 “Poéticas del cuerpo en el teatro argentino: géneros y transgéneros de la sexualidad en la textualidad de Copi”, en Revista Telón de Fondo, 8 de diciembre 2008, [www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org)

DIAZ, Silvina, 2013, “Los estereotipos del peronismo en el teatro actual: desandar los mitos”, (p. 115- 12], en *Metáforas escénicas y discurso sociales. Reflexiones sobre el teatro en el debate cultural*, Silvina Díaz. Adriana Libonati, Buenos Aires: Ricardo Vergara Ediciones.

GENÉ, Marcela, 2005 *Un mundo feliz*, “Madres, enfermeras y votantes”, Buenos Aires: F.C.E..

GRAHAM-JONES, Jean, 2014 *Evita Inevitably. Performing Argentina's Female Icons Before and After Eva Perón*, Estados Unidos: Universidad de Michigan.

INDIJ, Guido, 2011 *Perón Mediante. Gráfica Peronista del período clásico*. Buenos Aires: la marca editora.

KOHEN, Héctor, 1996 “Desapariciones en Argentina: Imágenes, cadáveres, personas. El caso Eva Perón”, *Razón y Revolución*, N°2, Primavera, Buenos Aires: s/e, 79-86.

KRANIAUSKAS, John, 2002, *Eva-Peronismo. Literatura, Estado*, en *Revista de Crítica Cultural*, Nro. 24, junio, Santiago de Chile, 2002, págs. 46-51.

-----, 1996 *Political Puig: Eva Perón and the Populist Negotiation of Modernity*, en *New Formations*, Nro. 28, Spring 1996, págs. 121-131.

----- 1994 “Rodolfo Walsh y Eva Perón: Esa mujer, Nuevo texto Crítico, Vol. VI, Nro. 12 -13, junio 1994, págs. 105-119.

----- 2000 “Revolución porno: El fjord y el estado Eva-Peronista, en Boletín Nro. 8, del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario, octubre 2000, págs. 44-55.

KRIGER, Clara. 2009 *Cine y Peronismo el estado en escena*, Buenos Aires: Siglo XXI.

----- (coord.), 2005 *Cuadernos de Cine Argentino*. “Los héroes históricos del período industrial”, Ana Laura Lusnich, p. 49-69, Buenos Aires: INCAA.

LEONARDI, Yanina, 2009 “El teatro para niños durante el primer peronismo: la interpelación de la infancia como cuerpo político a partir de la retórica del melodrama.”, Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral, Buenos Aires.

LEONARDI, Yanina, 2014 “Formaciones teatrales de intervención política en el mundo de la infancia durante el primer peronismo” en AURA Revista de Historia y Teoría del Arte – N°2 – 2014, p. 49- 66

LIBERAL, José. R., 1953 *Eva Perón. Estudio literario y valoración sociológica de “La razón de mi vida”*, Buenos Aires: Ediciones Espiño.

MATEO DEL PINO, Ángeles, 2006 “Ni es cielo ni es azul ... Simulación y parodia en la literatura latinoamericana: Copi y Eva Perón” en *La literatura pop. Consideraciones en torno a una tendencia literaria*. Valencia: Aduana Vieja.

MONTELEONE, Jorge, 2000, “Las razones de Estado (lectura de Eva Perón, de Copi)”, en Clarín, Suplemento Cultura y Nación, 28 de mayo de 2000.

NAVARRO, Marysa, (comp.), 2002, *Evita, mitos y representaciones*, Buenos Aires: FCE.

PLOTNIK, Viviana P., 2003, *Cuerpo femenino, duelo y nación. Un estudio sobre Eva Perón como personaje literario*, Buenos Aires: Corregidor.

PORRÚA, Ana, 2011, “La puesta en voz de la poesía” de *Caligrafía tonal*, Buenos Aires: Entropía.

ROSANO, Susana, 2006 *Rostros y máscaras de Eva Perón. Imaginario populista y representación*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

-----, 2008 “Eva Perón es un travesti. Sobre Copi, entre el mito y la blasfemia”, Lectures du genre n° 4: Lecturas queer desde el Cono Sur. 2008.

[http://www.lecturesdugene.fr/Lectures\\_du\\_genre\\_4/Rosano.html](http://www.lecturesdugene.fr/Lectures_du_genre_4/Rosano.html)

ROSENZVAIG, Marcos, 2003 *Copi*, “La desmitificación de lo sagrado”, Buenos Aires: Biblos.

SILLATO, María del Carmen, 1999 *La razón de mi vida de Eva Perón: el texto como espacio de auto-representación melodramática*, en *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*, Vol. 24, No. 48, 1999. Special Edition: Eva Perón. Rita De Grandis (editor), págs. 177-193.

SORIA, Claudia, 2005 *Los cuerpos de Eva. Anatomía del deseo femenino*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

SARLO, Beatriz, 2003 *La pasión y la excepción*, Buenos Aires: SXXI.

SEBRELI, Juan José, 2009 *Comediantes y Mártires. Ensayo contra los mitos*, Buenos Aires: Debate.

SUSTI, GONZÁLEZ, Alejandro, 2007 *“Seré Millones”. Eva Perón: melodrama, cuerpo y simulacro*, Rosario: Beatriz Viterbo.

TROMBETTA, Jimena C., 2013 “Sobre actuación y representación de figuras históricas: cuatro casos en torno a Eva Perón” en Dubatti, Jorge, (comp.) *El actor. Arte e historia*, México: Libros de Godot.

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

Vezzetti, Hugo, 1997 “*El cuerpo de Eva Perón*”, Punto de Vista Revista de Cultura, XX, N°58, agosto, 1997, p. 3-8.

-----1995 “Isabel I, Lady Macbeth, Eva Perón”, Punto de Vista Revista de Cultura, N° 52, agosto 1995, p. 44-48.

### ***Estudios filosóficos y culturales***

AMÍCOLA, José, 2000 *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Buenos Aires: Paidós.

AUERBACH, Erich, 1996 *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México: F.C.E.

BACZKO Bronislaw, (1991) *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires: Nueva Visión.

BADIOU, Alan, (2011) *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Buenos Aires:

Manantial.



BARTHES, Roland 1968 “El efecto de realidad” Escuela Práctica de Altos Estudios, París.

<http://bibliotecaignoraria.blogspot.com/2009/01/roland-barthes-el-efecto-de-realidad.html>

----- (1980) *Mitologías*, Buenos Aires: Siglo XXI.

BAUZÁ, Hugo Francisco, 1998 *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*, Buenos Aires: F.C.E.

BEAULIEU, Alain, 2012 *Cuerpo y acontecimiento. La estética de Gilles Deleuze*, Buenos Aires: Letra Viva.

BENJAMIN, Walter, 1991 *El narrador*, (trad. Roberto Blatt), Madrid: Taurus.

-----“Discursos interrumpidos”, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, [www.philosophia.cl/](http://www.philosophia.cl/) Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

BERGSON, Henri. (2006) *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus.

BOWRA, Cecil Maurice, (1966) *Heroic poetry*, “The hero”, New York: St Martin’s.

BUTLER, Judith., (2007) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Paidós, 2007.

CAMPBELL, Joseph, (1980) *El héroe de las mil caras*, México: F.C.E.

CITRO, Silvia., 2010 *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*, Buenos Aires: Biblos.

DELEUZE, Gilles, (1990) “¿Qué es un dispositivo?”, en *Michel Foucault, filósofo*, Barcelona: Gedisa, p. 155.

DÍAZ, Esther, 1996 *La ciencia y el imaginario social*, Buenos Aires: Biblos.

ECO, Umberto, (1998) *El superhombre de masas*, Barcelona: Lumen.

FANON, Franz, (2007) *Los condenados de la tierra*, Argentina: FCE.

FLUSSER, Vilém, 2007 “Creación científica y artística” en *Artefacto/6 – 2007* - [www.revista-artefacto.com.ar](http://www.revista-artefacto.com.ar)

FOUCAULT, Michel, (1988) *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, “Los cuerpos dóciles” México: Siglo XXI.

GALICIA, Rocío, 2006 *La dramaturgia actual en el norte de México, micro, macro y archipoética*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México.

- GILBERT, Sandra y Susan GUBAR, 1984 *The madwoman in the attic. The woman Writer and the Nineteenth- Century Literary Imagination*, Estados Unidos: Yale University Press.
- HOOK, Sidney, 1958 *El héroe en la historia*. “El encuadre de la acción heroica”, Buenos Aires: Galatea- Nueva Visión.
- KIERKEGAARD, Sören, (2005) *De la tragedia*, Buenos Aires: Quadrata.
- LANGER, Marie, 1966, “El niño asado y otros mitos sobre Eva Perón”, *Fantasías eternas a la luz del psicoanálisis*, Buenos Aires: Ediciones Horné, pág. 79-102.
- LE BRETON, David, 2002, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús, 1987, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* “Melodrama: el gran espectáculo popular”, Barcelona: Gili, 124-132.
- MIJARES VERDÍN, Enrique, 2008 “El hipertexto: dramaturgia del siglo XXI”, VII Congreso Iberoamericano de Teatro Universitario, Universidad de Cali, Colombia, Octubre.
- MORÍN, Edgar, (1972) *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona: Seix Barral.
- POMER, León., 2005 *La construcción de los héroes. Imaginario y nación*, Buenos Aires: Leviatán.
- SONTAG, Susan, 1984 “Notas sobre lo camp”, *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona: Seix Barral.
- TODOROV, Tzvan, 1980 *Introducción a la literatura fantástica*, México: Premia.
- VOGLER, Christopher. (2002) *El viaje del escritor*, Barcelona: Robinbook.
- WILLIAMS, Raymond (1980) *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península.

### ***Estudios históricos***

- AA. VV., *Eva Perón en los libros*, Catálogo de la muestra “Eva Perón en los libros”, Buenos Aires: Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2013
- BARRANCO, Dora, 2010 *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*, Buenos Aires: Sudamericana.
- BASCETTI, Roberto, 2002, *Eva Perón, bibliografía. 1944-2002*, Buenos Aires: Senado de la Nación-Secretaría de Cultura-Biblioteca Nacional.

- COOKE, John William, 2008 *Obras completas. Correspondencia Perón- Cooke*, Tomo II, Buenos Aires: Colihue.
- FEINMANN, José Pablo, 2011, *Peronismo. Filosofía política de una persistencia argentina*, Tomo I y II, Buenos Aires: Planeta.
- FERNÁNDEZ, Aníbal, 2012 *Eva Perón. Discursos completos*. Tomo I y II, Buenos Aires: Booket.
- GARCÍA, Fernando Diego, LABADO, Alejandro, Enrique Carlos VÁZQUEZ, (comp.) 1997 *Evita. Imágenes de una pasión*, España: Celeste y Continente.
- HALPERÍN-DONGHI, Tulio 2006 *Historia contemporánea de América Latina*, Buenos Aires/Madrid: Alianza.
- HOBBSAWM, Eric, 2011 *Cómo cambiar el mundo. Marx y el marxismo 1840-2011*, “La influencia del marxismo 1945-1983”, “El marxismo en recesión 1983- 2000”, Buenos Aires: Críticas.
- INDIJ, Guido, 2011 *Perón mediante. Gráfica Peronista del período clásico*, Buenos Aires: Registro Gráfico la marca editora.
- MORENO, María, 1994 “Contra el olvido (La iconografía laica)”, *Mi mensaje. El testamento silenciado de Evita*, Buenos Aires: Futuro.
- NOVARO, Marcos, 2013 *Historia de la Argentina, 1955-2010*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- PIGLIA, Ricardo, 2001 “¿Qué va a ser de ti?”, Página 12. Suplemento Radar, 23 de diciembre, 8-9, 2001.
- PLOTKIN, Mariano, 1994 *Mañana es San Perón*, Buenos Aires: Ariel.
- SARLO, Beatriz, 2007 *La batalla de las ideas*, Buenos Aires: Emece.
- SEOANE, María y Víctor SANTA MARÍA, 2007 *Evita, esa mujer*, Caras y Caretas Cuaderno N° 5, Buenos Aires: Fundación Octubre, Trabajadores de edificios.
- SIDICARO, Ricardo, 2002 *Los tres peronismos. Estado y poder económico 1946-55/1973-76/1989-99*, Buenos Aires: Siglo XXI.

### ***Estudios sobre cine***

- AGUILAR, Gonzalo, 2006 *Otros mundos*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- AMADO, Ana, 2009 *La imagen justa: cine argentino y política, 1980-2007*, Buenos Aires: Colihue.

- AMADO, Ana y Nora DOMÍNGUEZ (comp.), 2004 *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós.
- AMADO, Ana, 1997 Cine e Historia. “El tuteo como garantía biográfica (Una lectura de Eva Perón de Desanzo/Feinman)”, Teatro al Sur. Revista Latinoamericana No.6, Año 4, Buenos Aires, Mayo.
- Bellour, Raymond, *Entre Imágenes. Foto. Cine. Video*, Buenos Aires: Colihue, 2009.
- CATALÀ DOMÈNECH, Joseph, “El film ensayo: la didáctica como una actividad subversiva”, en Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen. N° 34, 2000, 79-97.
- CANGI, Adrián, 2007 “El rostro en el documental como drama político”, *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Rival, Silvina y Josefina Sartora, Buenos Aires: Librería.
- COMOLLI, Jean-Lois, 2007 *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*, Buenos Aires: Aurelia Rivera: Nueva Librería.
- COUSELO, Jorge Miguel, 2008 *Cine argentino en capítulos sueltos*, “Eva Duarte antes de Evita” Buenos Aires: Libros del Festival-INCAA, Universidad del cine.
- DELEUZE, Gilles, 2009 *Cine 1. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires: Cactus.
- ....., 2010 *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*, Buenos Aires: Paidós.
- ERAUSQUIN, Estela, 2009 *Héroes de película. El mito de los héroes en el cine argentino*, Buenos Aires: Biblos.
- ESPAÑA, Claudio, (comp.) 2003 *Cine argentino 1957-1983: el ingreso en la modernidad y después*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- FARETTA, Ángel, 2009 *La pasión manda. De la condición y la representación melodramáticas*, Buenos Aires: Djaen.
- GARZÓN, Carmen. y Alejandro Rodrigo GONZÁLEZ, 2011 *Señas de identidad. Reflexiones sobre el arte de animación*. Actas del 1º Foro Académico sobre Animación-V Festival Internacional de Animación de Córdoba, ANIMA '09, Villa María: Eduvim.
- GETINO, Octavio 1982, *a diez años de “hacia un tercer cine”*, México: Filmoteca UNAM.
- GETINO, Octavio y Fernando E. SOLANAS, 1973, *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- GODARD, Jean-Luc – Fernando SOLANAS, 1969. “Godard por Solanas, Solanas por Godard”, en *Cine del Tercer Mundo*, n.1, Octubre.

GUBERN, Roman, (2002) *Máscaras de la ficción*, “La floresta mitogénica” y “Un claro en la floresta”, Barcelona: Anagrama.

INVERNIZZI, Hernán, (2014), *Cines rigurosamente vigilados. Censura Peronista y antiperonista, 1946-1976*, Buenos Aires: Capital intelectual.

KARUSH, Matthew B., (2013), *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*, Buenos Aires: Ariel.

LUSNICH, Ana Laura, 2007 *El drama social folclórico: el universo rural en el cine argentino*, “El film biográfico: Los héroes históricos y los héroes populares”, Buenos Aires: Biblos.

MARANGHELLO, Cesar, (1999) *El cine Argentino y su aporte a la identidad nacional*, “El cine argentino y su aporte a la identidad nacional”, Buenos Aires: Comisión de Cultura del Senado de la Nación,

MARZAL, Juan José, 1996, *Melodrama y géneros cinematográficos. Reconocimientos, identidad y diferencia*, Valencia: Episteme, 1-20.

METZ, Christian, (1972) *Ensayos sobre la significación en el cine*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

----- (1979) “El significante imaginario” en *Psicoanálisis y cine.*, Barcelona: Gustavo Gili,

MESTMAN, Mariano (2003) “La hora de los hornos”, en *The Cinema of Latin America*, London: Wallflower Press.

NICHOLS, Bill, (1997) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

RIVAL, Silvina y Josefina SARTORA, 2007 *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires: Librería.

SANCHEZ-BIOSCA, Vicente, 2006 *Cine de Historia. Cine de Memoria. La representación y sus límites*. Madrid: Cátedra.

TAL, Tzvi, 2002, “Influencias estéticas de Eisenstein y Vertov sobre el cine militante argentino: *Los traidores y Los hijos de fierro*” en *Film Historia*, Vol. XII, Nº 3.

XAVIER, Ismael, 1993 *Alegorias do subdesenvolvimento*, Sao Paulo: Brasiliense.

### ***Estudios sobre teatro***

BRECHT, Bertolt, (1976) *Escritos sobre el teatro*, Buenos Aires: Nueva Visión.

- BURGOS, Nidia 2011, "Para una cartografía teatral del exilio" en Revista *Stichomythia*, 11-12, España, p. 42-49.
- DE MARINIS Marcos, 1997, *Comprender el teatro*, Buenos Aires: Galerna
- DE TORO Fernando 1987, *Semiótica del Teatro*, Buenos Aires: Galerna.
- DUBATTI, Jorge 2012, *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- , 2009 *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires: Colihue.
- 2005 *Escritos sobre teatro I. Teatro y cultura viviente: Poéticas, política e historicidad*, "Poéticas teatrales y producción de sentido político", Buenos Aires: Nueva Generación.
- 2007 *Filosofía del teatro I. Convivio, Experiencia, Subjetividad*, Buenos Aires: Atuel.
- 2010 *Filosofía del teatro II. Cuerpo Poético y Función Ontológica*, Buenos Aires: Atuel.
- FOS, Carlos 2014, *El viejo municipal. El sistema de producción público y su relación con el teatro independiente*, Buenos Aires, Editorial Nueva Generación.
- GORLERO, Pablo 2013, *Teatro Musical I Broadway*, Buenos Aires: Emergentes.
- 2013, *Historia del Teatro Musical en Buenos Aires*, Tomo I y II, Buenos Aires: Emergentes.
- LEHMANN, Hans-Thies, 2002 *Le Théâtre postdramatique*, París, L'Arche.
- LEONARDI, Yanina Andrea, 2012 "Experiencias artístico-educativas para los obreros durante el primer peronismo", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Questions du temps présent, mis en ligne le 11 juillet 2012, consulté le 26 février 2015. URL : <http://nuevomundo.revues.org/63699> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.63699
- MOGLIANI, Laura, s/a, "El inicio de un ciclo de teatro político: El avión negro" en [http://www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretodo/09\\_teatro\\_y\\_politica/mogliani001.htm](http://www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretodo/09_teatro_y_politica/mogliani001.htm)
- PAVIS, Patrice 2000 *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona, Paidós.
- 1990 *Diccionario del Teatro*, Madrid: Seix Barral.
- PELLETTIERI, Osvaldo 2003, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949- 1976)*, Vol. IV, Buenos Aires: Galerna.

ROZIK, Eli, 2014, *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen*, Buenos Aires: Colihue.

TRASTOY, Beatriz y Perla ZAYAS DE LIMA, 2006 *Lenguajes escénicos*, Buenos Aires: Prometeo.

UBERSFELD, Anne 1989, *Semiótica teatral*, Madrid: Cátedra.

VILLEGAS, Juan 2004, “El retrato y la construcción visual de personajes teatrales” en Osvaldo Pelletieri *Reflexiones sobre el teatro*, Buenos Aires: Galerna, 49-58.

VERZERO Lorena 2013, *Teatro militante radicalización artística y política en los años 70.*, Buenos Aires: Biblos.

ZAYAS DE LIMA, Perla 2010, *El universo mítico de los argentinos en escena*, Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

----- 2001, “El teatro bajo el peronismo: el teatro obrero de la CGT (Una aproximación crítica)”, en *Tendencias críticas en el teatro*, Osvaldo Pelletieri (ed.), Buenos Aires, Galerna.

### ***Libros escritos por Eva y Juan Domingo Perón.***

PERÓN, Eva, (2010) *La razón de mi vida*, Buenos Aires: Bureau.

-----, (2012) *Mi mensaje. Escritos y Discursos*, Gualeguaychú: Tolemia.

-----, 1951 *Eva Perón. Su palabra... Su Pensamiento... Su acción.*, Buenos Aires: Presidencia de la Nación. Subsecretaría de Informaciones.

-----, 1975 *Eva Perón habla a las mujeres*, Buenos Aires, Ed. De la reconstrucción,

PERÓN, Juan Domingo, (2009) *Cómo conocí a Evita y me enamoré de ella*. Buenos Aires: Sudamericana: Instituto de Altos Estudios Juan Perón.

----- 1948 *Doctrina Peronista*, Buenos Aires: s/e

### ***Obras editadas de teatro***

ADELLACH, Alberto, 2004, *Teatro 2*, Buenos Aires: Instituto Nacional del teatro, p. 312-387

COSSA, Roberto; ROZENMACHER, Germán; SOMIGLIANA, Carlos y Ricardo TALESNIK, 1970, *El avión negro*, Buenos Aires: Talía

COPI, (2007) *Eva Perón*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

GUGLIELMINO, Osvaldo, 1983 *Teatro. Eva de América*, Buenos Aires: Tematica

LAMBORGHINI, Leónidas, 1999 *Perón en Caracas*, Buenos Aires: Folios Ediciones.

OTTINO, Mónica., 1990 *Evita y Victoria*, Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.

PÉREZ PARDELLA, Agustín, 2001 “Evita la mujer del siglo”, *Teatro*, Buenos Aires: Corregidor.

SUAREZ, Patricia, 2005 *Trilogía Peronista. Las 20y 25. Puerta de hierro. La eterna*, Buenos Aires, Teatro Vivo.

TAGLE ACHAVAL, Carlos, 1988 *Cuando Perón llegó a la Casa Rosada...*, Buenos Aires: Editora Argentina y el mundo.

URONDO, Francisco, 1971 *Teatro*, “Archivo General de Indias”, Buenos Aires: Sudamericana.

### ***Obras literarias***

AIRA, Cesar, 1998 “Las dos muñecas”, *La trompeta de mimbre*. Rosario. Beatriz Viterbo Editora.

AGUINIS, Marcos 2013 *La furia de Evita*, Buenos Aires: Sudamericana.,

BORGES, Jorge Luis, (1997) “El simulacro”, *El hacedor*, Buenos Aires: Alianza.,

BRECCIA, Alberto y Héctor Germán OESTERHELD, 2002 *Evita. Vida y obra de Eva Perón*, Buenos Aires: Doedytores.

CORTAZAR, Julio, (2004) “Las puertas del cielo”, *Cuentos Completos /1 Bestiario*, Buenos Aires: Punto de lectura.

COZARINSKY, Edgardo, 2000 “(Star Quality)”, *Vudú urbano*, Buenos Aires, Sudamericana.

ESPAÑA, Ruben. (Ed.), 1971, *Vida y Obra de Eva Perón en historieta*, Revista Audacia, Año 1, Número 1, Julio de 1971, Buenos Aires: Editorial Cosmos.

GAMERRO, Carlos, 2012 *La aventura de los bustos de Eva*, Buenos Aires: Edhasa.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. (2002) *Santa Evita*, Buenos Aires: Alfaguara.

PERLONGHER, Néstor, (2009) *Evita vive y otros relatos*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

POSSE, Abel, 1997 *La pasión según Eva*, Buenos Aires: Emece.,

ONETI, Juan Carlos 2006 “Ella”, *Cuentos completos*, Buenos Aires: Alfaguara.



WALSH, Rodolfo, 1965 “Esa mujer” Los oficios terrestres, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

VIÑAS, David, 1963 “La señora muerta”, *Las malas costumbres*, Buenos Aires: Jancana.

***Corpus a analizar ordenado cronológicamente.***

***VIII. 1 Cine***

*La hora de los hornos* (1966-1968) de Grupo Cine Liberación

*Evita* (1974) de Juan Schoreder

*Evita quien quiere oír que oiga* (1984) de Eduardo Mignona.

*El misterio de Eva Perón* (1987), Demicheli

*Gatica, “el mono”* (1993) de Leonardo Favio

*Eva Perón, El mito* (1996) de Juan Carlos Desanzo

*Evita, una tumba sin paz* (1997) de Tristan Bauer

*Perón sinfonía de un sentimiento* (1999) de Leonardo Favio

*Los ojos que miraron a Evita* (2002) de Martín Blanco y Daniel Soria

*Ay Juancito!* (2004) de Héctor Olivera

*Evita, otra mirada* (2005) de María Teresa Mazzorotolo

*Juan y Eva*, (2011) de Paula de Luque

*Eva, de la argentina* (2011) de María Seoane

***Teatro***

*Eva Perón* (1969-1970- 2004) de Copi

*Eva Perón en la hoguera* (1972, edición, 1994 estreno, 2012, 2013) de Leónidas Lamborghini

*Evita* (1978) de Andrew Lloyd Webber y Tim Rice

*Octubre en el paraíso. (Eva Perón después de la muerte)* (1983) de Edmundo Kulino

*Eva de América* (1983- 1987) de Osvaldo Guglielmino

*Evita, la mujer del siglo* (1985) de Agustín Pérez Pardella

*Eva, el gran musical argentino* (1986/2008) de Nacha Guevara, Pedro Orgambide, Alberto Favero

*Eva (Evita) y Victoria* (1990- 91/92/97) de Mónica Ottino

*Perón en Caracas* (1999) de Leónidas Lamborghini  
*Las 20 y 25* (2005) de Patricia Suarez  
*Mujeres guía* (2008- 2011) de Vivi Tellas  
*El evangelio de Evita* (2009) de Carlos Balmaceda  
*Nada del amor me produce envidia* (2009) de Santiago Loza  
*Las costureritas de Eva Perón* (2010) de Adriana Tursi  
*Eva a secas* (2010) de María Rosa Pfeiffer  
*Tatuaje* (2010) de Alfredo Arias  
*Bastarda sin nombre* (2010) de Cristina Escofet  
*No trates de ser Eva* (2010) de Micaela Suarez y Marina Aseretto  
*Puro papel pintado* (2012) de Francisco Lumerman  
*Qué me has hecho vida mía* (2012) de Pitrola- Lerman – Merlino  
*Evita Trans* (2012) de Martín Marcou  
*Café Irlandés* (2013) de Eva Halac  
*Edipo en Ezeiza* (2013) de Pompeyo Audivert  
*Bestia, dispositivo para ser ella* (2013) de Rosario Alfaro  
*Vos me decís que esto no es morir* (2014) de Diego Faturos