

La construcción de la figura de Evita entre la defensa de los derechos femeninos y la constitución de una imagen patriarcal

Jimena Trombetta
IAE/IHAAL, FFyL, UBA
jimenacecilia83@gmail.com

Resumen: La representación del cuerpo de Evita en *Evita quien quiera oír que oiga* (1984) de Eduardo Mignona, *Eva Perón* (1996) de Juan Carlos Desanzo, *Eva de la Argentina* (2011) de María Seoane, *Juan y Eva* (2011) de Paula de Luque varió a lo largo de la posdictadura. Dentro de estos films me interesa analizar cómo se conformaron dentro de sus estructuras narrativas, tanto documentales como ficción, determinados ángulos, planos, vestuario, gestos, palabras que constituyeron por momentos a la figura histórica de Eva desde una óptica patriarcal. Como existe una relación con el contexto histórico, sostengo que hay una mayor tendencia a reproducir estereotipos de género en los trabajos de Desanzo y Mignona, y que ésta se reduce o desaparece en los films de Seoane y de de Luque por el fuerte impacto de la cuarta ola de las luchas feministas y no por una postura patriarcal *per se*. Esta construcción difundida, anclada y formadora de imaginarios sociales se ocupó de instalar una entidad de memoria en la que la figura de Evita se transformó en un símbolo en contra de los cánones de lo que debía ser una mujer pública en la época. Desde allí quiero comparar, bajo los estudios de género, los casos mencionados para dar cuenta de cuáles son las diferencias estéticas y políticas que plantean los films, a qué recursos acuden aquellos estrenados en 2011 y cómo recuperan la erótica del cuerpo de Eva.

Palabras clave: posdictadura; feminismos; memoria; imaginarios; lenguaje cinematográfico.

Resumo: A representação da figura de Evita em *Evita quien quiera oír que oiga* (1984) de Eduardo Mignona, *Eva Perón* (1996) de Juan Carlos Desanzo, *Eva de la Argentina* (2011) de María Seoane, e *Juan y Eva* (2011) de Paula de Luque, variou ao longo da pós-ditadura. Nestes filmes, interessa-me analisar como certos ângulos, planos, trajes, gestos, palavras que por vezes constituíram a figura histórica de Eva numa perspectiva patriarcal, se formaram nas suas estruturas narrativas, documentais e ficcionais. Como existe uma relação com o contexto histórico, argumento que há uma tendência maior de reprodução dos estereótipos de gênero nas obras de Desanzo e Mignona, e que isso se reduz ou desaparece nos filmes de Seoane e de Luque devido ao forte ressurgimento do gênero. As lutas feministas e não por uma postura patriarcal *per se*. As primeiras foram realizadas antes pelo forte impacto da quarta onda de lutas feministas, ponto que não ocorre com os segundos exemplos. Essa construção difundida, ancorada e formadora de imaginários sociais cuidou de instalar uma entidade de memória na qual a figura de Evita se postulava como veículo de poder contra os cânones do que deveria ser uma mulher pública na época. A partir daí, pretendo comparar, no âmbito dos estudos de gênero, os casos mencionados para dar conta das diferenças estéticas e políticas colocadas pelos filmes e quais recursos os lançados em 2011 utilizam.

Palavras-chave: pós-ditadura; feminismos; memória; imaginários; linguagem cinematográfica.

Abstract: The representation of Evita's body in *Evita, quien quiera oír que oiga who wants to hear that hears* (1984) by Eduardo Mignona, *Eva Perón* (1996) by Juan Carlos Desanzo, *Eva de la Argentina* (2011) by María Seoane, *Juan y Eva* (2011) by Paula de Luque varied throughout the post-dictatorship. Within these films, I am interested in analyzing how certain angles, planes, costumes, gestures, words that at times constituted the historical figure of Eva from a patriarchal perspective, were formed within their narrative structures, both documentaries and fiction. As there is a relationship with the historical context, I argue that there is a greater tendency to reproduce gender stereotypes in the works of Desanzo and Mignona, and that this is reduced or disappears in the films of Seoane and de Luque due to the strong impact of the fourth wave of feminist struggles and not for a patriarchal stance *per se*. This widespread, anchored and forming construction of social imaginaries took care to install a memory entity in which the figure of Evita became a symbol against the canons of what a public woman should be at the time. From there I want to compare, under gender studies, the cases mentioned to account for the aesthetic and political differences posed by the films, what resources those released in 2011 resort to and how they recover the eroticism of Eva's body.

Key-words: post-dictatorship; feminisms; memory; imaginary; cinematic language.

Introducción

La figura de Eva Perón, su vida y obra, fue abordada como personaje histórico durante la posdictadura por la cinematografía nacional entre otras artes (teatro, literatura, música, plástica). La imagen de Eva ya se había representado en diversas películas documentales tanto en los cincuenta como en los setenta. No obstante, el regreso de la democracia habilitó una explosión de producciones que se multiplicaron aún más con el ingreso de las nuevas tecnologías y con el espacio político que se gestó para poder pensar y revisar la historia. Tal es la productividad del período que brindan los archivos, con un registro que supera la veintena de films en los que se trabaja la vida y obra de Evita desde diversos ángulos. Muchas veces recurren al imaginario peronista, pocas al imaginario antiperonista y algunas con la intención de conformar un pensamiento crítico sobre el tema.

Dentro de esos materiales que retoman mitos sobre Evita encuentro a la Eva santa, a la *femme fatale*, a la Eva militante, a la Eva-Che, a la Eva-niña y a la Eva-macho y a estos le agrego que todos descansan en los múltiples epítetos que se le adjudicaron a la controversial figura de Eva. Estos mitos se pueden rastrear en los trabajos de Eduardo Mignona, Juan Carlos Desanzo, Paula de Luque y María Seoane, de los que se sirven para conformar costados de la figura o como propios de su carácter o como posturas de sus seguidores o sus detractores.

La representación del cuerpo de Evita en *Evita quien quiera oír que oiga* (1984) de Eduardo Mignona, *Eva Perón* (1996) de Juan Carlos Desanzo, *Eva de la Argentina* (2011) de María Seoane, *Juan y Eva* (2011) de Paula de Luque varió a lo largo de la posdictadura. Son sus estructuras narrativas, documentales o ficción, los ángulos, planos, montaje, vestuario, gestos y palabras los que generan por momentos una óptica que se la puede relacionar con determinadas normativas provenientes del patriarcado. Como existe una relación con el contexto histórico, sostengo que hay una mayor tendencia a reproducir estereotipos de género en los trabajos de Desanzo y Mignona, y que ésta se reduce o desaparece en los films de Seoane y de de Luque por el fuerte impacto de la cuarta ola de las luchas feministas y no por una postura patriarcal *per se*. Además, las normas del sistema patriarcal no corresponden a si se trata de directores hombres o directoras mujeres. Los primeros films fueron realizados entre la finalización de la segunda ola feminista y el comienzo de la tercera ola. Para comprender el contexto acudo a los trabajos de María Laura Rosa (2014) y Mónica Tarducci (2019), quienes realizan un pormenorizado estudio sobre los grupos feministas que activaron las luchas con el pedido de derechos de las mujeres dentro del ámbito de lo privado sobre la segunda ola feminista. Y a su vez tengo en cuenta que, a pesar de que a los años '90 se los postula como la tercera ola feminista, María Laura Rosa señala cómo en esta época "se levantó un velo sobre la producción artística e intelectual que el feminismo porteño venía realizando desde los años '60" (2014: 136) y se enfocó netamente en las teorías de género provenientes de Estados Unidos.

Los films de los ochenta y noventa a pesar de haber estado enmarcados en ese contexto, fueron atravesados por imaginarios sociales que construyeron una memoria sobre Eva, y consciente o inconscientemente la hicieron caer en diversos mitos propuestos por la normativa del patriarcado, por ejemplo ligar la niñez de las mujeres a la delicadeza. Por su parte, el trabajo de Seoane del año 2011, promovió a la figura de Evita como una mujer que detentó el poder en contra de los cánones de lo que debía ser una mujer pública en la época; aun así, aunque en menor medida, permaneció el mito de la Eva santa o la Eva-niña en el marco del film. Ya el trabajo de Luque generó una narración totalmente disruptiva de los mitos que permanecían en otras representaciones. Desde allí quiero comparar los casos mencionados, bajo los estudios de género, para dar cuenta de cuáles son las diferencias estéticas y políticas que plantean los films y a qué recursos apelan aquellos estrenados en 2011. Los mitos que retoman los films, con tendencia a afianzarlos o a cuestionarlos, han sido elaborados a lo largo de la historia amparados por biografías como la de Herminia Duarte, Paco Jamandreu, Mary Main, y por testimonios del entorno más cercano de Eva. Considero que los mitos, de acuerdo a la definición que da Roland Barthes (2004), son desplazamientos en el referente, un corrimiento que se ahonda dentro de las producciones cinematográficas. Estas se nutren de imaginarios, es decir de acuerdo a la visión de Wunenburger (2008): “[...] un conjunto de producciones, mentales o materializadas en obras, a partir de imágenes visuales y lingüísticas que forman conjuntos coherentes y dinámicos que conciernen a una función simbólica en el sentido de una articulación de sentidos propios y figurados.” (15). Este mecanismo gesta desde mi punto de vista la conformación de diversas memorias colectivas que retomando la óptica de Enzo Traverso (2007) se formulan de acuerdo a cuestiones políticas ancladas en el presente.

Por otro lado, es fundamental pensar lo femenino y lo masculino, y cómo se construía en la época de Eva y en la época de los films. Tal como sostiene Judith Butler (2007) el género es una percepción que efectivamente está construida por un espacio tiempo específico que responde a una serie de líneas normativas, en este caso heteronormativas. De esta manera, considero que la organización de roles y estereotipos de género pensadas en el contexto de los ‘80 y ‘90 aún respondían a una mirada patriarcal en algunos puntos. Los films de aquella época trasladan esa mirada en tanto que por momentos la figura de una mujer que ejerce roles en la política es andrógina. Hay que destacar que el film de Mignona, por ejemplo, decidió darle espacio a algunas lecturas feministas. Entendamos que la política no estaba vista como un espacio que amparaba a la mujer. La renovación de las luchas feministas, legitimó ese espacio como propio. De este modo, los films de Seoane y de Luque no recurren a construir una Eva-macho, porque considero que este punto ha sido visibilizado como un constructo artificial. Por otro lado, los films de ambas directoras habilitan escenas de las luchas feministas por fuera de la figura de Evita.

Estos puntos son los que transita este artículo durante los dos apartados, el primero con un breve contexto histórico que justamente pretende acercar parte de la historia de la lucha de las mujeres y el segundo un

estudio que compara los films entre sí para observar cómo se construye la erótica de Eva en su vida pública y en su vida privada, y qué nos dice esto de la época en que fueron producidos dichos films.

Contexto histórico y cómo cambió la construcción de la memoria antes y después de la cuarta ola de las luchas feministas.

Dora Barrancos sitúa como un hecho importante la lucha y manifestación de las lavanderas¹ en 1895, quienes marcharon hasta la sede del gobierno municipal para reclamar por los precios y las distancias que recorrían para acceder a los lavaderos públicos (Barrancos 2019: 99). Este hecho, que pareciera no tener asidero en este artículo, señala una lucha obrera que se extiende en el transcurso de la historia con las luchas por los derechos de lxs trabajadorxs encarnadas por el socialismo y canalizadas en el peronismo. Con la misma lógica, Julieta Lanteri fue una figura que hay que mencionar como eje fundante de las acciones sociales durante la primera ola feminista. Ella, italiana, luchó para conseguir la ciudadanía argentina por haber sido rechazada en la universidad debido a que era extranjera. Luego, se incorporó a la masonería y formó parte de la Liga Nacional de Mujeres Librepensadoras. A su vez, se postuló como diputada nacional y reclamó el derecho al sufragio hasta conseguirlo gracias a su carta de ciudadanía otorgada en 1911 (Barrancos, 2019). Este último hecho sembró los sucesivos pedidos por el sufragio femenino bajo la voz de diversas feministas tales como Alicia Moreau, Elvira Rawson de Dellepiane, Blanca Colt de Hume, Anita Sofía Ugalde, Mila Carrizo, Salvadora Medina Onrubia, entre otras. Este hecho logró concretarse en 1951 gracias a la gestión política de Eva Perón, su fundación del Partido Peronista Femenino y las acciones sociales llevadas adelante por las ‘muchachas peronistas’. Una de las cuestiones que remarca Barrancos (2019), en la antología que he tomado de referencia, es que si bien esta figura generó controversias en la línea del socialismo, este movimiento no se opuso a la medida tal como se suele divulgar. En efecto, una nota de Alicia Moreau de Justo titulada “Conferencia nacional de mujeres socialistas” publicada en el diario *La Vanguardia* el 3 de junio de 1947, señala la importancia de que las mujeres voten, y la necesidad de educar ese voto para afianzar el pensamiento crítico. En este sentido, sí advertían, desde su perspectiva antiperonista, que el voto debía ser pensado para evitar que voten a caudillos o apoyen políticas dictatoriales (Barrancos, 2019). Sin embargo, las socialistas creían que la ganancia del voto era una cuestión natural y por este motivo es que no estaban en contra. Lo que sí hicieron fue restarle importancia a la gestión política de Evita (Barrancos 2019: 167-185), tanto como el peronismo le quitó por completo el mérito a las feministas procedentes del partido socialista.

La segunda ola feminista se da entre los setenta y los ochenta, con la obligada clandestinidad durante la dictadura. Durante la primera mitad de los años setenta, señala Catalina Trebisacce, se puede describir el movimiento entre las feministas puras, aquellas que retomaban los pensamientos de las feministas del

1 Barrancos (2019) señala que se trataba de Catalina Costa, Catalina Buzzini, Rosa Gauna, Juana Echeverría y María Mazoqui, todas ellas habían dejado constancia del reclamo en el diario *La prensa* el 27 de enero de 1895. (100)

norte, y las feministas que venían de los partidos políticos. Todas ellas, observa, son las que marcaron “las bases del feminismo contemporáneo”² (2019, 15) Asimismo, observa Mónica Tarducci (2019), la ola feminista de los años ochenta estuvo atravesada por dos grupos como ATEM (Asociación de Trabajo y Estudios sobre la Mujer 25 de Noviembre) y Lugar de mujer que formaron parte de los que impulsaron la renovación de las luchas feministas (2019: 94-95). Estos afianzaron las demandas de una ley de divorcio, mayor participación en el ámbito público y un cuestionamiento del rol de las mujeres en el ámbito de lo privado, la violencia de género, el aborto. Estos temas fueron discutidos en diversas publicaciones que estos grupos (y otros colectivos)³ sacaban en revistas y que sirven para comprender que las luchas siguieron su proceso en el activismo y en otros campos. Ya en los años noventa se adormecieron hasta reflotar en el contexto kirchnerista en el que el cine y el arte en general se relacionaron directamente con el movimiento, conformaron colectivos y comenzaron a resurgir gran parte de las activistas de antaño como un modo de visibilizarlas. En este sentido, mientras que el documental de Mignona realizado en los ‘80 dio cierto espacio a la disputa feminista de la mano del discurso del historiador Félix Luna y de la socióloga Graciela Maglie, la ficción de Desanzo en los ‘90 no le dedicó especial importancia al voto femenino como ganancia colectiva. Punto que se reconsidera en los films de de Luque y Seoane.

La construcción de un cuerpo femenino (des)erotizado vs. un cuerpo femenino empoderado.

El subtítulo que decidí para este apartado suscita en su enunciado más preguntas que respuestas. ¿Qué es un cuerpo femenino? Más precisamente ¿qué es lo femenino? ¿A qué me refiero con que es (des)erotizado? ¿Y qué sería empoderarlo?. Parto de una compleja disputa en la que se encuentran posturas dispersas en los medios de comunicación que consideran que el empoderamiento es una moda, en tanto que el término actualmente se utiliza para definir, por ejemplo, la postura de un empleado en una empresa corporativa, pero no terminan de discernir que empoderar no implica exclusivamente una cuestión individual, sino que deviene del derecho a poder ejercer la política, y en ese sentido dejar de ser objeto y pasar a ser sujeto.

El empoderamiento surge de una actitud interior, un reconocimiento de los recursos personales, una construcción de un sentido de humanidad a través del conocimiento de lo que se puede hacer, de aquello a lo que se tiene acceso –como los derechos humanos, como el acceso a recursos naturales, a ecotecnias Vg.— para combatir la vulnerabilidad y la pobreza. Escribir nuestra historia es sustento para el empoderamiento: poder trazar nuestra genealogía para sustentar la autoestima y sustituir el síntoma de la "orfandad de género" con el reconocimiento de nuestro linaje, nos habilitará para poder negociar los cambios domésticos, comunitarios, nacionales y extrafronteras que se requieren [...] Si exponemos los mecanismos que

2 Entre los movimientos que menciona se encuentran: Unión Feminista Argentina (UFA), que como nota de color agregamos que fue integrante María Luisa Bemberg, el Movimiento Feminista Argentino (MLF), el grupo Nueva Mujer luego asociado con UFA, la Asociación para la Liberación de la Mujer (ALMA), el grupo Muchacha del Partido Socialista de los Trabajadores (PST) y el Movimiento Feminista Popular (MoFeP) perteneciente al Frente de Izquierda Popular (FIP) que luego se transformó en el Centro de Estudios Sociales de la Mujer Argentina (CESMA). (Trebisacce 2019: 15).

3 Parte de otros grupos de la década de los ochenta que se pueden mencionar son Alternativa Feminista y Mujeres en Movimiento.

nos han mantenido en el silencio, en el cautiverio, posibilita nuestra autonomía.
(Granillo Vázquez en Di Lisia s.f.: 36).

Esto implica un acto político que se extiende a todos los ámbitos de las relaciones sociales, en donde lo erótico también es parte. Así propongo que empoderar el cuerpo de una mujer es devolverle la erótica, o darle un estatuto carnal y consciente a la erótica de ese cuerpo, para que finalmente se corra por un lado, de una concepción inmaculada, y por el otro, tampoco llegue a cosificarse desde el atractivo sexual canónico. Sin embargo, esto plantea otra pregunta que implica comprender que la erótica de los cuerpos de las mujeres estuvo en gran medida bajo la óptica de la norma patriarcal, es decir bajo la estructura de una norma que espera estereotipos eróticos. Para la estructura normativa del patriarcado en occidente existen dos tipologías de mujer: la madre, la inmaculada y la *femme fatale*⁴, es decir la mujer cosificada sexualmente. A lo largo de la historia del cine clásico hollywoodense se han afianzado estas dos posturas que la teórica Laura Mulvey (2001) sintetiza en esta cita: “La imagen de la mujer como materia prima (pasiva) para la mirada (activa) del hombre acerca aún más el argumento a la estructura de la representación, añadiendo un nuevo estrato que viene exigido por la ideología del orden patriarcal tal y como se entiende en su forma cinematográfica” (376). En este sentido, la *femme fatale* en el cine negro americano, señala en su tesis Iria Sánchez del Molino, “puede llegar a convertirse así en una amenaza para el sujeto observador” (2015: 33), punto que coincide con Mulvey (2001) en tanto que “De ahí que la mujer como ícono, expuesta para la mirada y disfrute de los hombres, controladores activos de la mirada, siempre amenaza con evocar la ansiedad que originariamente significó.” (372). En este caso empoderar y re-erotizar los cuerpos a las mujeres implicaría devolverles el aspecto sexual sin atribuirles el aspecto demoníaco y destructor que conlleva la categoría de la *femme fatale* en el pensamiento conservador. Aquí el binarismo entre lo masculino y lo femenino de acuerdo a la norma conservadora presenta un nuevo problema. Joan Scott (1996) señala frente al binarismo masculino/femenino, que en realidad no es un constructo binario que define lo sexual, sino que es atravesado por una identidad subjetiva, construido a través de las relaciones sociales y de poder, amparado en las representaciones simbólicas y acotado por los conceptos normativos, que en definitiva es la discusión a tomar. Teresa de Lauretis (1989) por su parte observa que si las mujeres son relegadas a la función reproductora entonces su femenino se reduce a lo biológico, sin importar el rol social, cultural y económico. En este sentido, en el film de Mignona, si bien no se espera estar frente a una mujer reproductora, sí existe una justificación en tanto que su representación es la de una niña. Por su parte, el film de Seoane cae en mostrar una perspectiva maternal sobre Eva, al mostrar ese campo de niños pobres, que efectivamente se puede rastrear como una preocupación de la propia Evita. En el caso del film de Desanzo, la idea de la reproducción está descartada pero en algunos momentos de su vida pública se justifica en la

4 Curiosamente, se ha vinculado a la figura de Lilith con la categoría de la *femme fatale*. El mito, de acuerdo a la versión, narra que esta mujer fue desprendida de un único ser andrógino, que luego como primera mujer de Adán fue desterrada al infierno por no aceptar tener sexo con él, y que ya convertida en demonio salía por las noches a buscar semen. La acción activa de decidir sobre su cuerpo es castigada por el orden de Dios. Desde mi punto de vista el mito quiere ubicar a Lilith en el rol de la *femme fatale* (mujer que se postula como objeto sexual) para quitarle el poder de decisión que se puede leer en el mismo mito y allí cosificarla.

composición de una Eva-macho. Por último el trabajo de de Luque, se corre por completo de ese lugar. La maternidad o no maternidad no se pone en tela de juicio y su rol como mujer tampoco se ve afectado.

Los feminismos además de observar estos puntos han notado de acuerdo a lo que señala Giulia Colaizzi (1990) que en el lenguaje la mujer no posee nombre propio que legitime su autoridad en tanto que está mediado por el deseo del padre, es decir por quien “legitima y otorga autoridad” (112), por quien “otorga la producción de sentido” (112). Por eso, ella propone que desde los feminismos se debe tomar conciencia del carácter discursivo en tanto que ahí se encuentra lo ideológico y lo social. Noto que en los distintos films se construye un discurso que varía. En el film de los 80 convergen el devenir de una niña que buscó ser legitimada con los diversos discursos de sus testimoniados o analistas. En los 90 emerge una mujer que ejerció el poder a partir de la autorización o no de Perón y las circunstancias de su cuerpo. Y los films del 2011 se debaten entre una mujer que supo decir y luchar por el voto femenino pero que cayó en un vaivén entre el rol que las mujeres debían ocupar entre lo privado del hogar y las facetas públicas; y una Evita dueña de sus decisiones y una ferviente militante alineada a las luchas feministas.

Entre las teorías feministas el psicoanálisis ha sido un punto complejo en tanto que algunas lo ubican como una lectura que construye parte de un componente patriarcal. En papeles inéditos que me acercó Lilliana López sobre Freud, ella expresa que “la sexualidad tiene como característica ser polimorfa, lo cual está a distancia de cualquier esquema binario” y agrega que “La bisexualidad para Freud plantearía que masculinidad y femineidad serían cualidades que se interpenetran, pasando por gran variedad de combinaciones intermedias” (López 2017: 152). En este sentido, cuando observo lo andrógino, la Eva-macho, la Eva-niña, la *femme fatale*, lo enuncio desde las perspectivas discursivas y normativas que se instalan en la cultura patriarcal: esa serie de etiquetas que a tal o cual modo se lo incorpora o estigmatiza.

Puntualmente considero que esas observaciones pueden aplicarse al lenguaje cinematográfico en tanto que desde el modo de focalizar sobre los personajes -de acuerdo a la teoría de Gaudreault y Jost (1995)- angular sus rostros, seleccionar los planos y establecer un montaje y un contenido también se perfila una composición de lo femenino y una erótica. Sobre este último punto retomo la idea de Susan Martín Márquez (2013) de establecer una analogía entre la ciencia del tacto que estudia lo háptico⁵ y el cine que de acuerdo a lo que ella plantea tiene la posibilidad de acercar algo de lo háptico mediante lo visual. En este sentido, esas experiencias se suceden de acuerdo a los espectadores y las espectadoras que también parten de una serie de normas al momento de generar una lectura sobre el film.

[...] los modos en los cuales cada espectador/a individual es apelado por la película, los modos en los cuales su identificación (femenina o masculina) es solicitada y estructurada en el film mismo, están íntima e intencionalmente, conectados con el

5 Desde el punto de vista duro de la ciencia, lo háptico solo se aplica al tacto y no a otros sentidos, no obstante veo y coincido con Susan Martín Márquez (2013) que el cine logra, desde las texturas de la imagen por ejemplo acercarnos a algo de lo táctil.

género del espectador/a, aunque no siempre explícitamente. (De Lauretis 1989: 21)

Por último, y antes de pasar al análisis más profundo de los films, Bárbara Zecchi (2013) aclara que existen tres categorías por las que han girado los estudios de género y cine, que son el cine de mujeres, el cine femenino y el cine feminista. Estas categorías muchas veces separaban entre el cine hecho por mujeres, el realizado para mujeres que responde al orden patriarcal y el que trata las problemáticas de las mujeres, puntos que en definitiva podían tener detrás directoras o directores y que terminaban siendo parte del corpus a pensar cuando eran abordados por estudios feministas. Como considera que es esto último lo que realmente le da espacio a las posturas feministas, ella propone categorizar con *Gynocine* aquellos materiales que han sido estudiados bajo la óptica de los estudios feministas. Punto que acuerdo ya que como feminista realizaré la lectura sobre estos cuatro títulos disímiles en su contexto histórico y en sus recursos formales independientemente de que sean mujeres quienes dirijan los trabajos u hombres.

Ya en el interior del análisis de los films me interesa comparar cómo se conforma la Eva pública por un lado y por el otro en su vida privada. Lógicamente la comparativa entre los films no se dará entre la igualdad de anécdotas, ya que no todos narran los mismos episodios.

Evita quien quiera oír que oiga (1984) de Eduardo Mignona estructura su relato en dos partes que conviven y se retroalimentan: las escenas de ficción en las que el personaje de Evita es encarnado por Flavia Palmiero y las entrevistas a militantes, especialistas del peronismo, escritores, personalidades de la cultura que estuvieron al lado de Eva⁶ y algunas personas que hicieron paso por su vida y conformaron su entorno⁷. Estas personalidades vislumbran ideologías diversas entre el peronismo y el antiperonismo, en muchos casos, posiciones que no devienen de un análisis del personaje histórico sino de un afecto profundo por lo que significó su personalidad para unxs y otrxs.

Esta buscada 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. Mignona declaraba que su documental se trataba de los tres desencuentros de Eva Perón: el desencuentro con el medio social al haber nacido en una estructura patriarcal y ser hija natural, un desencuentro político debido a la renuncia a la vicepresidencia y un desencuentro con la vida por su muerte joven (Entrevista a Mignona, *Tiempo Argentino*, 25 de abril de 1984). (Trombetta, 2017: s.p.)

Recordando las palabras del psicoanalista Arnaldo Rascovsky⁸, Evita fue un ser asexuado, sin erotismo y

6 Se menciona a Cipriano Reyes, Armando Cabo, Juan Antonio Cafiero, Arnaldo Rascovsky, Beatriz Grosso, Fermín Chávez, Juan José Sebreli, Félix Luna, José Pablo Feinmann, Graciela Maglie, Jack Anderson, Adolfo Pérez Esquivel, José María Castiñeira de Dios, Ernesto Sabato, Dalmiro Sanz, Silvina Bullrich, José María Rosa, Jorge Abelardo Ramos)

7 Entre los que figuran se encuentran su maestra, Palmira Repetti, su amiga, Elsa Sabella, su modisto, Pac o Jamandreu, un actor que trabajó con ella, Pascual Pelicciota, el camarógrafo Arnaldo Mancione, Lilian Lagomarsino de Guardo.

resentido, de acuerdo a su análisis por su origen bastardo. Además, no se priva de mencionar la personalidad de Eva como carente de empatía y de afecto por su entorno. Es interesante rescatar este testimonio, en tanto que, lejos de dar veracidad histórica, sus palabras son acompañadas por un tono de voz, gestos y énfasis en el lenguaje que imprime un discurso mediado por ese componente afectivo que también señala Alejandro Grimson (2019) para explicar el fenómeno del peronismo y del antiperonismo. A este extracto se le contrapone otro discurso contrario, el de José María Castiñeira de Dios, peronista de primera hora, también mediado por el afecto, que narra una anécdota donde Eva besa a una mujer con sífilis y la invita a la residencia presidencial. El montaje de este material se termina de conformar en la voz de Graciela Maglie quien da cuenta de la subjetividad con que se cuenta a Eva y de sus tres estructuras míticas esenciales, la Eva Santa, la *femme fatale* y la Eva militante. Considero que ese breve núcleo dramático que brinda el documental habilita dos posturas donde la erótica de Eva es nula en tanto que se la vincula con la mujer inmaculada o con la *femme fatale* a pesar de querer quitarle el tamiz erótico en el discurso del Rascovsky. Cuando reviso la constitución de la *femme fatale* en la historia del cine, también encuentro el estereotipo aplicado a una niña con padre ausente, tal es el caso de *Lolita* (Ruiz Garrido, s/f). En este sentido, la *femme* es el monstruo que pervierte, señalaría Viviana Plotnik (2003). Regresando a Eva, ella es el demonio, es la manipulación de su entorno de acuerdo al testimonio que expone otro de los agentes del documental como Arturo Mathov. No obstante hay que entender que estos discursos misóginos son contrapuestos a la mirada del film y se exponen como problemática del tema. Por su parte, la posición del director además de estar expuesta en el montaje, también se puede vislumbrar en el tratamiento de las imágenes dramáticas que representa Flavia Palmiero. La propia mirada de Mignona se depositó cabalmente en los fragmentos ficcionales representados por una Flavia Palmiero adolescente y añorada. Hay una escena que me interesa especialmente. Mientras Anderson expone su concepción sobre Evita como una mujer que ofendió a los poderosos,

[...] 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).

Veo a esa Eva-niña enmarcada por un plano medio que destaca la belleza de su rostro y la acción de limarse las uñas.

8 Rascovsky fue uno de los fundadores de la APA (Asociación Psicoanalítica Argentina) en 1943. Si algo tenía de característica dicha Asociación era el perfil antiperonista que convivió durante todo el período en que fue presidente Juan Domingo Perón. De acuerdo a los intercambios que tuve con Liliana López mediante escritos aún inéditos, Oscar Masotta logró revertir esa perspectiva conservadora sobre el psicoanálisis que sí expuso Rascovsky.



Figura1. *Evita, quien quiera oír que oiga*. Eduardo Mignona, 1984. Fotograma extraído del film

Lo interesante de esta escena es que el discurso de Anderson y las imágenes de Evita niña en el tren a Buenos Aires limándose las uñas brindan a su vez una idea de cómo se concibe lo femenino dentro del documental. En este sentido, y a pesar de no ser un documental que tenga intención de estigmatizar a Eva en el rol de lo 'macho', cae en ubicarla en lo pueril, en lo aún inacabado, en lo adolescente, que es acompañado por una experiencia háptica de la imagen (si aceptamos que el cine tenga esa chance) en tanto que el plano medio brinda una textura tersa en el rostro de Palmiero y le da consistencia al discurso de Anderson. Para él parece ser muy importante que Eva logre a pesar de *tener firmeza, no perder encanto, ni belleza, ni feminidad*. Lejos de creer que Mignona y Anderson conforman una postura política premeditadamente patriarcal, sí observo que una Eva-niña, y la vinculación directa entre el concepto de belleza y feminidad separado del concepto de firmeza, en parte oblitera el rol político que ejerció Eva Perón, en tanto que la debilita como persona pública y política. Anderson compone un oxímoron que funciona como metáfora. El carácter de seda/acero de Eva Perón, Mignona lo sugiere en un fotograma situado en el minuto once en el que Palmiero mira a la cámara (Figura 2). Los ojos, la mirada, interpelan al espectador y parecen mostrar ese carácter de acero también amparado en la voz *off* de la propia Eva Perón en pleno discurso mediante el que reclama justicia social. Sin embargo esa niña, veinte minutos más tarde, casi como en un rito de pasaje, comenzará a arreglar sus uñas.



Figura 2. *Evita, quien quiera oír que oiga*. Eduardo Mignona, 1984. Fotograma extraído del film

El conflicto lo genera el discurso mismo, en tanto que de modo inconsciente conforma una estructura binaria; el oxímoron mismo se ocupa en resaltar la importancia de ver en esa mujer, esa cualidad de no haber perdido lo femenino, la seda. Lógicamente la construcción de esa mirada se logra por la conjunción de la puesta en escena en su totalidad. La actuación de Flavia Palmiero, sus ojos remarcados por el maquillaje, su cuidadoso peinado, el vestuario de colores tenues, el teleobjetivo utilizado para desenfocar el paisaje y realizar el foco en su rostro conforman parte de esa dulce imagen que se transmite al espectadorx. Lo bello, lo depurado, también estaba amparado en las imágenes que se entremezclaban con la voz de Silvina Garré. Así en acuerdo con Paola Margulis

La construcción de esta imagen depurada de Eva se apoya, entre otras cosas, en el desdoblamiento de su cuerpo y de su voz, logrando potenciar y pulir las posibilidades expresivas de ambas dimensiones: mientras que la figura de -la entonces desconocida- Flavia Palmiero brinda desde lo visual una impronta de belleza simple y candidez; los matices cálidos y la inflexión de su voz son recreados por la dulce voz de la cantante Silvina Garré. (Margulis, 2013: 61)

Por su parte, *Eva Perón* (1996) de Juan Carlos Desanzo con el guion de José Pablo Feinmann, sumado al cuerpo y a la actuación de Esther Goris construyeron en combinación una Eva que iba y venía por tres estereotipos, la de una Eva-macho, la de una *femme fatale* y la de una Eva-niña. Así, mediante diversas escenas se puede ver cómo Goris moldea el carácter de esta figura de acuerdo a si se encuentra en el ámbito político o público, si está en un espacio privado como mujer de Perón o si está enferma. Gerassi-Navarro (2002) anota que Juan Carlos Desanzo muestra un lado político de Eva para correrse del maniqueísmo de su retrato, sin embargo al querer reproducir la relación entre Perón y Evita recurre a estereotipos que intenta eludir. Para Nina Gerassi-Navarro (2002), el melodrama es lo que lo hace acercarse al tipo de composición bueno/malo que realizó Alan Parker⁹. Desde mi punto de vista esa utilización del género es maneja-

⁹ Recordemos brevemente que el director británico Alan Parker rodó el film *Evita* en 1995 con Madonna en el rol de la líder peronista. Asimismo, en diarios como *Clarín* y *La Nación* se ofrecían notas periodísticas que mostraban la disputa y el resquemor

da 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 en *La razón de mi vida*, libro que efectivamente respondía a un discurso binario, dogmático que además procedía de la pluma de un escritor fantasma. Lo que hace el film –y desde este punto es crítico– es mostrar justamente esa dinámica constituida en un período histórico. Y si bien restituye la legalidad patriarcal frente a la ilegitimidad apoyada por el pueblo, lo hace por tener recursos históricos a los que puede recurrir. En ese sentido, lo melodramático se establece entre Perón y Eva pero también con el pueblo.

La representación de Eva Perón se encuentra bajo la mirada en la que la normativa está dada por el líder, por Perón. 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 con la normativa, con el contexto que ilustra la fórmula binaria de lo masculino. Así, la mirada espectral está expuesta 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 el que perfila ese rol, ya que Goris logra marcar la composición de género desde lo binario a través de sus gestos y sus movimientos. Recordemos que Scott (1996) y de Lauretis (1989) (entre otras) comprenden que lo binario está anclado en las identidades subjetivas y en las relaciones sociales y de poder, que es justamente lo que sucede con este ejemplo. Así en las sucesivas escenas se puede observar cómo esa ‘feminidad’ o ‘masculinidad’ se manifiesta.

Por una cuestión de la dinámica del artículo he decidido tomar escenas que se pueden agrupar en tres temáticas, donde lo erótico se perfila de diverso modo y es acompañado por estas experiencias hápticas y cinematográficas. Una escena corresponde al diálogo con los líderes de la CGT, las otras muestran el vínculo con Perón y las últimas toman de referencia a Eva enferma.

En relación a la escena entre Eva Perón y la CGT aún considero que el carácter que compone Esther Goris estereotipa un concepto de mujer fuerte, que para la época rompe con los cánones establecidos y desde allí la convierte en una mujer andrógina, que cae en lo que De Grandis categoriza como Eva-macho, en tanto que “su estilo austero de su cuerpo político y su vestuario oficial enfatizan” (De Grandis, 2006: 194). En este sentido, la presentación del personaje frente a los gremialistas compone una Eva lejos de las joyas, el maquillaje y los vestidos para dar paso al traje sastre que, si bien es entallado a la cintura, marca las hombreras. El pelo tirante y un maquillaje que destaca aún más sus ángulos refuerzan el esquema andrógino (Trombetta, 2014).

de que el cineasta pudiera filmar en la Casa Rosada y en su histórico balcón.



Figura 3. *Eva Perón*. Juan Carlos Desanzo, 1996. Fotograma extraído del film

Es un rol que de todos modos está mediado por la aceptación o no de Perón. El guion asimila el suceso histórico en el que Perón se muestra ambiguo en impulsar o no la carrera política de su mujer y Eva duda dentro de la escena, exactamente por ese argumento: Perón como militar podría no estar de acuerdo. Curiosamente la escena recrea un ritmo corporal en Eva que me recuerda al mito de la Eva-macho que señala Rita de Grandis (2006), aquel mito donde se la vincula con el Facundo¹⁰ a raíz del cuento de Rodolfo Walsh. No obstante, Eva duda de postularse porque comprende que aún enmarcada en su androginia sigue siendo una mujer en la política para los militares y este punto lo acompaña el guion de Feinmann. En este sentido, la composición de la imagen sostiene esa contradicción donde una mujer pública y política debía componerse desde un espacio de ambigüedad.

Sin embargo, en el ámbito de lo privado, y previo a su participación política, la conforman de modo diferente. En el Luna Park o en la radio se imita el vestuario que se registra en las fotografías de los años '40. En este sentido, el estereotipo de lo femenino está amparado en los registros e incluso en una biografía como la escrita por Paco Jamandreu¹¹. “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.” Mientras, Esther Goris dice este parlamento en el film, se mira al espejo y comprende el desdoblamiento de su identidad. La escena se concentra en destacar el diálogo. Así, el camisón con el que se encuentra vestida no es más que funcional y el peso cae en los vestidos que expone Jamandreu y la figura política que quiere construir Perón (Trombetta, 2014).

Hasta ahora el carácter y el glamour replican el estereotipo de la *femme fatale*, mientras que la mujer polí-

10 Cabe aclarar que ese mito fue impulsado por el cuento de Rodolfo Walsh *Esa mujer*. Walsh retomaba el parecer del Coronel Mōori Kōening quien decía: ¡Está parada! —grita el coronel—. ¡La enterré parada, como Facundo, porque era un macho! (1965: s.f.)

11 Hay que comprender que ese diálogo con Jamandreu es replicado del libro que el propio modisto escribió sobre su relación con Evita.

tica la acerca a la Eva-macho. El guion expone ambas posiciones, pero con la enfermedad cambia bastante la perspectiva. La empatía de Feinmann por la figura de Evita es de público conocimiento, este reconocido filósofo e historiador de gran trayectoria militó en la juventud peronista, y si bien ha sido crítico con el peronismo, siempre vio en Eva una mujer que representa cabalmente la acción militante. Así, la enfermedad habilita un contrapunto en la conformación de la imagen de Eva. Feinmann decide agregar al guion un episodio de la vida de Eva comentado en muchas ocasiones con diferencias históricas e incluso desmentido. Se supone que Eva encargó armas al príncipe de Holanda para dárselas al pueblo. El film cuenta este hecho que se puede rastrear en diversas historias. Sin ser constatado, en este film se lo narra con la figura de Cook y de los hombres de la CGT presentes y en ausencia de Perón. Allí, Eva expone su compra y el motivo: que el pueblo pueda defenderse de posibles ataques. No obstante, la composición del cuadro es mediante un plano medio donde se la ve a Eva ya muy enferma, con su pelo trenzado hacia los costados (Figura 4); la escena se completa con un plano general donde se ve a los personajes mencionados y a ella de espaldas (Figura 5). Esa escena, creada de ese modo, la debilita políticamente. Si bien suponemos que fue su último acto de militancia, la palidez de su rostro, la enfermedad y el vestuario la ubican por fuera de la esfera política.



Figura 4. *Eva Perón*. Juan Carlos Desanzo, 1996. Fotograma extraído del film



Figura 5. *Eva Perón*. Juan Carlos Desanzo, 1996. Fotograma extraído del film

Por su parte *Juan y Eva* de Paula de Luque, no se filmó en el mismo contexto histórico. El año 2011, año de su estreno, habilitó una serie de luchas por los derechos de las mujeres (tales como el cupo en la política, la igualdad de salario, las luchas por el proyecto de ley que avale la legalización del aborto, el fin de la violencia de género). Claramente en esa época ya se había decidido elevar la figura de Evita a una figura política de fuste e incluso su rostro formó parte del billete de cien pesos.

En el film de de Luque tanto el cuerpo de Julieta Díaz como la impronta que brinda los encuadres de la directora conforman una Eva que no cae en estereotipos. Sus activas decisiones no se enmarcan en la construcción de una mujer andrógina, en tanto que no precisa construirse como Eva-macho, sino como un cuerpo que se politiza desde su propia concepción de mundo. A su vez, su seducción no corresponde a la de la *femme fatale*, en tanto que su construcción como mujer no depende del amparo de Perón. Y su eroti-

ca se enmarca con planos que Paula de Luque brinda en el film para mostrar paridad entre ella y Perón. La erótica que formula la directora se traduce en una experiencia háptica en la que la luz, y la visión de la piel de los cuerpos de ambos protagonistas brindan desde la composición del cuadro un espacio de paridad.



Figura 6. *Juan y Eva*. Paula de Luque, 2011. Fotograma extraído del film.

Por otro lado, el film de de Luque tiene especial interés en mostrar que existió una separación entre la impresión aterradora que provocaba en la cúpula militar una mujer activa en aquella época, de lo que efectivamente era, de acuerdo a la construcción de Díaz, esa mujer. Además, de Luque no se limita a respetar las normas genéricas del melodrama, sino que juega con ellas y ofrece una Eva activa que tal como mencioné no cae en la variante del estereotipo de lo masculino. Es decir que no compone el personaje desde 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. 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 y agita 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 of* de la película¹². 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

¹² Transmitido por Canal Encuentro en 2014.

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 narra ficcionalmente los hechos históricos que se desarrollaron entre el terremoto de San Juan y el 17 de octubre de 1945. Además, en este film se suman escenas en las que se muestra la actividad política de las mujeres, desde planos en los que se la ve juntar firmas para llevar adelante el voto femenino, como la reunión que parte de las activistas tiene con Perón, una escena donde el líder peronista acepta la necesidad de la lucha y tener en cuenta esta causa. Y por último, no podemos no mencionar que retoma la anécdota que dejó circular Blanca Luz Brum, quien sostuvo haber trabajado al lado de Perón construyendo sus discursos; así lo mencionaba y así lo narra el film.

Eva de la Argentina de María Seoane, fue guionada por la propia Seoane, pero también por la socióloga Graciela Maglie, una personalidad que había sido entrevistada en el film de Mignona, y que había dado una perspectiva feminista sobre Evita y sus acciones sociales, y por Carlos Castro, quien ya había realizado un documental sobre peronismo, *Alicia y John, el peronismo olvidado*¹³ (2009). Este film, que goza de una gran cantidad de archivo fílmico sobre la primera hora del peronismo, es en su esencia una creación¹⁴ basada en la animación de los dibujos de Francisco Solano López. La presentación del personaje de Eva se compone como Eva-niña animada que sigue el histórico tren que la trajo a Buenos Aires. Esta presentación me retrotrae al film de Mignona, que también comienza a narrar a una Eva adolescente en pleno viaje, aunque en este caso no siempre hay metáfora dentro de ese viaje con la política, sino que en un comienzo se narra el primer deseo: ser actriz. Regresando a *Eva de la Argentina* (2011), en estas primeras escenas la imagen de Eva se construye mediante otro personaje histórico presente en el film, Rodolfo Walsh. Y si bien la narra una voz masculina, se le atribuyen discursos que dan cuenta del estilo patriarcal que reinaba en la época de Eva, así hace mención a tiempos oscuros donde los empresarios se aprovechaban de las debutantes para actriz. Esa denuncia sobre las acciones de violencia de género impresa sobre los cuerpos femeninos se apoya en los dibujos que construyen el cuerpo masculino del empresario como un foco que asocia el poder al gesto libidinoso en pos del sometimiento. A su vez el primer plano del gesto (Figura 6) que reproduce la animación asimila esa imagen opresiva.

13 Recordemos que el documental narra la historia de Alicia Eguren, amiga del Che Guevara y compañera de vida de John William Cook, primer delegado de Juan Domingo Perón.

14 Tenemos que señalar que los creadores fueron el director de animación Marcelo del Castillo, y el diseño de los personajes estuvo a cargo de Víctor Stocco, Julián Fumagali, Gastón Bocquel. Y la animación 2D la generaron Horacio Saavedra, Jorge Conde, Rodolfo Suárez, Fernando Bran, Martín Figuera, Francisco Luque, Julián Fumagali, Vivian González y Ricardo Nuñez.



Figura 6. *Eva de la Argentina*, María Seoane, 2011. Fotograma extraído del film

La erótica impresa en el cuerpo de la adolescente demuestra que su pose, su insinuación, es en realidad producto del gesto de ese empresario, de este modo se desarma el concepto de *femme fatale*, ya que no es una acción que provenga de Eva, sino un mecanismo generado desde la focalización de la mirada del director del casting en este caso. No obstante el film, recompone la erótica de Eva y ofrece otros planos entre ella y Perón, en este sentido la compone como cuerpo deseante, y resalta el amor entre ambos mediante una analogía política; “Si la causa del pueblo es su propia causa no dejaré de estar a su lado hasta desfallecer” expone la voz *off* de Rodolfo Walsh. Frase a la que le prosigue un fotograma (Figura 7) que concentra la relación entre ambos.



Figura 7. *Eva de la Argentina*, María Seoane, 2011. Fotograma extraído del film

Este fotograma también muestra el tipo de dibujo que, inspirado en la estética de Francisco Solano López, lejos de marcar los ángulos del rostro de Eva, mantiene durante todo el film una estructura equilibrada más acorde con el tipo de angulación de la Eva que se puede registrar en las fotografías. Esta composición del cuadro es un poco contradictoria. Sí representa la Eva militante, la del cabello suelto, aquella que fue retomada por la militancia de los setenta, sí interpreto el viento como signo de libertad y de victoria, pero la relación de amor que se traduce, tiene ciertos tintes normativos. Él la sostiene, ella es quien descansa en

los hombros. Ella permanece delicada, él es el que detenta la fuerza, el poder. De todas maneras, no veo, ni se genera a lo largo de todo el film a Perón como el personaje perverso que analicé más arriba. Este plano casi termina siendo una expresión política del equipo de creadores, que lejos de querer generar un espacio patriarcal, han deslizado la estructura hacia la norma, por la simple razón de que todxs estamos de algún modo inmersxs en ella.

En confluencia con esa imagen la de la Eva-militante mediante varios planos se animan las acciones sociales y se concentran en simultáneo con la lucha de Eva Perón para lograr canalizar, finalmente, el voto femenino. En este sentido, entiendo que este film le da rédito a su acción feminista y deja reposar esa postura política en las acciones que mencionaba Maglie en el film de Mignona y el discurso histórico que da Eva, el cual se escucha mientras vemos pasar las imágenes. “Mujeres de mi patria recibo en este instante de manos del gobierno de la nación la ley que consagra nuestros derechos cívicos y lo recibo ante vosotras con la certeza de que lo hago en nombre y representación de todas las mujeres argentinas”.

Asimismo existen algunos espacios en los que Eva tiene cierto perfil sobrenatural, en donde podríamos verla como mártir. La escena más pregnante y evidente de ese perfil es cuando sobrevuela sobre los campos de España para mostrar la pobreza de los niños. Dicho fotograma enmarca el motivo de su viaje a España y el galeón que donó de acuerdo a lo que testimonia el documental. Por último, debo señalar que casi como homenaje al film de Mignona, *Eva de la argentina*, desarrolla toda una escena animada que se intercala a lo largo del film donde vemos una Eva-niña correr el tren mientras la persiguen los cuervos (metáfora de la oligarquía). La escena culmina cuando esa Eva-niña -y aquí ese giro dramático que resignifica la presencia de la niña- logra tomar de la mano a la Eva ya mujer, ya política.

Aproximaciones finales

La imagen de Eva Perón fue conformada de acuerdo a la época de los films con un perfil que por momentos la ubicaban dentro de mitos como el de la *femme fatale*, la Eva-santa, la Eva-macho, la Eva-niña que en definitiva la ponían en roles que o la debilitaban políticamente o la convertían en un instrumento más de manipulación de acuerdo a los discursos antiperonistas. Considero que no se pueden ubicar dentro de esos mitos a todas las escenas en todos los films, pero sí existe una tendencia que puede verse de modo más marcado en el documental de Mignona y en la ficción de Desanzo, frente a la animación de Seoane y el film de de Luque. Estos últimos estrenados ya en el año 2011, cuando la cuarta ola de feministas está en marcha, dieron una perspectiva diferente sobre la imagen de Evita. Si bien encontramos que se reconoce la lucha de Eva sobre la canalización del voto de las mujeres desde el film de Mignona hasta el de Seoane, notamos que el trabajo de de Luque, que no se enmarca en esas fechas, logra darle importancia a esa lucha dando espacio a otras mujeres, tanto en la reunión con Perón donde se le pide que se considere el proyecto, tanto como en el papel que ejerce Blanca Luz Brum dentro del film, la auto nombrada creadora de

los discursos del propio Perón. Este sí es un hecho jamás narrado por otros trabajos fílmicos. En este sentido, este último trabajo y el de Seoane, que muestra las imágenes de las mujeres que votan, recomponen una perspectiva de lo erótico de Eva que brinda una mirada renovadora. Ya no se cae en un binarismo, donde lo activo del carácter implique una androginia o una amenaza que debe ser edulcorada, sino que se conforma una horizontalidad entre Eva y Perón, que se expresa desde las escenas de amor y sexo conformadas en *Juan y Eva* hasta las escenas de amor que animaron sus creadores inspirados en la estética de Francisco Solano López en *Eva de la Argentina*. En este sentido, la experiencia háptica de esos fotogramas reconfigura la estructura sobre quién fue Evita. En estos últimos films no fue un macho, ni una *femme-fatale*. Tal como mencioné, sí rastree algunas escenas donde Eva se configura como niña y/o santa en el film de Seoane, no así en el de de Luque, en el que se ve netamente una mujer militante, a pesar de centrarse en los años previos a su ejercicio en el poder.

Las pequeñas diferencias que encontré, dieron cuenta de la necesidad de comenzar a quebrar una estructura rígida y polarizada, como la que imparte el patriarcado, y así humanizar al personaje histórico Evita. Sus características, tal como el tan cuestionado carácter, no implican un resultado cerrado, normativo. Visibilizar estas aberturas, estas nuevas combinaciones, donde el carácter fuerte no es sinónimo de ‘masculinización’, formatean nuevas disposiciones en los imaginarios de los cuales se nutren las memorias. Si se me permite la metáfora Eva nunca fue Facundo, y Facundo no fue un macho por su carácter.

Bibliografía

Barrancos, D. (2019) *Dora Barrancos. Devenir feminista. Una trayectoria político-intelectual*. Buenos Aires: Clacso-Filosofía y Letras.

Barthes, R. (2004) *Mitologías*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Butler, J. (2007) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Paidós

Colaizzi, G. (1990) “Feminismo y teoría del discurso: razones para un debate”. En *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid: Cátedra.

De Grandis, R. (2006) *Reciclaje cultural y memoria revolucionaria. La práctica polémica de José Pablo Feinmann*. Buenos Aires: Biblos.

De Lauretis, T. (1989) Tecnologías del género (Trad Bach, A. M. y M. Roulet) *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction* (pp. 1-30), London: Macmillan Press.

Di Liscia, M.H.B. (2007) “Empoderamiento de las mujeres. Memorias de mujeres. Un trabajo de

empoderamiento". *Política y Cultura*, 28, 3-69.

Gaudreault, A. y Jost, F. (1995) *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.

Granillo Vázquez, L. "La escritura de la historia como gestión de la identidad: perspectiva de género". En S. B. Guardia (comp. y ed.), *La escritura de la historia de las mujeres en América Latina. El retorno de las diosas* (pp. 29-44), Lima: Centro de estudios de la mujer en la historia de América Latina (CEMHAL).

Grimson, A. (2019) *¿Qué es el peronismo?* Buenos Aires: Siglo XXI.

Gerassi-Navarro, A. M. (2002) "Las tres Evas: de la historia al mito en cinemascopio" En Navarro, M. (comp.) *Evita, mitos y representaciones*, Buenos Aires: FCE.

Jamandreu, P. (1983), *Evita, fuera del balcón*, Buenos Aires: Ediliba.

Kruger, C. (2009) *Cine y peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.

López, L. (2017). Millones de segundos: sexo, género, sexualidad, sexuación. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 11, 147-153

Margulis, P. (2014) "La transición como documento del pasado. Un análisis de los films *La República Perdida* y *Evita, quien quiera oír que oiga*". *Cine Documental*, 9, 46-70. Recuperado de <http://revista.cinedocumental.com.ar/la-transicion-como-documento-del-pasado-un-analisis-de-los-films-la-republica-perdida-y-evita-quien-quiera-oir-que-oiga/>

Martín Márquez, S. (2013) "Isabel Coixet y la teoría fílmica: de la mirada a lo háptico" En B. Zecchi (ed.) *Gynocine. Teoría del género, filmología y praxis* (pp. 23-44), Zaragoza: Sagardiana.

Mulvey, L. (2001). "El placer visual y el cine narrativo". En B. Wallis (ed.). *El Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 365-383). Madrid: Ediciones Akal.

Plotnik, V. (2003) *Cuerpo femenino, duelo y nación. Un estudio sobre Eva Perón como personaje literario*. Buenos Aires: Corregidor.

Sánchez del Molino, Iria (2015) La figura de la femme fatale en el cine negro americano: *Double indemnity* (Billy Wilder, 1944), Tesis de doctorado. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Scott, J. (1996) "El género: Una categoría útil para el análisis histórico" En M. Lamas (comp.) *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual* (pp. 265-302), México: PUEG.

Rosa, M. L. (2014) *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*, Buenos Aires: Biblos.

Tarducci, M. (2019) “Los grupos feministas”. En M. Tarducci; C. Trebisacce & K. Grammático, *Cuando el feminismo era mala palabra. Algunas experiencias del feminismo porteño* (pp. 95-117), Buenos Aires: Espacio editorial.

Trebisacce, C. (2019) “Las autónomas”. En M. Tarducci; C. Trebisacce & K. Grammático, *Cuando el feminismo era mala palabra. Algunas experiencias del feminismo porteño* (pp. 13-30), Buenos Aires: Espacio editorial.

Traverso, E. (2008) “Historia y memoria” En M. Franco y F. Levin. *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción* (pp. 67-96). Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós.

Trombetta, J. (2014). Esther Goris como Eva Perón en el film de Juan Carlos Desanzo. La construcción actoral de un cuerpo político. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, (8), 87-95.

----- (2017) “Evita, quien quiera oír que oiga: en busca de una objetividad subjetiva” *Revista El ángel exterminador*, 25. Recuperado de <http://www.elangeexterminador.com.ar/articulosnro.25/evita.html>

Wunenburger, J. J. (2008) *Antropología del imaginario*, Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Zecchi, B. (2013) *Gynocine. Teoría del género, filmología y praxis*. Zaragoza: Sagardiana.