

Una estrella titila desde el Atlántico Norte: “Evita” en versión musical^[1]

A shimmering star from the Northern side: “Evita” in musical fashion

Uma estrela brilha no Atlântico Norte: “Evita” em versão musical

Laura Ehrlich

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas /

Universidad Nacional de Quilmes. Centro de Historia

Intelectual, Argentina

lauraehrich@hotmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-7651-1005>

Recepción: 01 Julio 2022

Aprobación: 03 Diciembre 2022



Acceso abierto diamante

Resumen

El artículo reconstruye la vida inicial de Evita, la ópera rock compuesta por Andrew Lloyd Webber y Tim Rice, que apareció como disco doble a fines de 1976, y fue llevada al teatro a partir de 1978 por Harold Prince. Centrándose en la recepción por la crítica del estreno teatral en Londres, el texto analiza también algunos elementos formales y de ejecución del musical, y da cuenta de determinados aspectos de su vida material. Revela que en la crítica especializada coexistió una ponderación negativa de la ópera por su visión ambigua y, por momentos, favorable al gobierno de “los Perón”, junto a una valoración altamente positiva de sus logros como acontecimiento teatral y musical. Como correlato de ello y del análisis del impacto en la crítica de dos escenas significativas del musical, el artículo sostiene que Evita contribuyó desde la década del setenta a la difusión de un nuevo ícono internacional de la líder femenina del peronismo.

Palabras clave: historia cultural, política, música, teatro.

Abstract

The article reconstructs the initial life of Evita, the rock opera composed by Andrew Lloyd Webber and Tim Rice, which appeared as a double disc at the end of 1976, and was brought to the theater by Harold Prince since 1978. Focusing on the reception of the theatrical premiere by critics, the text also analyzes some of the musical formal and performative elements. It also looks at certain aspects of Evita early material life. The article reveals the negative evaluation of the opera among the specialized critics due to its ambiguous and even favorable vision regarding the government of “los Perón”, together with underlining the highly positive assessment of its achievements as a theatrical and musical event. As a correlate of this and the analysis of the impact on critics of two significant scenes from the musical, the text argues that Evita contributed since the 1970s to the dissemination of a new international icon of the female leader of Peronism.

Keywords: cultural history, politics, music, theatre.

Resumo

O artigo reconstrói o início da vida de Evita, a ópera rock composta por Andrew Lloyd Webber e Tim Rice, que apareceu como um disco duplo no final de 1976 e foi levada ao teatro em 1978 por Harold Prince. Concentrando-se na recepção crítica da estreia teatral em Londres, o texto também analisa certos elementos formais e de performance do musical e apresenta um relato de certos aspectos

de sua vida material. Isso revela que, entre os críticos especializados, coexistia uma avaliação negativa da ópera por causa de sua visão ambígua e, às vezes, favorável do governo “dos Perón”, ao lado de uma avaliação altamente positiva de suas realizações como evento teatral e musical. Como correlato disso e da análise do impacto crítico de duas cenas significativas do musical, o artigo argumenta que Evita contribuiu, a partir da década de 1970, para a disseminação de um novo ícone internacional da líder feminina do peronismo.

Palavras-chave: história cultural, política, música, teatro.

Introducción

Entre el viaje a Europa que realizó Eva Perón en 1947 y la difusión a escala global de su figura cinco décadas más tarde a través del film *Evita* protagonizado por la *pop-star* Madonna, hay un período que abarca centralmente los años setenta, significativo para una historia transnacional de esta figura argentina que aún espera ser escrita. En esos años, la inestabilidad política latinoamericana y el retorno del peronismo al gobierno argentino resonaron en la escena teatral y musical europea, resonancia que se vio amplificada, tiempo después, por la potencia cultural y comercial de Broadway. Como resultado de ello, la figura de la segunda esposa del presidente Juan Perón adquirió una repercusión internacional de la que había carecido desde la noticia de sus funerales en julio y agosto de 1952.^[2] La ópera rock *Evita* de los compositores ingleses Andrew Lloyd Webber y Tim Rice, lanzada inicialmente como disco doble a fines de 1976, y dirigida en teatro a partir de 1978 por el norteamericano Harold Prince, con la coproducción de Robert Stigwood y David Land, fue un hito central de esa figuración. El presente artículo se dedicará a reconstruir el tramo inicial de la vida de este objeto cultural.

Evita fue en un comienzo un *long play* (LP), un “álbum conceptual” producido por MCA Records. La tapa del disco informaba que se trataba de “una ópera basada en la biografía de Eva Perón, 1919-1952” (Webber y Rice, 1976).^[3] Grabada durante varios meses y masterizada en los estudios Olympic de Londres, los principales intérpretes de esta primera versión de *Evita* fueron Julie Covington como Eva Perón, entonces una conocida cantante de pop en Inglaterra; Paul Jones en el papel de Juan Perón; y Colm T. Wilkinson, ex líder de la banda de rock irlandesa The Whitnenses, como el “Che”. Un compacto elenco de músicos de rock y numerosos cantantes de otros géneros populares británicos –entre ellos Barbara Dickson–, completaban los créditos del disco, al lado de la Orquesta Filarmónica de Londres, dirigida por Anthony Bowles, y de David Hamilton-Smith como ingeniero de sonido. Sus compositores replicaron con *Evita* la modalidad que –entendían– les había asegurado el éxito con *Jesus Christ Superstar*, su anterior trabajo en coautoría: sacar primero el disco, y tras una amplia difusión como tal, producir la obra para su presentación en teatro (Webber y Rice, 1978). Así fue que tras la repercusión alcanzada por el LP en Inglaterra y en Europa, traccionada por el éxito de la balada “Don’t Cry For Me Argentina” (editada previamente como single),^[4] Webber y Rice sumaron al director Harold Prince y al productor Robert Stigwood para el estreno del musical en el teatro Prince Edward de Londres, en junio de 1978.

La discográfica MCA Records había emprendido, como su gran proyecto empresarial desde que devino compañía independiente en Gran Bretaña, la promoción del nuevo álbum de Rice y Webber. La estrategia consistía, junto a la presentación del disco en distintos países (Estados Unidos, Holanda, Canadá), en ofrecer al público una explicación de la historia de Eva Perón, según declaró en su momento su gerente de marketing. Así, la campaña promocional que también estaba erigida en torno al *single*, incluyó publicidad a nivel nacional, *posters* a todo color, entrevistas y emisiones del disco en la radio, y viajes de los compositores a Estados Unidos.^[5] Webber y Rice obtuvieron en 1977 un “Ivor Novello Award For Best Song Musically and Lyrically”, por “Don’t Cry For Me Argentina”.^[6] El empresario de la música y productor de películas como *Fiebre de sábado por la noche*, Robert Stigwood, se sumó al proyecto para su puesta en teatro a la expectativa de que *Evita* resultara un éxito de ventas como ya lo había sido *Jesucristo Superstar*.^[7]

Una vez sobre tablas, fueron actores y actrices cantantes quienes interpretaron los papeles protagónicos. Elaine Paige se consagró como estrella del musical británico tras representar al personaje de Eva Perón. Igualmente ocurriría con Patti Luppone, cuando protagonizara *Evita* en Broadway, y con Paloma San Basilio, al estrenarse el musical en Madrid, a fines de 1980. Entre fines de los años setenta y principios de los ochenta, la ópera rock alcanzó Latinoamérica y otros continentes. Para 1981, *Evita* estaba en cartel en cinco países y se esperaba su estreno en otro tanto, incluyendo Japón y Sudáfrica. Tras el éxito planetario de la película de Alan Parker estrenada en 1996, se multiplicaron nuevas producciones del musical teatral en distintos lugares del mundo. Según Jean Graham-Jones (2014, p. 60), este fue representado en más de 50 países.

La mayor parte de la bibliografía que analizó *Evita* lo ha hecho como parte de investigaciones más amplias (Navarro, 2002; Allison, 2004; Wollman, 2006; Graham-Jones, 2014), o bien a través de abordajes que tomaron como objeto empírico de estudio la película de Alan Parker y su contexto, casi sin referir a la historia de las versiones teatrales estrenadas a fines de la década del setenta, ni al disco (Savigliano, 1997; De Grandis, 1999; Gerassi Navarro, 2002).

En su notable artículo sobre el imaginario norteamericano acerca de la Argentina peronista, Victoria Allison (2004) detectó un nuevo interés en Estados Unidos por la vida y el legado de Eva Perón tras conocerse la noticia de la reaparición de su cadáver. De tono empático, las narrativas biográficas que se publicaron entonces, a principios de los años setenta, reconocieron en “Evita” una inclinación genuina por los “humildes” y cierta flema feminista y antipatriarcal, que se distanciaba –según notaba Allison– de la ironía con que antaño los mismos medios se habían mofado del glamour y el “altruismo” de la “era del *Rainbow Tour*”. Este cambio de tono sintonizaba con el ascenso del debate feminista en el ámbito anglosajón durante esa década.^[8] En este contexto más amplio, *Evita* el musical cifraba su éxito, para Allison, en el cruce de visiones diversas acerca de Eva Perón aunque especialmente, en haber puesto en primer plano su faceta de *celebrity*.

Otro antecedente importante para una historia de *Evita* como objeto cultural es la investigación de largo aliento de Jean Graham-Jones (2014), quien analiza variadas *performances* y maneras de representar íconos femeninos argentinos a través del teatro, el cine, la pintura y la literatura. En este enfoque, la iconicidad de Eva Perón en el musical británico es iluminadavis a vis con la de las actrices que lo protagonizaron y, también, a partir de un cotejo con el musical de Nacha Guevara estrenado tras el retorno de la democracia a Argentina, *Eva, el gran musical argentino*, de 1986.

En una de las pocas aproximaciones que se detuvo en la música de *Evita*, Elizabeth Wollman (2006) señaló que, comparada con *Jesus Christ Superstar* –y especialmente con su versión discográfica–, en la obra teatral sobre Eva Perón se verificaba una progresiva sustracción del rock como género musical predominante. Por otro lado, afirmó que, en su dimensión empresarial, *Evita* ocupa una suerte de umbral en la historia del musical rock, puesto que consagró a Andrew Lloyd Webber como uno de los compositores más poderosos de la industria del teatro comercial, e inició una ola de musicales británicos que dominarían Broadway en los años ochenta y noventa, ejerciendo una multifacética influencia, como la creciente corporativización de esta industria (pp. 103-105).

Otros trabajos referidos a la versión cinematográfica de *Evita* (Parker, 1996) vieron en ella un mecanismo de “globalización de un mito nacional”, que deshistorizaba a la figura retratada (Savigliano, 1997), o bien la construcción de Eva Perón como un “símbolo transcultural global” dotado de una femineidad genérica, a lo que contribuía por su parte la superestrella Madonna (De Grandis, 1999). Del *film* también se cuestionó su fijación en determinadas imágenes de la trayectoria de la protagonista, devenidas mito (Gerassi Navarro, 2002).

Ya en el prólogo a la segunda edición de su biografía sobre Eva Perón, Marysa Navarro (2005) había cuestionado la ópera rock de Webber y Rice por no ir más allá de la reproducción de interpretaciones basadas en chismes, y carentes de base probatoria: la consideró mitologizante y nociva por presentarse como la historia verdadera. En un trabajo posterior, la autora planteó que ciertas imágenes y representaciones en la opinión pública norteamericana que circularon tempranamente y nutrieron obras de pretensión biográfica aparecidas a principios de los años cincuenta, como la de Mary Main (1955), influirían largamente en el mito antiperonista de “Evita” como “Mujer Maravilla” o “Super Mujer”: en este, Eva Perón era el poder detrás del trono, y una mujerzuela barata cuyo resentimiento había sido el motor de su acumulación de poder. Devenida un discurso mítico de gran pregnancia a nivel nacional e internacional, el ejemplo más famoso de esta leyenda habría sido el musical *Evita* (Navarro, 2002).

El presente artículo invita a tomar distancia de la reprobación de la ópera británica, usual en la escasa bibliografía existente en idioma español –la cual subraya con mayor o menor énfasis su contenido

supuestamente antiperonista–, y propone reconstruir, en cambio, la manera en cómo fue valorada en el contexto histórico específico de su aparición y primera circulación como disco y como musical teatral. La vida inicial de *Evita* será así restituida a través de su recepción crítica en el ámbito anglosajón de fines de los años setenta, a la par que algunos de sus elementos formales y de ejecución como la lírica, la música y la escenificación, pero también la promoción y otros aspectos de su vida material serán enfocados en forma concomitante. El corpus documental está formado principalmente por documentación de archivo de las producciones de la ópera de Inglaterra y de Estados Unidos, conservada en el repositorio de la New York Public Library; material promocional editado; la primera versión discográfica y el disco con el elenco original de Londres, a lo que se suman los testimonios y memorias publicados por distintos agentes involucrados en la producción, además de bibliografía secundaria.

En el primer apartado se amplía lo sostenido por Allison a través de otros datos del medio periodístico y cultural inglés, en el sentido de contextualizar un cambio de perspectiva en la mirada acerca de la líder peronista, que se advierte en la concepción del personaje de la ficción. Asimismo, se llama la atención sobre la evolución a lo largo de sucesivas versiones de la ópera de otro personaje central en esta: el de Che/ Che Guevara, de modo de mostrar hasta qué punto los autores de *Evita* no estaban especialmente interesados en transmitir un mensaje político específico.

El segundo apartado del artículo reconstruye la crítica periodística especializada a un lado y otro del Atlántico, en la oportunidad del estreno del musical rock en Londres. Se verá cómo coexistieron una ponderación negativa de la ópera por su visión ambigua, elíptica o bien aprobatoria del gobierno peronista, y una evaluación altamente positiva de sus logros como acontecimiento teatral y musical.

En el tercer y último apartado se analiza con mayor profundidad la valoración estética del musical por parte de la crítica, haciendo hincapié en el impacto de algunas de sus escenas, las cuales, desde el punto de vista de este artículo, fueron clave en la creación de un nuevo ícono perdurable de Eva Perón. Este proyectó al mundo significados diversos de los de la leyenda negra en circulación hasta entonces: la imagen de la mujer poderosa que opacaba a Perón no contenía ya solo ambición y rasgos prostibularios, sino el glamour y la centralidad de una *prima donna*, y fundamentalmente, el carisma y la majestad de una reina de los trabajadores.

1. Una líder política de América Latina bajo nueva luz

Cuando Tim Rice tuvo la ocurrencia de que Eva Perón podía ser el tema de una nueva composición que repitiera el éxito de *Jesus Christ Superstar*,^[9] la prensa y la literatura biográfica de habla inglesa hacía décadas había difundido una imagen de la ex Primera Dama argentina que la posicionaba por encima de su esposo, con mayor poder que el propio presidente. Como analizó Allison (2004), el musical abrevó en esa figura y potenció esta representación. También se hizo eco de otros tópicos relacionados del imaginario norteamericano acerca de Juan Perón, como el de la falta de carácter de este o su roce con chicas adolescentes. Divulgados por la prensa extranjera, y en particular la de Estados Unidos, desde el ascenso de Perón al gobierno –cuando este era considerado una continuación de los fascismos europeos– (Alcino, 2017), tales tópicos resultaron condensados por los ensayos biográficos de Main (1955) y Fleur Cowles (1952), los cuales abonaron perdurablemente una mitología antiperonista para el público angloparlante, como señaló Navarro (2002).^[10]

Sin embargo, como reveló Allison (2004), a diferencia del estereotipo de la marimacho estridente y dominante, comprometida con el fascismo que esa literatura acuñó de la figura de Eva Perón, en la “*Evita*” británica de Webber y Rice se podía descubrir el retrato de una suave *femme fatale*, que con la “voz dulcemente quejumbrosa de Julie Covington” –la cantante en el disco de *Evita*–, “evocaba la imagen de un ser muy sensual y femenino, que lograba encantar a sus seguidores y enamoraba a sus descamisados”. Además, la autora mostró que mientras en algunas canciones se replicaban los cuestionamientos de Main y Cowles al supuesto uso que Eva Perón habría hecho de su sexualidad para emerger de su posición social, en otras partes del álbum tal pasado atribuido de prostituta se presentaba “romantizado”, “como un producto de la necesidad de Eva Duarte

de ser alguien y, por tanto, como un paso necesario dada la falta de oportunidades para una mujer en una sociedad completamente dominada por los hombres”.

La Evita del musical efectivamente transgrede los límites que la sociedad impone... aunque no se la presenta bajo el estereotipo de la puta ambiciosa y vengativa como en los trabajos de Main y Cowles, sino como una trepadora social, una villana de buen corazón, en otro estereotipo mediático ciertamente arraigado, diferente del anterior. Esa gran diferencia catapultó a Evita por fuera del apego a la verdad histórica y la llevó al exclusivo y fetichizado segmento de los famosos, poblado por Marilyn Monroe y James Dean... focalizados en este fenómeno de Evita como famosa, Rice y Lloyd Webber evitaron hacer un juicio político abierto sobre el peronismo, y la colocaron en un territorio inexplorado en anteriores aproximaciones a la figura histórica. (Allison, 2004, pp. 13-14).

Un ensayo de un cronista del diario inglés *The Guardian* confirma la existencia de un cambio de perspectiva sobre Eva Perón en el medio cultural anglosajón, a partir de la década de 1960, al empuje del debate feminista. Al incluir a “Evita Perón” entre los seis líderes de América Latina analizados (los otros cinco eran el Che Guevara, Alfredo Stroessner, Eduardo Frei Montalva, Juscelino Kubitschek y Carlos Lacerda), Richard Bourne (1969) consideraba al peronismo un “liderazgo personalista doble”. Si Juan Perón había sido el creador de la doctrina justicialista, Eva era quien le había dado “carne y sangre”. De ambos, la segunda era la más “genuina, idealista y visionaria”. Subrayaba además el cambio de clima público respecto de la posición de la mujer que supuso el gobierno de “los Perón”, y destacó la tarea del Partido Peronista Femenino a pesar de considerar conservador su discurso acerca del papel de la mujer en el hogar. El peronismo habría contribuido, para Bourne, a aportar un nuevo elemento (el antagonismo de clase) a la tradición latinoamericana de autoritarismo militar, viva aún en las dictaduras contemporáneas de fines de los años sesenta, y perceptible como universo referencial en la estética del musical de Webber y Rice. El significado más revolucionario de Eva Perón en ese contexto había sido el “ser mujer”, planteaba Bourne, y su rol preponderante en uno de los países más grandes de la región no pudo sino haber ampliado los horizontes para las mujeres en todos los campos. Eva Perón encarnaba un “nuevo tipo de mujer”, “libre de desarrollar cualquier profesión que estuviera a su alcance en una sociedad de masas”, y en este aspecto, “América Latina nunca había vuelto a ver a alguien como Eva” (pp. 257-258, 267).

El “fascismo obrero de doble liderazgo” y la centralidad de Eva Perón como figura femenina de “nuevo tipo”, impregnaron como elementos ideológicos la concepción del libreto de *Evita*. En numerosos testimonios, Tim Rice –quien contó haber leído el libro de Bourne y charlado con él para aprender más sobre la protagonista de su historia (Rice, 2000)– declaró su admiración por:

la determinación [de Eva] por triunfar con casi nulas probabilidades, su defensa de las mujeres en una sociedad patriarcal, la defensa de su clase en una sociedad clasista, su coraje en la enfermedad y en la muerte y, no por ser lo último lo menos importante, su apariencia física.^[11]

La fascinación con la figura de la ex primera dama y una nueva tonalidad feminista en la mirada sobre ella se expresan también en los dichos de Tazeena Firth, a cargo junto con Timothy O’Brien de la escenografía de la ópera rock.^[12] Para Firth, “Evita” era:

un ejemplo muy temprano de una persona que pudo superar la posición de la oligarquía y establecer un contacto directo con una fuente fresca de poder, es decir, con el pueblo de la Argentina. Por esa razón, sería inmensamente importante que el set escénico transmitiera de alguna manera el estado de los medios de comunicación y el poder recién descubierto que una mujer (la primera en alcanzar cierta significación, especialmente en la política latinoamericana) podía usar: una fuerza simple pero totalmente ignorada, para transformar las palancas del poder.^[13]

Firth destacaba que el ascenso de “Evita” a la prominencia y al poder había constituido un “acontecimiento pretelevisivo”. “Todo su contacto con la gente fue hecho o bien verbalmente, mediante un micrófono delante de ella, o bien a través de noticieros fílmicos y fotos de diarios”.^[14]

Junto a esta mirada renovada acerca de Eva Perón como mujer política, un hallazgo del musical fue la inclusión del personaje del “Che Guevara” con un rol protagónico como narrador. El personaje, sin embargo, atravesó cambios a lo largo de las sucesivas versiones de *Evita*, especialmente entre el disco y las primeras puestas teatrales, lo que se puede relacionar con un desplazamiento en la impronta política de la obra a partir de la intervención de Harold Prince como director.

En un breve texto explicativo en el disco, se decía que la ópera contaba una historia acerca de “personas cuyas vidas se desplegaban en la política”, pero que no se trataba de un relato político en sí mismo.^[15] Si bien sería cuestionable inferir la manera en que el musical fue escuchado y visto partiendo de la concepción de sus compositores, esta empero, contribuye a situar mejor la sensación de ambigüedad o bien la controversia en este aspecto que la crítica especializada manifestó al momento de su estreno, lo que se verá en detalle en el siguiente apartado.

En la versión discográfica, “Che” (a secas, tal el nombre del personaje) interpretaba a un estudiante de química que producía un insecticida. Sus cuestionamientos al gobierno de “los Perón” eran de tipo moral o políticamente genéricos, como en “Oh What a Circus”, el tema que musicalizaba el funeral de Eva al comienzo del primer acto –donde se criticaba el carácter de espectáculo de la política peronista–; o en “Waltz for Eva and Che”, donde “Che” criticaba a la protagonista por su informalidad en la gestión administrativa y la represión de la oposición al gobierno de su esposo. Este “Che” del disco doble que no era explícitamente el “Che Guevara”, no hacía de hecho críticas identificables con una posición de izquierda o radicalizada, como las presumibles en boca del guerrillero latinoamericano en el que el personaje devendría después, tras los cambios introducidos por Harold Prince para la puesta en escena de la ópera.

Según relató Rice, el narrador/comentarista que había imaginado al escribir la sinopsis original de la obra musical era un peluquero de “Evita”, a quien luego reemplazó por “Che” cuando supo a través del periodista Bourne que el Che Guevara era argentino y no cubano: “la oportunidad de incluir a dos íconos argentinos en una sola historia era demasiado buena para dejarla pasar” (Rice, 2000, p. 320). Sin embargo, en ninguna parte del disco original de *Evita* “Che” es presentado como “Che Guevara”, y si creemos el testimonio del compositor, tampoco la estructura inicial del espectáculo se habría modificado demasiado con el reemplazo del personaje del narrador. Luego, la transformación de “Che” en el “Che Guevara”, es decir, en el icónico guerrillero y revolucionario de América Latina, vestido con su traje de fajina característico, y con la función de narrador y comentarista político de izquierda, fue en efecto inducida por Prince. El consagrado director de musicales de Norteamérica narró que al escuchar el disco que le trajeron Webber y Rice para que evaluara su transposición al teatro, asumió que el personaje “Che” era el “Che Guevara”, por lo que sugirió que sacaran el número en el que aparecía como vendedor de insecticida, pues le resultaba distractivo e irrelevante. Al confirmar que dirigiría *Evita*, Prince insistió con Rice –según sus palabras– en el hecho de que “el ‘Che’ fuera lo que tenía que ser”. Y Rice aceptó (Prince, 2017, p. 217).^[16]

El libro “oficial” de la ópera rock que circuló en oportunidad de su estreno en el West End, hizo referencias elípticas a estas variaciones, al tiempo que dejó en claro que el “personaje del Che está basado en el legendario revolucionario”. Y si bien se anunciaron varios cambios en la lírica y en la construcción musical respecto de la versión disco, la mayor parte de *Evita* –decía– no había sido alterada:

El Che en *Evita* es a veces un narrador, a veces un crítico o a veces, simplemente, un dispositivo que nos permite poner a Eva en una situación en la que es cuestionada... el hecho de que se base en Guevara en este sentido no es tan importante como el hecho de que nuestro Che representa una oposición extremista convencional al peronismo (Webber y Rice, 1978, s. p.).

Más adelante, el mismo libro agregaba que en la versión original de *Evita*, la del álbum doble, los sentimientos antievitistas de “Che” habían sido presentados como resultado de sus frustraciones para ganar dinero con el emprendimiento del insecticida, pero que tal aspecto de su enojo había sido suprimido de las

formas subsiguientes de la ópera. “En estas, por el contrario [continuaba la aclaración], su gradual desilusión con todo lo peronista fue mostrada principalmente como consecuencia de sus decepciones políticas y de su idealismo” (Webber y Rice, 1978, s. p.).

Las precisiones sobre la evolución del personaje “Che/ Che Guevara” contribuyen a contextualizar las apreciaciones de ambigüedad de la crítica acerca del mensaje político de *Evita*, así como a subrayar la centralidad de las consideraciones estéticas y dramáticas en las decisiones de composición y puesta en escena de la ficción sobre “los Perón”.^[17]

En los párrafos anteriores, se vio que la concepción del personaje de “Evita” pudo nutrirse de una mirada renovada acerca de la líder peronista, en circulación en algunos medios de habla inglesa desde fines de la década de 1960. A diferencia de la valoración usual en buena parte de la bibliografía referida a *Evita* el musical, por su carácter antiperonista, en el próximo apartado se verá que si en algo coincidió la crítica especializada fue en que la ópera rock era o bien ambigua o bien, directamente, celebratoria de Juan y Eva Perón. El análisis de la crítica ante el estreno del musical en Londres permitirá ilustrarlo.

2. Entre el desagrado por la “*Cinderella* fascista”, y el “milagro” teatral y musical

Al estrenarse en teatro, la crítica periodística cuestionó en general el hecho de que la exhibición transmitiera fascinación por una figura que se consideraba fascista. Al libreto se lo cuestionó por lacónico, tibio o ambiguamente neutral en su explicación de la historia de los personajes retratados, en particular de Eva Perón y su faz política, como lo muestra el siguiente comentario:

Mucho no se ve de su carrera como actriz, pero el libreto comprime una cantidad notable de material en números armados ingeniosamente, entre los cuales Eva arroja sucesivos amantes a través de una puerta giratoria, apareciendo cada vez con un atuendo más elegante, mientras Perón elimina a la oposición en un solemne juego de sillas de musical castrense. Como pieza narrativa, la obra es un logro de síntesis.^[18]

El señalamiento del carácter insuficiente de la información brindada en el espectáculo se reiteró varias veces.^[19] En un argumento que sería retomado por distintos críticos, la cuestión de la falta de información fue asociada al particular enfoque que los compositores tenían de Eva Perón como personaje: este aparecía más como un fenómeno de la farándula que de la política:

Absorbidos por el estilo, parece que no les importara la esencia... a lo largo del show no hay suficientes elementos sobre Eva Perón que permitan discernir si fue una repulsiva maníaca del poder o una reformista populista.... Eva Perón es presentada más como un fenómeno del espectáculo que como una mujer con cabeza política.^[20]

Este enfoque del personaje principal era condenable para la crítica porque venía de la mano de una posición neutral respecto de la identidad fascista atribuida a “Evita”, como lo expresó la revista *Time*:

El punto de vista de Rice acerca de su heroína es solo el del mundo del espectáculo. Y se regodea de tal modo que podría estar describiendo la carrera de Judy Garland. Para cuando “Evita” muere de cáncer a los 33 años, sabemos que es una “leyenda” pero no sabemos cómo juzgarla: para Rice, el fascismo parece más un estilo cultural que una ideología política.^[21]

Otra revista constataba que muchos habían señalado el carácter infantil del relato de *Evita*, quejándose del excesivo glamour con que se presentaba a la protagonista, y también del perfil demasiado adorable del personaje del “Che”.^[22]

Lo controvertido del asunto para estos críticos parece haber sido el entusiasmo que despertaban la música y la puesta en escena en un show que estaba al servicio de una pareja política supuestamente despreciable. No es arriesgado imaginar que fueran, justamente, los aciertos del musical en el plano estético, es decir, el conjunto de elementos escénicos y musicales, los que contribuyeron a proyectar al público una imagen edificante o fascinada de los líderes peronistas. Valga a modo de ejemplo el comentario del futuro editor de la sección de

teatro del *Sunday Times*, John Peter. Mientras no vacilaba en destacar la fuerza de la composición musical en su capacidad de expresar el mal y lo siniestro (“El mal es lo más difícil de comunicar a través de la música, y el lenguaje vehemente de Lloyd Webber, hecho de rock, tango y balada, resulta excitante y hasta atractivo. Evita lo hubiera aprobado”), cuestionaba que el musical rindiera pleitesía a la pareja de “fascistas latinoamericanos”, siendo que “Eva Perón constituía una codiciosa y totalmente inescrupulosa cogobernante de una dictadura cuasi fascista”.^[23]

Coincidente con Peter desde el punto de vista político, aunque más conservador en la apreciación estética, Bernard Levin ironizó sobre el carácter equívoco del personaje del “Che Guevara” en el “artefacto odioso” que constituía para él el musical, propio de la “falsa cultura popular de nuestro tiempo”. El “Che” expresaba según su punto de vista un “liberalismo berreta”, y los compositores lo habían caracterizado “ni más ni menos, [como] defensor de la libre expresión”. “Si Lloyd Webber y Rice están a la búsqueda de algún tema para su próximo musical, propongo que sea sobre la vida de Stalin, esta vez con los comentarios adorablemente burlones de Goebbels”, chicaneó Levin.^[24] Por su parte, una reseña para un semanario neoyorquino se preguntaba cómo habría de ser recibida en Broadway la obra que, a su “modo embrollado o confuso, enaltecía al fascismo obrero de Sudamérica”. Mucho más realista era, desde esta perspectiva, el retrato de la heroína argentina trazado por John Barnes (1978).^[25]

No obstante la insatisfacción con la lectura política de la ópera rock, casi todas las críticas celebraron algún aspecto de sus elementos escénicos o musicales. Desde el mismo *Sunday Times*, por ejemplo, se calificó a *Evita* como la mejor pieza de arte escénico vista por años en Londres, “una ópera moderna totalmente maravillosa”; y su música fue considerada más sofisticada e interesante que la de *Jesucristo Superstar*, ello sin perjuicio del “milagro de magia” hecho por el “príncipe norteamericano de los directores de musicales”:

La partitura de Lloyd Webber, tan llena de gloriosas melodías además de la famosa “Don’t Cry for Me Argentina”, es una fusión sin igual del acervo musical del siglo XX. Ecos del pasado –Tchaikowsky, Puccini, y música coral y religiosa– resplandecen conmovedoramente a través suyo. Pero es el entrelazamiento del pop, el rock, el jazz, Broadway, la música latina y otros elementos, lo que produce esa mezcla tan asombrosamente potente.... una partitura tan hábilmente orquestada que me sorprende no haber leído todavía en otro lado comentarios sobre este aspecto.... la crítica de los musicales debería empezar por la música.^[26]

Desde *The Guardian*, el elogio también fue contundente en el mismo sentido:

Aunque el show resulta bastante apolíticamente obnubilado por la cuestión de la fama, contiene una partitura hermosa de Andrew Lloyd Webber, llena de una extraña e inmaculada tristeza... Y la puesta en escena de Prince es un milagro que cada director de musicales británico debería ir a ver y estudiar con cuaderno en mano.^[27]

La aclamación por la crítica de Inglaterra fue efectivamente importante, y desde Estados Unidos se la consideró exagerada^[28] o directamente, como se verá enseguida, el resultado de una campaña de prensa orquestada desde meses antes del estreno.^[29]



Imagen 1

“Elaine Paige. The new image of Evita”

Fuente: *The Sunday Times Magazine*, 11 de junio de 1978, p. 1.

Un factor de la tracción de público para el musical fue sin dudas el éxito obtenido por el disco de *Evita* durante 1977 en Gran Bretaña y en Europa, y en particular, el single “Don’t Cry For Me Argentina”. Esta sinergia entre la capacidad de propagación de la música grabada (en la que el rock y el pop sonaban con mucha más presencia que en la versión escénica), y la repercusión del evento teatral propiamente dicho –al que se agregaría la grabación de nuevos discos de la ópera basados en los elencos originales (de Londres y de sucesivos escenarios nacionales)–, debe ser subrayada como elemento clave de la potencia comercial y simbólica de este peculiar objeto cultural.

Para el crítico del *Washington Post*, empero, la ostensible propaganda que estaba haciendo la prensa inglesa no obedecía solamente a la lógica del mercado, sino que debía verse, además, como una afirmación nacionalista, tendiente a superar el complejo de inferioridad británico en el género musical.^[30] “Es un acontecimiento histórico”, “Londres nunca vio nada igual y fue realmente gestado aquí”, citaba Bernard Nossiter en la portada del *Daily Mail* del día siguiente al estreno, y se mofaba de su “cantinela nacionalista proferida con característica precisión”.^[31] Por su parte, el crítico del *New Statesman*, aunque evitaba la acusación de chovinismo reconociendo que la osadía visual del espectáculo y, especialmente, el estilo con que se mostraba a las masas en escena, eran tributarios de Harold Prince (“una importación típicamente norteamericana”), no se privaba de subrayar que “la impresionante y educada música y las letras provienen de nuestros propios Rice y Lloyd Webber”, junto a las actuaciones de “nuestro Joss Ackland” y “nuestra Elaine Paige”.^[32]

Coexistieron entonces dos planos en la recepción del musical por la crítica que, en aras de simplificar, podrían resumirse en una lectura política, generalmente insatisfecha o negativa, la cual hizo blanco en el hecho de que el libreto no aportaba una visión lo suficientemente informada o condenatoria de la pareja de “dictadores fascistas”; y una valoración estética, mucho más positiva que la anterior, centrada en la puesta en escena y la música. Por otro lado, a nivel de público y de ventas, *Evita* resultó un éxito duradero, permaneciendo en cartel en Londres durante ocho años su primera producción (mientras que otras producciones de la ópera se gestaron por entonces en distintas capitales del mundo). Que la música hubiera tenido tan buena acogida en la audiencia desde la salida del álbum doble seguramente contribuyó al éxito de la

ópera como acontecimiento del mundo del espectáculo, efecto que a su vez se vería prolongado por la grabación de un nuevo disco por parte del elenco original de Londres, y por otros protagonizados por los elencos de distintos países donde se estrenó el musical.

En el próximo apartado se analizará en detalle la valoración de la crítica de algunas escenas y, en particular, de una de ellas cuyo impacto, en la visión de este artículo, parece haber sido clave a la hora de hacer de *Evita* una fuente de nuevos significados a nivel internacional en torno a Eva Perón.

3. Una imagen de princesa para un *hit*: la creación de un ícono

Dentro de su género, *Evita* fue considerada por algunos críticos como una “obra de vanguardia”. La revista norteamericana *We*, por ejemplo, tras reconocer que “*Evita...* no podría haber sido hecha sin el antecedente de shows como ‘Cabaret’ o ‘Follies’”, rechazaba que pudiera identificarse con “la especie conocida como musical de Broadway”:

Es un tipo de cosa especialmente propia con sus propias música distintiva y fuerza visual. Aunque Harold Prince lo dirigió –y no solo lo dirigió, sino que lo concibió y creó como una obra teatral– *Evita* no es el hijo de Broadway de un norteamericano en Londres. Es un tipo internacional de teatro musical, una obra de vanguardia.^[33]

Desde la *Saturday Review*, en la misma línea, se anticipó que, en Norteamérica, la composición de Webber, Rice y Prince se revelaría un evento teatral tan significativo como en Inglaterra. “Su clase no había sido vista nunca antes; mientras usa las técnicas desarrolladas en shows de Broadway como *Cabaret* o *Follies*, las eleva a un objetivo teatral incluso más alto”.^[34] La revista neoyorquina destacaba además el arreglo orquestal de Hershey Kay. Veía allí una de las claves de la creación de este “teatro musical de nuevo tipo”, pues Kay habría “rescatado a la música, quasi-opera de Lloyd Webber”, de su “base de incesantes ritmos de rock n’ roll”.^[35]

Más allá de la peor o mejor consideración de la partitura o la de la orquestación, para la mayoría de las reseñas a uno y otro lado del “charco”, lo distintivo de *Evita* fue su puesta en escena. Y esta tenía un responsable: Harold Prince. Los críticos coincidieron en subrayar el carácter particularmente visual más que argumental del musical de Lloyd Webber y Rice, lo que era asociado al talento o bien al estilo vanguardista de dirección de Prince en el contexto del teatro inglés. Su trabajo de puesta en escena fue, de hecho, descrito como una sucesión de cuadros, de imágenes potentes encadenadas unas a otras, más que como una historia cuya trama podía ser seguida. E incluso, quienes hicieron críticas lapidarias del show no dejaron de llamar la atención sobre este rasgo casi pictórico de la puesta en escena.^[36]

Si se recuerda el juicio de quien devendría jefe de crítica teatral de *The Guardian* por décadas, en una de las primeras recensiones del espectáculo, interesa detenerse en la caracterización global que hace allí del estilo de dramaturgia de Prince. Para Billington, “Prince de hecho trataba el show como un espectáculo alegórico; que se desarrolla a través de imágenes más que de ideas. Y tal perspectiva la ha plasmado en las actuaciones”.^[37] Como destacaría otra reseña de la ópera a poco de ser estrenada en Broadway, el trabajo de producción del complejo set escénico que incluía pantallas filmicas, plataformas y paneles móviles, junto a pinturas tipo murales en la ornamentación –además de una sofisticada iluminación y dirección de coreografía–, tendía a fortalecer las cualidades teatrales de la composición y su interpelación al público de teatro.^[38]

En sus memorias, Prince comentó que en el pasaje de las letras de *Evita* del álbum doble a guion escénico, este tomó la estructura de un teatro de variedades o de revista política, en la línea de los directores rusos Meyerhold y Lubimov. Se trataba de convertir esas perlititas que desde su punto de vista eran los episodios narrados por Rice, en actuación, y luego en alegoría. *Evita* trataba “sobre flashes, micrófonos y cine, y dramatizaba el modo como los medios de comunicación pueden distorsionar nuestra visión de los seres humanos corrientes y hacer de ellos un ícono” (Prince, 2017, p. 219).

Dado el carácter visual y alegórico del show, resulta útil volver sobre el impacto de la escena que contiene al mayor *hit* musical de *Evita*, el aria pop “Don’t Cry For Me Argentina”. Pues en ella Billington, y otros como él,

vieron condensada la maestría de Prince en la dirección de actores, y la creación de un set escenográfico de gran potencia visual, expresivo de diferentes capas de significados.

Considérese por ejemplo la escena en el balcón de la Casa Rosada, cuando Perón es proclamado Presidente delante de una multitud que corea cantitos y lleva pancartas. Eva, vestida de gala, entra al escenario desde la izquierda y avanza en procesión por el balcón cubierto por la bandera argentina, como si fuera un títere sobre ruedas; y después de haber cantado “Don’t Cry For Me Argentina”, las masas se desplazan hacia atrás del escenario, la tarima que sostiene a Eva y a Perón se da vuelta para que estos queden enfrentados a aquellas, y de ese modo, lo que podemos ver es la perspectiva de atrás de estos dos dioses de hojalata. Es una puesta en escena maravillosa porque nos permite experimentar el impacto emocional de Eva en su audiencia y apreciar el triunfo satisfecho con el que se vuelve hacia su marido: para decirlo rápidamente, sus dos facetas, la pública y la privada.^[39]

Junto a esta, muchas otras escenas fueron celebradas por la crítica. Por ejemplo, el número de danza en el que, con la colaboración del director de coreografía, Larry Fuller, Prince hizo desplazar y cruzarse en el escenario a dos cuadrillas compactas de bailarines, representando las dos fuerzas en pugna con “Evita”: la oligarquía (o aristocracia, como la llamaban en inglés) y los militares. También, la escena del funeral con la que empieza la ópera propiamente dicha, tras la breve obertura en un cine; o el ingenioso cuadro de la puerta giratoria (escenificando el tema “Good bye and thank you”), ya aludido.

Otra escena destacada por los críticos fue la que cierra el primer acto, que pasa de mostrar a Eva y Juan Perón pergeñando, desde la cama, una estrategia de conquista del poder, a escenificar sin solución de continuidad una gran movilización obrera, en probable alusión al 17 de octubre de 1945.



Imagen 2

Escena “A new Argentina”, en montaje con fotografía de Juan y Eva Perón

Fuente: Kolpas, N. “We’re adored, we’re loved”, *Horizon*, agosto de 1978, pp. 60-65. Evita (Musical: Lloyd Webber): clippings, Folder 2, PARC-T.^[40]

Vale la pena detenerse. Aquí el personaje de “Evita” evoluciona desde la posición de una suerte de “Lady Macbeth latinoamericana”,^[41] quien convence a Perón, en la intimidad de la alcoba, de desistir de la idea de terminar su carrera política en un cómodo exilio en Paraguay –para ello tiene a millones de su lado–; a ocupar el primer plano como líder carismática de los trabajadores (véase Imagen 2). De pie, tras arrastrar a su futuro marido a una estrategia que es la suya propia, todavía con su salto de cama, “Evita” arenga potentemente a los obreros de distintos gremios que invaden el escenario, portando coloridas pancartas y antorchas encendidas, al ritmo de “A new Argentina”:

DOLAN GETTA [Un líder sindical]:

¡La Nueva Argentina!

¡Las cadenas de las masas se rompieron!

¡La Nueva Argentina!

La voz del pueblo

¡No puede ser silenciada!^[42]

El impacto visual de la escena –decorada con paneles de fondo evocativos del muralismo mexicano, y en la que los trabajadores se desplazan coreando el estribillo, en contrapunto con las exhortaciones en agudos de “Evita”–, se ve potenciado por la fuerza musical del tema hard-rock “A New Argentina”, todo lo cual contribuye a colocar a la mujer de “los Perón” como la líder política protagonista, si bien su arenga a la multitud es en torno al varón de la pareja.

EVA:

Él los apoya porque los ama

Los comprende, es uno de ustedes

Si no, ¿cómo habría podido amarme a mí?^[43]

A este clímax con el que concluye el primer acto, sigue el de la escena “Sobre el balcón de la Casa Rosada”, destacada por la crítica, tal como se mostró más arriba. Distintos elementos parecen encontrar en ella su lugar perfecto. El *hit* de la ópera, “Don’t Cry For me Argentina”, suena ahora, a diferencia de la música en el disco original, revestido de la majestad que le aportan la orquestación sinfónica y la performance de la “Evita” teatral, en su vestido de princesa/reina. A la inversa, la imagen de “Evita” cuya gestualidad y elegancia connotan un aire de realeza o divinidad, adquiere la potencia de la canción insignia del musical (véase Imagen 3). Brazos en alto, majestuosa y carismática a la vez, “Evita” con su rodete tirante y bajo, vestida con un modelo que calca el tipo de diseño que Christian Dior hiciera para la Primera Dama argentina a fines de los años cuarenta, “habla” a sus descamisados con la melodía intensamente emocional de “Don’t Cry For Me Argentina”.^[44]



Imagen 3

Escena “On The Balcony of the Casa Rosada / Don’t Cry For Me Argentina”

Fuente: S.a. Eva Peron Superstar. (10 de julio de 1978). *Newsweek*, p. 68. Evita (Musical: Lloyd Webber): clippings, Folder 2, PARC-T.

La escena del balcón connota la cúspide del poder alcanzada por la joven de origen pueblerino, cuya trayectoria de ascenso la ficción viene de mostrar como de dudosa moral, aunque sin arrojar sobre esta una mirada totalmente condenatoria, como notó Allison (2004). La idea de que la de “Evita” era una historia estilo Cenicienta, que los compositores consignaron en la sinopsis de la versión disco de la ópera, quizá guarde relación con la elección del vestuario y la concepción de un cuadro como este para escenificar el aria principal de la ópera.^[45] En el recuerdo de Rice, Andrew Lloyd Webber había querido que la gran escena fuera una suerte de “Over the rainbow” político (Rice, 2000, p. 363).^[46] Si bien el evento representado en ella era la ceremonia de inauguración de la primera presidencia de “Perón”, a quien la escena mostraba como protagonista era a “Evita”.

Según Kurt Ganzl del *British Musical Theatre*, Elaine Paige hacía “una entrada que opacaba todas las entradas hechas previamente por mujeres destacadas” (reproducido en Rice, 2000, p. 415). “En un momento triunfal, Evita se une a la ceremonia de inauguración del mandato de su esposo vestida por O’Brien y Firth con un traje de coronación, de extensiones blancas de tul, con incrustaciones de lentejuelas y strass”, detallaba la reseña de *Theatre Crafts*.^[47] Para la *Saturday Review*, “cuando Perón es electo Presidente, es ella quien se convierte en diosa”.^[48]

Fuera por la originalidad del *set* escénico, por la música, la dirección de actores o el vestido principesco, la crítica destacó el impacto generado por este cuadro. La melodía alojada en él, el *hit* de la ópera, merodeaba en la cabeza del público desde antes de asistir al teatro. Por lo demás, música, lírica e imagen reforzaron allí aquellos elementos que podían traducir la ficción sobre Eva Perón a códigos universales, como los de la alegoría de la Cenicienta; el glamour de las estrellas; el carisma político de los líderes sobre las masas y, no por último menos importante, el pop y la música orquestal sinfónica como estilos predominantes en la balada romántica “Don’t Cry For me Argentina”, por sobre cualquier reminiscencia de sonoridad latinoamericana hallable en otros temas.

Así, un encadenamiento de elementos encontró su lugar en la escena del balcón. En esta, la fuerza de la imagen quedó asociada a la intensidad melódica de la canción insignia del musical. “Evita” se yergue allí majestuosa y líder carismática a la vez. En este ícono se puede ver condensada, en su continuidad como en su ruptura, algo de la visión peculiar que propuso el musical británico acerca de la dirigente argentina.

Referencias bibliográficas

1. Alcino, V. (2017). *Cinderella from the Pampas: Eva Perón, ícono de la Argentina. Cultura visual y propaganda política internacional (1945-1955)*. [tesis de maestría, Universidad de San Andrés] <http://hdl.handle.net/10908/17846>
2. Allison, V. (2004). *White Evil: Peronist Argentina in the US Popular Imagination Since 1955*. *American Studies International*, 42(1), 4-48.
3. Barnes, J. (1978). *Evita. First Lady. A Biography of Eva Perón*. Grove Press.
4. Bourne, R. (1969). *Political Leaders of Latin America*. Penguin Books.
5. Buch, E. (2016). *La marcha peronista*. En E. Adamovsky y E. Buch *La marchita, el escudo y el bombo. Una historia cultural de los emblemas del peronismo, de Perón a Cristina Kirchner* (pp. 75-233). Planeta.
6. Ciria, A. (1983). *Flesh and Fantasy: The Many Faces of Evita (and Juan Peron)*. *Latin American Research Review*, 18(2), 150–65. <https://doi.org/10.1017/S0023879100020896>
7. Cowles, F. (1952). *Bloody precedent: the Peron story*. Frederick Muller.
8. De Grandis, R. (1999). *Evita / Eva Perón. Entre la Evita global y la local*. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 23(3), 521-528.
9. Ehrlich, L. y Gayol, S. (2018). *Las vidas post-mortem de Eva Perón: cuerpo, ausencia y biografías en las revistas de masas de la Argentina*. *Historia Crítica*, 1(70), 111-131. <https://doi.org/10.7440/histcrit70.2018.06>
10. Eubanks Winkler, A. (2014). *Politics and the Reception of Andrew Lloyd Webber's "The Phantom of the Opera."* *Cambridge Opera Journal*, 26(3), 271–287. <https://doi.org/10.1017/S0954586714000093>
11. Gerassi Navarro, N. (2002). *Las tres Evas: de la historia al mito en cinemascopio*. En M. Navarro (Comp.) *Evita. Mitos y representaciones* (pp. 65-100). Fondo de Cultura Económica.
12. Graham-Jones, J. (2014). *Evita, inevitably. Performing Argentina's Female Icons Before and after Eva Perón*. University of Michigan. <https://doi.org/10.3998/mpub.6516374>
13. Main, M. (1955). *La mujer del látigo: Eva Perón*. La Roca. (Original publicado en inglés en 1952).
14. Navarro, M. (2002). *La Mujer Maravilla ha sido siempre argentina y su verdadero nombre es Evita*. En M. Navarro (Comp.) *Evita. Mitos y representaciones* (pp. 11-42). Fondo de Cultura Económica.
15. Navarro, M. (2005). *Evita*. Editora y Distribuidora Hispanoamericana S.A.
16. Parker, A. (1996). *Evita* [película]. Hollywood Pictures.
17. Prince, H. (2017). *Sense of Occasion*. Applause Theatre & Cinema Books.
18. Rice, T. (2000). *Oh, What a Circus: The Autobiography. 1944-1978*. Coronet Books, Hodder & Stoughton.
19. Savigliano, M. (1997). *Evita: The Globalization of a National Myth*. *Latin American Perspectives*, 24 (6), 156-172. <https://doi.org/10.1177/0094582x9702400608>
20. Webber, A. y Rice, T. (1976). *Evita. An opera based on the life story of Eva Perón. 1919-1952* [disco]. MCA Records (edición en Compact Disc MCAD2-11003, 2 discos).
21. Webber, A. y Rice, T. (1978). *Evita. The legend of Eva Perón. 1919-1952*. Elm Tree Books/Hamish Hamilton.
22. Wollman, E. (2006). *The theater will rock. A history of the rock musical, from Hair to Hedwig*. University of Michigan. <https://doi.org/10.3998/mpub.119496>

Notas

- [1] Agradezco a quienes evaluaron el texto original, a los y las colegas del PICT sobre juventudes en la historia reciente, y a Anahí Ballent, Ximena Espeche, Adrián Gorelik, Valeria Manzano, Jorge Myers y Pablo Palomino, por los diálogos mantenidos acerca del tema del artículo. También, a Francisco Simkievich por su ayuda con el archivo digital del *Times* y el *Sunday Times*.
- [2] En Argentina, en cambio, la presencia *post mortem* de Eva Perón fue ininterrumpida incluso luego del derrocamiento del peronismo del gobierno. Véase Laura Ehrlich y Sandra Gayol (2018).
- [3] Una explicación del origen del *concept album* y de su relación con la *rock opera*, en Elizabeth Wollman (2006). Las traducciones del inglés pertenecen a la autora.
- [4] El éxito del musical llegó a alcanzar el número 1 de los “UK Single Charts” a principios de 1977, vendiendo un millón de copias solo en Inglaterra. Official Charts, *Julie Covington*, <https://www.officialcharts.com/artist/15982/julie-covington/>
- [5] MCA Records in a Major Promo on “Evita”. (27 de noviembre de 1976). *Billboard*, p. 69. https://books.google.com.ar/books?id=xiQEAAAAMBAAJ&pg=PT86&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false; Carta de relaciones públicas de la agencia Rogers & Cowan INC, firmada por Carol Ross y Kathie Berlin (5 de enero de 1977). Evita (Musical: Lloyd Webber): clippings (EC), Folder 2, Performing Arts Research Collection – Theatre (PARC-T). New York Public Library, Nueva York, Estados Unidos. Tim Rice destacó el apoyo de la filial británica de MCA para explicar el éxito del álbum en Inglaterra (Rice, 2000). Al estrenarse la ópera en teatro, se sumaría a esta campaña promocional el libro con la lírica, datos históricos y biográficos, textos de los compositores y un dossier fotográfico. Véase Webber y Rice (1978).
- [6] Se trata del premio de la British Academy of Songwriters, Composers and Authors. Lister, D. (28 de mayo de 1994). Pop ballads bite back in lyrical fashion: David Lister charts a sea change away from rap towards memorable melodies. *The Independent*, s. p. <https://www.independent.co.uk/news/uk/pop-ballads-bite-back-in-lyrical-fashion-david-lister-charts-a-sea-change-away-from-rap-towards-1438995.html>
- [7] Pye, M. (25 de junio de 1978). The music money man. *The Sunday Times*, p. 12. The Sunday Times Historical Archive. link.gale.com/apps/doc/FP1800839524/STHA?u=emory&sid=bookmark-STHA&xid=2aacc02fb
- [8] La “Gira del Arco Iris” fue el nombre con el que la prensa se refirió al viaje a Europa de Eva Perón en 1947. El viaje constituyó un hito en su intensa y breve carrera política.
- [9] Rice señaló a un programa radial de la British Broadcasting Corporation (BBC) que emitió un capítulo sobre Eva Perón en su serie “The Legends of Our Lifetime”, como la fuente de inspiración para el nuevo musical. En 1973, los medios británicos se hicieron eco de la candidatura de Isabel Perón a la vicepresidencia de Argentina, reavivando a su vez el interés por la figura de “Evita” (Webber y Rice, 1978, s. p.).
- [10] Los textos de Main y Cowles fueron consultados directa o indirectamente por los autores de la ópera rock (Webber y Rice, 1978; Navarro, 2002, p. 38). Navarro consignó además que Fleur Cowles asistió a los ensayos de *Evita*, invitada por Harold Prince.
- [11] Rice, T. (11 de junio de 1978). Evita. *The Sunday Times Magazine*, p. 47. EC, Folder 2. PARC-T.
- [12] El equipo que formaban O’Brien y Firth tenía una larga trayectoria en la producción teatral en la Royal Shakespeare Company y en el diseño de escenografías para los más importantes teatros de Inglaterra y de otros países de Europa.
- [13] MacKay, P. (noviembre-diciembre de 1979). Evita. Staging on a grand opera scale. *Theatre Crafts*, pp. 15-18, 52-56. EC, Folder 1. PARC-T.
- [14] MacKay, P. (noviembre-diciembre de 1979).
- [15] La afirmación continuaba: “Es una historia de estilo Cienicienta acerca de la impresionante vida de una chica de los más mundanos orígenes, que devino la mujer más poderosa que Argentina y toda América Latina haya visto jamás, una mujer que nunca se contentó con ser un adorno al lado de su marido, el presidente” (Webber y Rice, 1976, Disco Uno).
- [16] Rice reconstruye ese intercambio con Prince de modo similar (Rice, 2000, p. 408).
- [17] Para Frank Rich de la revista *Time*, era un misterio por qué Rice había incluido al personaje del “Che Guevara”: este aparecía como un personaje “casi apolítico” en *Evita*, que “aparte de su traje de guerrillero, bien podría ser el

- director de escena o, para el caso, Nick Carraway [en referencia al narrador de *El gran Gatsby* de Scott Fitzgerald]”. Rich, F. (21 de agosto de 1978). Theater: Eva Peron, Superstar. *Time*, s. p. <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,919829,00.html>
- [18] Wardle, I. (22 de junio de 1978). A Puccini heroine captivated by her own dream. *The Times*, p. 9. The Times Archive. www.thetimes.co.uk/archive
- [19] Nightingale, B. (30 de junio de 1978). Atrocity Exhibition. *New Statesman*, p. 893. EC, Folder 2. PARC-T. El *Observer* se mofaba de que, al margen de la ambición de Eva Perón, nada se decía acerca de si ella dejó la Argentina mejor o peor de lo que la encontró. Cushman, R. (25 de junio de 1978). But what about Argentina? *Observer*, s. p. EC, Folder 2. PARC-T.
- [20] Billington, M. (22 de septiembre de 2014). Evita review – breathtaking inventiveness and quicksilver fluency. *The Guardian*, s. p. (Original publicado el 22 de junio de 1978). <https://www.theguardian.com/stage/2014/sep/22/evita-review-andrew-lloyd-webber-theatre>. En la misma línea: Reed, R. (21 de julio de 1978). Evita lives up to all the London Hoopla. *Daily News*, s. p. EC, Folder 1. PARC-T; y Perlez, J. (3 de agosto de 1978). Cinderella Fascist is Boffo in London. *The Soho Weekly News*, pp. 7 y 22. EC, Folder 1. PARC-T.
- [21] Rich, F. (21 de agosto de 1978). Theater: Eva Peron, Superstar. *Time*, s. p.
- [22] Kolpas, N. (Agosto de 1978). “We are adored! We are loved!”. *Horizon*, pp. 60-65. EC, Folder 2. PARC-T.
- [23] Peter, J. (25 de junio de 1978). Evita: glitter of evil... *The Sunday Times*, p. 38. *The Sunday Times Historical Archive*. link.gale.com/apps/doc/FP1800839794/STHA?u=emory&sid=bookmark-STHA&xid=45e09d8f
- [24] Levin, B. (30 de Julio de 1978). The cracked mirror of our times. *The Sunday Times*, p. 16. *The Sunday Times Historical Archive*. link.gale.com/apps/doc/FP1800841358/STHA?u=emory&sid=bookmark-STHA&xid=4d315fef
- [25] Perlez, J. (3 de agosto de 1978). Cinderella Fascist is Boffo in London. *The Soho Weekly News*, pp. 7 y 22. EC, Folder 1. PARC-T. *Evita. First Lady* (1978) de Barnes, sigue más linealmente el patrón interpretativo de Mary Main. (Ciria, 1983).
- [26] Derek, J. (25 de junio de 1978) ...And shimmer of art. *The Sunday Times*, p. 38. *The Sunday Times Historical Archive*. link.gale.com/apps/doc/FP1800839797/STHA?u=emory&sid=bookmark-STHA&xid=25bd0b31
- [27] Billington, M. (22 de septiembre de 2014). Evita review – breathtaking inventiveness and quicksilver fluency. *The Guardian*, s. p. (Original publicado el 22 de junio de 1978). <https://www.theguardian.com/stage/2014/sep/22/evita-review-andrew-lloyd-webber-theatre>. El mismo crítico concedía que “EVITA puede no ser un gran musical: sin embargo, es una deslumbrante obra de teatro”. Billington, M. (agosto-septiembre de 1978). *New York Theatre Review*, p. 31. EC, Folder 2. PARC-T.
- [28] Jane Perlez, “Cinderella Fascist is Boffo in London”, *The Soho Weekly News*, 3/8/1978, pp. 7 y 22. EC, Folder 1. PARC-T.
- [29] Nossiter, B. (5 de julio de 1978). “Evita” in London: Music to Their Ears. *The Washington Post*, s. p. <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1978/07/06/evita-in-london-music-to-their-ears/b7a96fcf-45b7-42cc-9748-11465d8806f6/>. Sobre la promoción al salir el disco, véase la Introducción. Entre otras notas, un adelanto del libro promocional de la ópera salió en la revista del *Sunday Times*, cuya tapa se reproduce arriba (véase Imagen 1). Rice, T (11 de junio de 1978). Evita. *The Sunday Times Magazine*, pp. 40-47. EC, Folder 2. PARC-T. Rice detalló en sus memorias la expectativa de la prensa que rodeó a los ensayos de *Evita* (Rice, 2000, pp. 411-414).
- [30] Nossiter, B. (6 de julio de 1978). “Evita” in London: Music to Their Ears. *The Washington Post*, s. p. <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1978/07/06/evita-in-london-music-to-their-ears/b7a96fcf-45b7-42cc-9748-11465d8806f6/>. Para un análisis que complejiza la supuesta respuesta nacionalista a Lloyd Webber en la recepción de *El Fantasma de la Ópera* a ambos lados del Atlántico, véase Amanda Eubanks Winkler (2014).
- [31] Nossiter, B. (6 de julio de 1978). “Evita” in London: Music to Their Ears. *The Washington Post*, s. p.
- [32] Nightingale, B. (30 de junio de 1978). Atrocity Exhibition. *New Statesman*, p. 893. EC, Folder 2. PARC-T. Curiosamente, a las “masas en escena” dirigidas por Prince las reconoció “tan excitadas y desvencijadas como las que vimos explotar por completo en el estadio de River Plate el domingo pasado”, en probable referencia a la Final del Mundial de Fútbol de 1978, que se jugó en la Argentina bajo dictadura. Rice reconoció que hasta hechos que

- como el Mundial estaban por fuera del control de la producción de *Evita*,coadyuvaron a su suceso teatral y comercial (Rice, 2000).
- [33] First Nighter (Mr.). (2 al 15 de septiembre de 1978). Theatre. *Evita. We*, pp. 7-8. EC, Folder 1. PARC-T.
- [34] S/ a. [Martin Gottfried] (19 de octubre de 1978). *Saturday Review*, p. 57. EC, Folder 1. PARC-T.
- [35] S/ a. [Martin Gottfried] (19 de octubre de 1978). *Saturday Review*, p. 57.
- [36] Rich, F. (21 de agosto de 1978). Theater: Eva Peron, Superstar. *Time*, s. p. También crítico del argumento, pero celebratorio del trabajo escénico: Wardle, I. (22 de junio de 1978). A Puccini heroine captivated by her own dream. *The Times*, p. 9. En cambio, contundentemente elogiosos de lo que ese estilo visual de Prince aportaba a la composición como un todo: Reed, R. (21 de julio de 1978). *Evita lives up to all the London Hoopla. Daily News*, s. p. EC, Folder 1. PARC-T; Waters, [T.] (30 de Agosto de 1978). Musical about Perons acclaimed in Britain. *Christian Science Monitor*, p. 18. EC, Folder 1. PARC-T; S/ a. [Martin Gottfried] (19 de octubre de 1978). *Saturday Review*, p. 57. EC, Folder 1. PARC-T. El señalamiento por la crítica del carácter pictórico o visual de *Evita* sobresale en un contexto en el que el género musical rock venía experimentando en la línea de la fragmentación narrativa desde los primeros años setenta (Wollman, 2006).
- [37] Billington, M. (22 de septiembre de 2014). *Evita review – breathtaking inventiveness and quicksilver fluency. The Guardian*, s. p. (Original publicado el 22 de junio de 1978).
- [38] MacKay, P. (noviembre-diciembre de 1979). *Evita. Staging on a grand opera scale, Theatre Crafts*, pp. 15-18, 52-56. EC, Folder 1. PARC-T. La complejización tecnológica fue una tendencia creciente en los musicales de esa década (Wollman, 2006, p. 78).
- [39] Billington, M. (22 de septiembre de 2014). *Evita review – breathtaking inventiveness and quicksilver fluency. The Guardian*, s./p. (Original publicado el 22 de junio de 1978). Otra reseña subrayaba el “acierto y la ironía inimaginable” presente en la escena, donde “flotando en su vestido blanco de encaje, Eva reduce al silencio y a la adoración a sus seguidores” al cantar el hit del musical. Reed, R. (21 de julio de 1978). *Evita lives up to all the London Hoopla. Daily News*, s. p. EC, Folder 1. PARC-T.
- [40] En el epígrafe de la foto se lee: “Triunfantes: Evita y Perón (Joss Ackland) en un mitin presidencial, arriba. Gatillo fácil: los Perón, a la derecha, con pistolas de juguete en 1951, al día siguiente de sofocar una rebelión”. La actriz no mencionada es Elaine Paige.
- [41] Tomo la expresión de Owen, M. (23 de septiembre de 1979). A London Hit Arrives – With a Controversial Heroine. *The New York Times, Arts and Leisure (Section 2)*, p. 26. <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1979/09/23/112077576.html?action=click&contentCollection=Archives&module=LedeAsset&ion=ArchiveBody&pgtype=article&pageNumber=105>
- [42] Webber y Rice (1978, s. p.).
- [43] Webber y Rice (1978, s. p.).
- [44] Esteban Buch (2016) se refiere a la balada de Webber como “canción pop melodramática”, cuya estética se basa en la “intensidad emocional de la forma canción” (pp. 213-215). La imagen de Eva Perón con los modelos de Dior había circulado en la prensa internacional de décadas atrás, integrando una narrativa crítica acerca de la Argentina peronista, en la que el gusto de la esposa de Perón por el lujo en el vestir y las joyas, aparecía como su marca registrada en tanto ícono femenino de las celebrities de posguerra (Alcino, 2017).
- [45] “Cinderella from the Pampas” había titulado la revista Time la noticia de cobertura de los funerales de Eva Perón en 1952 (Alcino, 2017, p. 138). Rice se lamentó de la pérdida para la ópera de la descripción de Eva como “la mayor trepadora social desde Cenicienta” (*the greatest social climber since Cinderella*), que resultó de la eliminación de la canción “The Lady’s Got Potential” del álbum doble, a partir de su transposición al teatro (Rice, 2000, p. 358).
- [46] La referencia es al *hit* de la película *El Mago de Oz* (1939), inmortalizado por Judy Garland, y que obtuvo un premio Oscar a la mejor canción original.
- [47] MacKay, P. (noviembre-diciembre de 1979). *Evita. Staging on a grand opera scale. Theatre Crafts*, pp. 15-18, 52-56. EC, Folder 1. PARC-T.
- [48] S/ a. [Martin Gottfried] (19 de octubre de 1978). *Saturday Review*, p. 57. EC, Folder 1. PARC-T.

Información adicional

redalyc-journal-id: 231



Disponible en:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=23180685004>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la
academia

Laura Ehrlich

**Una estrella titila desde el Atlántico Norte: “Evita” en
versión musical^[1]**

**A shimmering star from the Northern side: “Evita” in
musical fashion**

**Uma estrela brilha no Atlântico Norte: “Evita” em versão
musical**

Quinto Sol

vol. 29, núm. 1, p. 1 - 22, 2025

Universidad Nacional de La Pampa, Argentina

revistaquintosol@humanas.unlpam.edu.ar

ISSN: 0329-2665

ISSN-E: 1851-2879

DOI: <https://doi.org/10.19137/qs.v29i1.8407>



CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE

**Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-
CompartirIgual 4.0 Internacional.**