



Culturales

ISSN: 1870-1191

revista.culturales@uabc.edu.mx

Universidad Autónoma de Baja California

México

Trombetta, Jimena Cecilia

El cuerpo de las actrices al encarnar a Eva Perón desde 1983-2014 en Buenos Aires

Culturales, vol. 1, núm. 2, julio-diciembre, 2017, pp. 189-237

Universidad Autónoma de Baja California

Mexicali, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=69452756006>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

El cuerpo de las actrices al encarnar a Eva Perón desde 1983-2014 en Buenos Aires

The body of the actresses to portraying Eva Peron between 1983-2014 in Buenos Aires

Jimena Cecilia Trombetta
Universidad de Buenos Aires/Conicet
jimenacecilia83@gmail.com

Resumen: El objetivo de este artículo es comprender cómo las actrices y actores que representaron a Eva Perón en el cine y en el teatro de Buenos Aires entre 1983 y 2014 construían la figura partiendo de archivos históricos, para evocar dicho personaje desde sus bagajes históricos y políticos, y de sus experiencias profesionales previas. Con la finalidad de analizar este fenómeno, es fructífero considerar los conceptos de imágenes-recuerdo (Bergson, 2006), imagen-afección (Deleuze, 2013), memoria (Deleuze, 2012), aura (Benjamín, 2015), espectralidad (Carlson, 2009), historia (White, 1992) y *punctum* y *spectrum* (Barthes, 1995), y analizar las intenciones poéticas de los directores de cada obra, así como los testimonios de los actores y actrices que se acercaron a Eva y cómo fueron afectados y emocionados por el personaje histórico y produjeron, a su vez, un afecto y emociones en el espectador.

Palabras claves: Eva Perón, teatro, cine, historia. memoria.

Abstract: The objective of this article is to understand how the actresses and actors who have represented Eva Perón in the cinema and in the theater of Buenos Aires between 1983 and 2014 constructed the figure starting from historical archives, to evoke this personage from their historical and political baggage, as well as from their previous professional experiences. In order to analyze this phenomenon it is fruitful to consider the concepts of recollection-images (Bergson, 2006), affection-image (Deleuze, 2013), memory (Deleuze, 2012), aura (Benjamin, 2015), spectrality (Carlson, 2009), history (White, 1992) and *punctum* and *spectrum* (Barthes, 1995), and to analyze the poetic intentions of the directors of each piece, and the testimonies of the actors and actresses who approached her figure, and how they were affected and emotional by the historical character and in turn produced an affection on the viewer.

Keywords: Eva Perón, theater, cinema, history, memory.

Fecha de recepción: 2 de noviembre de 2016

Fecha de aprobación: 28 de febrero de 2017

Fecha de recepción de versión final: 19 de abril de 2017

Introducción y formulación del problema

La figura de Eva Perón¹ fue representada en el cine y en el teatro entre 1983 y 2014 en Buenos Aires, periodo que se destaca por el regreso de la democracia en la década de 1980, la implementación de las políticas neoliberales en la década de 1990, y un regreso a políticas de corte popular con el ingreso del kirchnerismo a partir de 2003, es decir, posterior a la debacle acontecida en 2001, frente a la crisis económica que mostró la

¹ En un breve panorama, podemos observar que Eva Perón fue una figura política controversial en la historia Argentina. Nació en General Viamonte el 7 de mayo de 1919. Fue bautizada en la Parroquia de Los Toldos, y estudió hasta tercer grado en la única escuela situada en su lugar de nacimiento. Determinados archivos dan cuenta de que toda la familia de Eva se mudó a Junín a mediados de 1930. En 1935 viajó a Buenos Aires para desarrollarse como actriz. En búsqueda de esa profesión comenzó a desempeñarse ese mismo año dentro de la Compañía Argentina de Comedias, encabezada por Eva Franco, y en 1939 debutó con la Compañía de Camila Quiroga, bajo el nombre de Evita Duarte. También fue parte de Radio Belgrano dentro de una compañía de radioteatro. En 1943 comenzó un ciclo diario de biografías de mujeres ilustres en la misma radio. Dentro del cine obtuvo múltiples participaciones en papeles secundarios tales como el que desempeñó en *La cabalgata del circo* (1945), de Mario Soffici. Realizó su primer protagónico con *La pródiga* (filme del mismo director, que no vio la luz hasta 1984, porque estalló una crisis política, así que la película no se estrenó). Fue en 1944 cuando Eva Duarte conoció al general Perón en el Luna Park, en un evento especial para juntar fondos para los damnificados por el terremoto en San Juan. El 17 de octubre de 1945, frente a la decisión del gobierno de apresar a Perón en la isla Martín García, el pueblo se levantó y llegó a la Plaza de Mayo para pedir su liberación. Sobre esa situación histórica, peronistas y antiperonista observaron, positiva o negativamente, que la función de Eva Duarte fue llamar a las cabezas de los sindicatos para organizar la movilización. Marysa Navarro (2011), con documentos, desmiente dicha versión, mencionando que Evita no ocupó ningún lugar en aquel evento. A partir de 1946, María Eva Duarte de Perón comenzó a tener un progresivo poder. Se pueden destacar hechos como: el viaje a España e Italia con el reconocimiento del general Franco y el del Papa Pío XII; la creación de la Fundación Eva Perón; la creación del Partido Peronista Femenino, del voto femenino y de la actividad gremial. En 1951, la Confederación General del Trabajo de la República Argentina (CGT) la propuso como vicepresidenta de la nación en la fórmula Perón-Eva Perón, cargo al cual renunció. Falleció de cáncer de matriz el 26 de julio de 1952. Luego de que su cadáver fuese embalsamado por el español Pedro Ara y fuese expuesto durante 14 días de cortejos fúnebres, permaneció en el edificio de la CGT. En 1955, con el golpe de estado realizado por la mal llamada “Revolución libertadora”, su cadáver fue secuestrado bajo una misión a cargo del general Carlos Eugenio Moori Koenig. Hacia 1957, el destino del cuerpo de Eva Perón fue el Cementerio Mayor de Milán. Esta misión fue ordenada por el general Aramburu, pero realizada por el coronel Cabanillas en 1957. En 1970, los Montoneros, agrupación de peronistas de izquierda, secuestrarían a Aramburu y, luego de un juicio realizado por el “tribunal revolucionario”, lo ejecutarían. La entrega del cadáver de Eva se realizó intercambiando el cuerpo del militar. Desde aquel entonces, el cuerpo embalsamado de Evita fue entregado en 1971 al coronel Perón en Puerta de Hierro, España. Recién en 1974 sería regresado a Argentina y ubicado en la cripta de la residencia presidencial de Olivos. (Para mayor desarrollo, consultar Navarro, 2011).

falencia de la *Ley de Convertibilidad*. En ese marco, la cinematografía y el campo teatral se destacaron por la participación política en la década de 1980, y por la búsqueda de leyes que amparen un mayor fomento sobre las producciones. Esta lucha se vio concretada, en el caso cinematográfico, en 1994, con la modificación de la *Ley de Cine*, y en 1997, en el campo teatral, con la creación de la *Ley de Teatro*.

Dentro de dicho periodo pudimos identificar, en relación con las tendencias estéticas sobre el modo de representar a Eva Perón, una primera fase —de 1983 a 1989— que privilegió la aparición de documentales y musicales; una segunda etapa que se caracterizó por introducir la ficción cinematográfica y la incorporación de otras poéticas en el teatro, tales como el realismo y el expresionismo que venían a discutir los discursos políticos del peronismo frente a la ficción construida por el gobierno menemista; y una tercera fase que, ante el creciente canon imposible o canon de la multiplicidad (Dubatti, 2010a), multiplicó sus poéticas agregando la animación en el cine (con la que ya se había coqueteado en la década de 1990 de la mano de Leonardo Favio) y la ciencia ficción, el realismo brechtiano, lo camp y el grotesco en el caso teatral.

Frente a esta multiplicidad de poéticas, las actrices y actores que representaron la imagen fueron afectados² (en términos bergsonianos) y movilizados emocionalmente por la inquietud de construir en el set y en la escena una figura que se desplazaba de su origen histórico y que se resignificaba por cuestiones de índole política en cada una de las fases. Desde este lugar se propiciaron la combinación y reutilización de tres variantes míticas propuestas por Rita De Grandis (2006), que ya habían sido generadas en las producciones

² Bergson (2006) define el afecto no desde el punto de vista emocional, sino desde la reacción psicomotriz de un nervio sensible. Esto trae aparejado movimiento y conforma lo que luego definirá como imágenes- recuerdo.

cinematográficas y teatrales de décadas de antaño. En los años del peronismo (1946-1955) se habían generado dos visiones contrarias: una ubicaba a Eva Perón en el rol de santa acompañada con toda una iconografía³ procedente de los espacios oficiales del gobierno y venerados por los estratos sociales más bajos; la otra la vinculaba con el rol de la *femme fatale*, amparado en los testimonios de la oligarquía y los antiperonistas.⁴ Por fuera de esa época, más precisamente en la década de 1970, se había ocupado de agregar a estas dos variantes míticas el rol de una Eva militante, o una Eva-Che asociada a las funciones sociales que Eva había realizado en vida.

Estos tres mitos propuestos por Rita de Grandis (2006) —el rojo vinculado a la Eva militante, el amarillo asociado a la Eva santa y el negro relacionado con la Eva *femme fatale*— venían a proponer diversos imaginarios sociales que en el periodo de la posdictadura comenzaban a ser visitados, combinados y cuestionados de acuerdo con un pasado que venía a repensarse desde las situaciones presentes.

Estas representaciones⁵ contienen en su estructura poética un mundo conformado por las actrices que representaron a Eva Perón. En el presente artículo nos interesa pensar cómo aquellas actrices construían la figura partiendo de una serie de imágenes de archivo y testimonios. Éstos las movilizaban a conformar un determinado perfil sobre el personaje histórico y, a su vez, las hacía evocar dicho personaje desde su biblioteca y su ideología tanto como de sus experiencias profesionales previas. De esta manera, sostenemos que las actrices fueron afectadas por el personaje histórico y produjeron, al mismo tiempo, una

³ Para más desarrollo, consultar Gené (2005).

⁴ Parte de estos discursos y testimonios pueden observarse en la obra de Main (1956). Realmente dicho libro había sido publicado en 1952 por Doubleday & Company, Inc., titulado *The woman with the whip: Eva Perón*, y firmado originalmente por María Flores.

⁵ Para mayor información sobre las obras a trabajar y otras por fuera del corpus de este artículo, consultar Trombetta (2012).

afección en el espectador y un efecto poético dentro de las obras, todo esto atravesado por un vínculo emocional con el personaje histórico. Tanto lo emocional como lo afectivo y efectivo siempre fueron mediados y modificados por la complejidad que surge desde los equipos creativos de cada trabajo y la multiplicidad de perfiles que se pueden encontrar en la recepción de una obra.

Para dicho emprendimiento tendremos en cuenta ciertos conceptos que nos resultan fructíferos para pensar el fenómeno producido, tales como imagen-afección, de Gilles Deleuze (2013), vinculado con imágenes-recuerdo, de Henri Bergson (2006), la perspectiva que da este último autor sobre la idea de memoria. También consideraremos el término aura en su acepción de originalidad por parte de Walter Benjamin (2015), las consideraciones de Marvin Carlson (2009) sobre los niveles de espectralidad dentro de una obra, la categoría de historia de Hayden White (1992), y los conceptos *punctum* y *spectrum* propuestos por Roland Barthes (1995). Mediante estos puntos articulados pensaremos la actuación de Yeni Patiño,⁶ Nacha Guevara,⁷ Flavia Palmiero,⁸ Cristina Banegas,⁹ Soledad Silveyra,¹⁰ Esther

⁶ Yeni Patiño trabajó en *Octubre en el paraíso. Eva Perón después de la muerte*, de Edmundo Kulino, dirigida por Hernán Aguilar en 1983, en el Teatro del Centro.

⁷ Nacha Guevara representó a Eva Perón en *Eva, el gran musical*, en 1986 y en 2008. El musical estuvo originalmente dirigido y realizado por Pedro Orgambide y la propia Nacha Guevara, y musicalizado por Alberto Favero. La primera versión fue realizada en el Teatro Maipo, mientras que la segunda fue originalmente estrenada en el Teatro Argentino en la ciudad de La Plata, para continuar sus funciones hasta el 2009 en la Lola Membrives en Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA).

⁸ Flavia Palmiero actuó en el documental *Evita, quien quiera oír que oiga*, de Eduardo Mignona, estrenado en 1984.

⁹ Cristina Banegas llevó a escena junto con Iris Scaccheri, *Eva Perón en la hoguera*, en 1994, en el Foro Ghandi. Luego reestrenó la obra de Leónidas Lamborghini en 2013 en la Casa Nacional del Bicentenario. Desde ese año, esta última versión fue respuesta en diversos teatros y espacios alternativos, como el Excéntrico de las '18, Teatro Real y Centro Cultural Kirchner, todos espacios en CABA.

¹⁰ Soledad Silveyra trabajó en la obra de Mónica Ottino, *Eva y Victoria*, dirigida por Barney Finn, una vez que Luisina Brando (actriz que representó a Eva en dicha obra desde 1992) dejó el proyecto. La versión realizada con Soledad Silveyra fue llevada a escena en el Teatro Tabarís.

Goris¹¹ (como excepción), el actor Marcial Di Fonzo Bo,¹² Alejandra Flechner,¹³ Sandra Guida,¹⁴ Alejandra Darín,¹⁵ Julieta Díaz¹⁶ y Laura Novoa.¹⁷

Disquisiciones teóricas: un referente que huye, una historia que escapa hacia la memoria

Gilles Deleuze (1990) explica cómo el acontecimiento no es, sino que somos lo que acontece. Somos acontecimiento. En la dinámica de llevar —tanto en cine como en teatro— las historias¹⁸ de cada uno de los agentes, específicamente el personaje histórico Eva Perón, se recurre a trasladar a escena lo espectral propuesto por el relato, es decir, la conformación narrativa de un acontecimiento pasado que, derivado en una creación artística, se torna puro fantasma.¹⁹

[...] cualquier puesta teatral entreteje una tapicería de fantasmas para sus espectadores, que juegan en varios grados y combinaciones con los recuerdos tanto individuales como colectivos que tienen estos de experiencias anteriores con esa obra, ese director,

¹¹ Esther Goris filmó en papel protagónico *Eva Perón*, de Juan Carlos Desanzo, en 1996.

¹² Marcial Di Fonzo Bo, sobrino de Facundo Bo, estrenó en el marco del Festival Tintas Frescas organizado en 2004, la *Eva Perón* de Copi, que su tío había estrenado junto a Copi en el Teatro l'Épée de Bois, París, en 1970. La puesta del Festival estuvo dirigida por el propio Marcial Di Fonzo Bo y realizado en el Teatro Alvear.

¹³ Alejandra Flechner fue la actriz que representó a Eva Perón en la otra versión sobre *Eva Perón* de Copi propuesta en el Festival Tintas Frescas. La misma fue dirigida por Gabo Correa, y estrenada en el Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

¹⁴ Sandra Guida trabajó representando a Eva Perón en la obra *Tatuaje*, de Alfredo Arias, estrenada en el Teatro Presidente Alvear en el año 2010.

¹⁵ Alejandra Darín actuó en *El evangelio de Evita*, de Carlos Balmaceda, en el año 2009. La obra estrenada en el Teatro Radio City de Mar del Plata también fue dirigida por el propio Balmaceda.

¹⁶ Julieta Díaz representó a Eva Perón en *Juan y Eva*, de Paula de Luque, filme estrenado en 2011.

¹⁷ Laura Novoa desempeñó el papel de Evita en el filme *¡Ay, Juancito!*, de Héctor Olivera, en 2004.

¹⁸ Nos interesa rescatar la posición de Hayden White sobre la historia, quien la comprende como la construcción narrativa que contiene una función poética en el lenguaje (White, 1992).

¹⁹ Deleuze define que el fantasma es puro acontecimiento. “Para Deleuze, los acontecimientos son efectos y, particularmente, efectos de superficie, y en este sentido tienen un devenir que les es propio. Los acontecimientos no son ni el estado de cosas ni su representación, no tienen una dimensión ontológica pura, no son el ser, sino que son absolutamente ideales, son un extra-ser, que insisten o subsisten en la superficie. De este modo, el acontecimiento no es el ser, sino que el ser es el acontecimiento” (Deleuze, 1989, en Dipaola, 2008).

esos actores, esa historia, ese espacio teatral, incluso, a veces, con esa escenografía, ese vestuario, esa utillería. (Carlson, 2009, p. 149)

Así sostenemos, junto a Carlson (2009), que el teatro es “un museo viviente de memoria cultural” (p. 149). Desde ese punto de vista, las actrices y actores que construyen a Eva Perón conforman una memoria cultural. A su vez, constituyen la intención del acontecimiento pasado, pero no lo representan, al menos no desde la imitación. Y es que cuando proponemos la idea de construir la intención del mismo, nos referimos a la obvia mutación de dicho acontecimiento, que provoca el resultado de absorber lo espectral del registro del hecho concreto ya no asible. En este punto, la materialidad de esa intención de acontecimiento de lo real²⁰ es desarrollada por otros cuerpos (actores y actrices) y otros dispositivos narrativos (cine y teatro). Es decir, lo que nos interesa pensar es que esa intención de acontecimiento real en los dispositivos cinematográfico y teatral combina el eje narrativo puramente espectral, aun cuando dice o pretende fidelidad a los hechos con el eje real, la materialidad misma del cine, sus maquinarias y procedimientos narrativos, o la materialidad misma del teatro, el convivio (Dubatti, 2010a) y, nuevamente, los posibles procedimientos narrativos. Dentro de este rodeo, vemos y nos interesa analizar, por un lado, lo aurático (Benjamin, 2015) de un cuerpo en escena y lo fantasmagórico del cuerpo del actor cinematográfico, ambos en confluencia con la espectralidad²¹ que de por sí aporta la reconstrucción histórica de un personaje como Eva.

²⁰ Nos referimos al acontecimiento real como los hechos concretos, una vez desfasados por la narrativa de la historia.

²¹ Marvin Carlson (2009) define al espectro como un fenómeno que se da dentro del teatro, en el que se entremezclan en un acto de reciclaje y reminiscencias fantasmas de hechos y de vínculos previamente ya acontecidos. A su vez, él observa lo espectral en la propia característica de los personajes. Los personajes son todas aquellas representaciones realizadas en diversas puestas.

Si bien pensaremos el fenómeno de lo fantasmal en relación con Eva Perón, también consideramos que existe un espesor de espectros (Carlson, 2009) dentro del teatro. Esto tiene que ver con la repetición —nunca idéntica función tras función— y con un bagaje teatral propio de cada actor o actriz. Las actrices y los actores que deciden llevar a escena a Eva Perón se enfrentan, por un lado, a un problema afectivo, es decir, la relación tríadica entre el carácter real de la existencia pasada de dicha mujer; el acercamiento al carácter veraz de las historias ancladas en la memoria, las fotografías, documentaciones y testimonios; y la decodificación subjetiva y política de ese material anclado en los imaginarios sociales²² (Baczko, 2005) previos. Todo esto, incorporado en un cuerpo poético (Dubatti, 2010b) que reflejará la rostridad de Eva Perón en los gestos, en las manos, en los primeros planos. Esa búsqueda de la intensidad armará diversas imágenes-afección (Deleuze, 2013) desarrolladas por las actrices y actores, pero también por el trabajo en conjunto con el director y el montajista (en el caso del cine).

Aquí, el concepto imagen-afección propuesto por Deleuze (2013) es definido como el primer plano y el rostro, y, en este caso, es el intervalo mismo entre la imagen-percepción y la imagen-acción. A lo largo de la explicación da cuenta de la doble función del rostro, un rostro que siente y piensa, y que para aquello, retomando a Bergson (2006), explica que la afección es una tendencia motriz sobre un nervio sensible. En este punto, las reacciones no se desarrollan en todo el organismo, sino que éste discrimina y enfoca la reacción en el rostro y en las manos. A su vez, también explica que el primer plano rostrifica lo que decida encuadrar; esto es, que una imagen-afección será cualquier primer plano que le dé

²² Si bien no nos enfocaremos en trabajar con el concepto propuesto por Bronislaw Baczko, nos interesa recordar qué entiende por imaginarios sociales a lo largo de su trabajo. El autor plantea la categoría como aquellas prácticas que establecen jerarquías y construyen símbolos y emblemas.

intensidad a la cosa que enfoca, sea un rostro, manos o un objeto significativo en la representación (Deleuze, 2013). Aquí hay que comprender que la imagen-afección no es sentimiento, sino el instante en que se reacciona frente a la percepción de las cosas, para luego pasar a una acción sobre esa reacción sensorio-motriz (Bergson, 2006). Asimismo, existe un problema efectivo, es decir, el modo poético de llevar ese bagaje a escena mutándolo en puro espectro. En términos de Deleuze (2013), la afección en las actrices y actores de teatro no sucede del mismo modo que en el cine, al estar mediado por el montaje y la no progresión del personaje en el desarrollo de su creación. Todas aquellas reacciones frente a la percepción de los materiales de archivo o testimonios derivarán en un pensamiento que utilizarán para llevar a escena al personaje histórico, algo que, a su vez, estará contaminado por las emociones que atraviesen.

Por otro lado, Walter Benjamin (2015) explica, retomando a Pirandello, cómo el actor de cine se encuentra mediado por la aparatología a la que se enfrenta. De este modo, cede su aura a los aparatos y se anula esa aura hacia el espectador, algo que no sucede en teatro, por estar el actor en un constante aquí y ahora. La ambigüedad que plantea Benjamin (2015) con respecto a lo aurático en el cine, en la fotografía y en el teatro es pensar que en el rostro, aún mecanizado, queda un último resabio de lo aurático, del valor de culto de la imagen, no desde el mecanismo, sino en el registro de un elemento único como un rostro. Sin embargo, Benjamin (2015) establecerá la diferencia entre el cine y la fotografía en tanto que el primero es mediado por la sala de montaje, que muta el desempeño actoral del intérprete en una nueva formulación de su cuerpo. Ahora bien, al aura que podemos ver en

el actor de teatro, desde algún lugar se vuelve *spectrum* (Barthes, 1995)²³ en el cine, no sólo por la posibilidad de ver lo aurático en el rostro fijo de un fotograma, sino por la ilusión de realidad que construye el cinematógrafo. Esto hace que ese valor de lo único, de lo original, también sea visto en la actuación de las actrices que representaron a Eva tanto en cine como en teatro. Dos claros ejemplos de que el cuerpo de las actrices brinda originalidad son Nacha Guevara (*Eva, el gran musical*, Orgambide-Guevara-Favero, 1986-2008) y Esther Goris (*Eva Perón*, Juan Carlos Desanzo, 1996), ambas tomadas como actrices a seguir en la tarea de representar a Eva Perón por producciones posteriores.

A su vez, lo afectivo se traduce muchas veces en la investigación que las actrices realizan sobre el personaje y no sólo por el impacto que causó en la recepción. Este tipo de afección ha generado en la mayoría de los espectáculos una tendencia mimética, con algunas excepciones que se introducen en los casos “metonímico-metafórico”. Por mimético comprendemos la idea propuesta por Aristóteles (2004) de la búsqueda de imitar la realidad. Esto es pensar la posibilidad de representar a Eva Perón desde su aspecto físico hasta su mundo público y privado. En este punto, las actrices vinculan el afecto (en términos bergsonianos) con el sentimiento, es decir, que frente a la reacción sobre la percepción que elaboran sobre el personaje histórico, se incorpora un componente emotivo, el cual terminan por volcar en la acción de llevar a escena dicha figura. Esto les provocaba realizar una serie de acciones tales como: teñirse el pelo, adquirir sus gestos, adelgazar, etcétera. Entonces si bien la caracterización de los actores no es privativa del personaje/histórico, en este caso, por tratarse de uno, se le anexa, más allá de la imagen-

²³ Para Barthes (1995), el *spectrum* es el retorno de lo muerto, es lo que denuncia la imagen en una fotografía. Este punto nos parece que se puede aplicar al cine, viendo ese “retorno de lo muerto” en la imagen en movimiento.

afección, un plus emotivo en tanto que la caracterización refiere a un sujeto que existió históricamente, y no a un personaje imaginario.

Por otra parte, cuando mencionamos lo metonímico-metafórico, nos referimos a aquellas construcciones que adoptaban alguna característica: por ejemplo, el traje y el rodete, como una totalidad que refería al personaje y lo combinaban con elementos que vinculaban a Eva a sus orígenes. Un caso específico es la incorporación de la Eva morocha mediante el cuerpo de Alejandra Flechner (*Eva Perón*, Copi, dirigida por Gabo Correa, 2004) o Cristina Banegas (*Eva Perón en la hoguera*, Leónidas Lamborghini, dirigida por Iris Scaccheri, 1994). Estas dos maneras de abordar la figura, de modo mimético o de modo metonímico-metafórico, creemos que conforman dos posiciones con respecto a la historia.

Hayden White (1992) considera que la historia posee una funcionalidad poética dentro de la construcción de su discurso. Lo interesante es ver cómo las actrices y actores se acercan a esa historia y de acuerdo con el periodo y las urgencias sociales de ese momento (regreso de la democracia, neoliberalismo, revisionismo histórico y retorno de un gobierno con perfil popular) trasladan los hechos sobre Eva Perón. Así tienen intenciones de conformar una linealidad histórica, una veracidad, o, con mayor reflexión, son conscientes de la distancia histórica. En este último punto utilizan los archivos para construir un espacio de memoria que privilegia el espacio poético. Desde ese espacio poético no tienen inconvenientes en propiciar un estallido temporal en tanto que el discurso de antaño será también parte de una reflexión sobre el presente.

La necesidad afectiva y emotiva de “representar” a Eva Perón

La primera Eva de la década de 1980 fue la creada por Yeni Patiño y Hernán Aguilar, llamada *Octubre en el Paraíso. (Eva Perón después de la muerte)*, estrenada cinco días

antes de las elecciones democráticas en octubre de 1983 (Trombetta, 2016). La intención fue construirla de modo mimético. Su pelo teñido de rubio y su peinado armado por Colombo reproducían el clásico chifón oficial. A partir de allí, desde los testimonios declarados por el director y la propia actriz, daban cuenta que ella comenzaba a sentirse Eva Perón. Para mostrar dicho sentimiento dialogaba con el director sobre su familia que era peronista y ella era evitista, “y que para ella era tocar el cielo con las manos” (Declaración del director Hernán Aguilar para el presente artículo, en entrevista hecha por la autora en 2014).

Por otro lado, más allá de la variedad de vestidos que ofrecía la puesta, uno con los que salía Patiño a escena junto a Aguilar —quien interpretaba a Juan Domingo Perón en el balcón— no era el traje sastre, sino un vestido de gala que producía el efecto de la Eva santa o la idea del hada buena. Jorge Corsico y Carlos Silva, egresados del Teatro Colón como maquilladores y vestuaristas, tomaron figurines a partir del libro de la obra. Toda esa producción, a la que se sumaban las joyas que había realizado Óscar Morando, estaba en función de lograr un modo de trabajo particular que buscaba el interior y lo visceral sobre Eva Perón, basado en los discursos políticos, es decir, en la figura pública.

Hernán Aguilar, en la entrevista referida líneas arriba, describía el proceso de ensayos que tuvo con Patiño. Ambos trabajaron separados del elenco todos los días durante cinco horas, y a posteriori se juntaban con el mismo. Lo que observaba Hernán Aguilar, emocionado por el trabajo, es que, en el estreno, el ministro de Trabajo de Argentina de la segunda época peronista (1973), Ricardo Otero, estiraba sus manos y le decía que no podía creer el parecido. Por su parte, cuenta el director, los espectadores exclamaban: “¡Evita, volviste!”. Lo que muestran las declaraciones de Aguilar y el trabajo descrito por él, no es una verdad histórica de acuerdo con la obra, sino que implica una reacción propia del

contexto histórico en el que Aguilar vivía en aquella época: el inminente retorno de la democracia. Y esto era algo que se expresaba también en el sentir de Patiño, que en su interpretación, conformada de la mano del director, buscó encontrar lo visceral de Eva Perón y el tono de voz de sus discursos políticos. En este sentido, sostenemos que Aguilar, tanto desde sus testimonios para este trabajo, como en las declaraciones sobre la obra en otras entrevistas gráficas, proporcionaba un ejercicio de memoria y no un discurso histórico sobre el peronismo. Esto se podía observar dentro de la obra a partir de la selección de determinados hechos políticos que afianzaban en definitiva la posición peronista de Aguilar y la postura evitista de Patiño.

La diferencia entre este testimonio y el registro histórico aparece al estudiar el testimonio de Aguilar y las notas de *Clarín* y *Primera Plana*. Mientras que los artistas veneraban la obra, los diarios la criticaron fuertemente. Sin embargo, *La Razón* la destacó, y *Tiempo Argentino* y *La Época* le brindaron espacio para entrevistar tanto a Aguilar como a Edmundo Kulino antes de que la obra fuera estrenada. En las notas positivas se destacaba la actuación de Patiño como “quien encarna con ductilidad interpretativa a Evita, en un trabajo agotador, pero pleno de matices, pues aparte de recrear el libro, entona 14 de los 17 temas musicales” (Anónimo, 1983, octubre 27). Esa visión contrasta con la descripción sobre la actuación de Patiño escrita por Rómulo Berruti para *Clarín*, quien menciona: “Yeni Patiño canta decididamente bien y su presencia física trasunta cierta autoridad. Da una imagen aceptable de Eva, pero no es actriz y esto se nota mucho: hierática en exceso, monocorde, no transmitió la pasión” (Berruti, 1983). Y también contrasta con la breve descripción que hacen en *Primera Plana*: “Yeni Patiño confirma sus virtudes para el canto que ya había mostrado hace un año en *Amor sin barreras*. Su entrega parece venirle desde adentro, pero el intento no cuaja, por cuanto la estampa es lo primero.” (P., 1983, p. 53).

Al analizar las críticas, podemos ver que, con excepción de la mirada de Berruti, el resto del material intuye o asevera esa búsqueda de expresar a Eva Perón “desde adentro”. Los motivos los explicaba Patiño muy brevemente: “Siempre soñé hacer este personaje porque la admiro terriblemente. He investigado mucho sobre ella, su infancia, su actuación política. [...] ese jugarse la vida por un ideal, me hacen sentir cerca. [...] Evita es la mujer más importante de la historia”.²⁴

Al discurso de Patiño habría que agregar que, en todos los casos, se demostraba la necesidad emocional y el impulso afectivo (Bergson, 2006) de llevar a escena a Eva Perón como un modo de responder a la construcción de los textos de Tim Rice. Aquí la admiración de la actriz es atravesada por estos puntos históricos y por una tradición familiar, tal como señalaba Aguilar cuando contaba que Patiño era evitista, tal como su familia era peronista.

Entonces, si bien no estamos habilitados para poder afirmar el resultado positivo o negativo de la creación de la obra debido a las diferencias de percepción sobre la creación, sí podemos sostener que, en este caso, se tuvo la intención de crear una Eva pública desde su imagen, pero privada desde el sentimiento que pretendía reflejar la actriz. La percepción de la actriz sobre Eva buscaba el interior del personaje más allá de la imposibilidad de acceder a aquél. Es allí donde comienza a incorporarse, en términos benjaminiános, el aura de Patiño, que para acceder al “interior” de Eva recurre a su propia subjetividad sobre el personaje. Bajo esta consideración, sostenemos que siempre se combinará esta mecánica

²⁴ Material otorgado por Hernán Aguilar, sin fuente directa.

entre la participación del interior de las actrices con el retorno de lo muerto²⁵ que propicia la imagen de Eva y sus registros fotográficos y fílmicos. Es allí donde la memoria se desliza de la idea de la Historia, con mayúscula, para conformar una nueva opción de Eva, una nueva imagen-contraída desde la memoria²⁶ (Deleuze, 2009), elementos del registro (en qué fotos, materiales discursivos y videos se inspiraron) con causas personales (su familia peronista) e imaginarias (la necesidad de discutir con *Evita* de Andrew Lloyd Weber y Tim Rice estrenada en el West End de Londres en 1978), provocando en el cuerpo de la actriz la contracción de una Eva de múltiples temporalidades: la Eva que existió, la considerada por la familia de la actriz, la de la propia Patiño, la del director, la recepcionada a partir de la obra por la crítica. Sin embargo, esa multiplicidad que podemos leer estuvo en la creación vinculada a una búsqueda que “imitara” al personaje, tanto como sucedió en las obras y en los filmes de la década de 1980.

Otra de las actrices que fue fuertemente atravesada por el fenómeno de interpretar a Eva Perón y que consideraba la posibilidad de asir desde la actuación al personaje histórico de *Evita*, recorriendo su vida cronológicamente, fue Nacha Guevara. El cuerpo de Nacha Guevara se va adaptando, desde sus movimientos durante el espectáculo, a construir de acuerdo con el momento histórico que narre. Esto da un carácter diferente forjado por los

²⁵ Tal como mencionamos en la nota 22, con el retorno de lo muerto nos referimos al *spectrum*, concepto propuesto por Roland Barthes (1995). Este retorno de lo muerto punza o posee un *punctum* para los actores y actrices que revisan las fotografías sobre Eva Perón. Barthes entiende el *punctum* como ese vínculo sentimental y personal frente al registro fotográfico, que es atraído por aquello que sobresale de la fotografía. Aquí queremos hacer una salvedad: si bien Roland Barthes explica que dicho concepto se aplica sobre un ser cercano, consideramos que la figura de Eva Perón, para determinado sector vinculado a sus ideas políticas, también configura un *punctum* sobre la figura de Eva. Recordemos que las actrices incorporaban una reacción afectiva desde la reacción física, y a aquello le sumaban una reacción emocional.

²⁶ Deleuze (2009) explica que el concepto memoria-contracción aplicado al cine compone las imágenes contracción. Las mismas serían un cuadro con profundidad de campo, es decir, un cuadro que, en su estructura de imagen-movimiento, se contrae en planos temporales, o lo que es lo mismo, en imágenes-tiempo.

hechos que atraviesa la protagonista. Así, el cambio de vestuario, peinado y tono de voz daban por resultado la composición de los tres mitos señalados por Rita de Grandis (2006): el mito rojo, el amarillo y el negro.

A pesar de que la obra cae en las variantes míticas mencionadas, Nacha Guevara intentaba representarla por fuera de los mitos. Así declaraba²⁷ su vínculo emocional y su afección (Bergson, 2006) hacia Eva. Desde allí demostraba su habilidad para “representarla” ante todo como ser humano. Sin embargo, en las declaraciones de Nacha Guevara, la admiración hacia Eva Perón sigue situando al personaje en un espacio mítico, Eva sigue siendo un ser extraordinario.

El testimonio, sin más, expone los niveles de identificación que tenía Guevara en relación con el personaje que construyó en escena con una serie de efectos poéticos. Lo que llega al espectador es esa emocionalidad que atraviesa la actriz al encarnar el personaje. Y esto se vislumbraba desde la deuda personal que Guevara sentía tener con la historia política de Eva, con el voto femenino, que con toda la vida cronológica de Evita. Entonces Nacha Guevara se identifica con la idea de la mujer con poder y desde allí construye el

²⁷ “Con sus contradicciones, sus dualidades, sus defectos, sus virtudes, retraté a un ser humano. Tuve mucha perseverancia en eso. No quisimos mostrar un personaje sino a una persona excepcional. Tiene que ver con un destino. Pensé en su nombre, de dónde salió, a dónde llegó y en el tiempo que lo hizo. Ahí había un destino, pero eso no me preocupaba. Porque todos tenemos un destino. Lo que admiro de ella es su valentía para vivir, como lo vio pasar y dijo: voy con eso. Porque uno muchas veces ve pasar al destino y no se sube a ese tranvía. Ella se subió y hasta el final. Además, considero tener una deuda con ella. Porque las mujeres de mi generación no son iguales que las mujeres de la generación anterior. Ella entró en mi vida en un momento de ser niña donde yo pude ver a una mujer con poder. Y para mí eso fue algo natural. Yo no sabía que eso era la primera vez que sucedía en la historia. Yo vi a una mujer poderosa, y eso era equivalente a “las mujeres son poderosas”. Muchos miles de mujeres tienen esa deuda fraternal con Evita. Aún me emociono muchísimo cuando hago la escena del voto. Y antes estuvo Alicia Moreau de Justo, sí, señor, pero el destino la tocó a ella para que lo logre”, describe Nacha, siempre con la emoción a flor de piel, cuando se refiere a la verdadera Eva Perón (Gorlero, 2013, p. 116).

personaje. Cree conocerla tanto que cree poder actuar como ella.²⁸ Desde su testimonio muestra que su afección en términos bergsonianos (2006) y su vínculo emotivo con el personaje Eva Perón refiere al personaje público, construido por sus acciones sociales, y sus discursos políticos. Estos discursos se constituyen anclados en lo privado del personaje mediante una poética mixturada que al melodrama le suma lo trágico. Su infancia, su vida como actriz, sus primeros años en Buenos Aires y su enfermedad son, para dicho musical y muchas otras producciones artísticas, las causas y consecuencias de su desempeño político. En este punto, la actriz es afectada por la historia pública de Eva mediante el *punctum* (Barthes, 1995) de las fotografías, que incluso descansa en el *spectrum* (Barthes, 1995) del cuerpo que se aprecia en las imágenes de archivo. Así cree conocer la vida privada, considerándose capaz de representarla de modo mimético desde su mundo interior.²⁹

La creación del personaje por parte de Nacha Guevara, como mencionamos, es atravesado por el vestuario y el peinado, pero serán sus gestos, su tono de voz y sus movimientos corporales los que le darán entidad al *spectrum* (Barthes, 1995). Un caso notorio es la fotografía que se representa mediante la escenificación de la misma. En ella vemos ese abrazo a Perón en el discurso del Día de la Lealtad. La obra apuntaba también a transmitir al espectador la emocionalidad hacia la figura, y esta búsqueda fue, por ejemplo,

²⁸ “No sé explicar muy bien lo que me pasa con Eva... Es que la conozco tanto... Sé lo que haría en cualquier circunstancia que se le presentara en la vida. Yo podría actuar como ella. Eso es conocer al personaje. Me genera un desgaste emocional muy fuerte. Sufro mucho en esta obra. El segundo acto es tremendo”, dice Nacha Guevara (Gorlero, 2013, p. 117).

²⁹ “Todas las personas públicas son cuestionadas, pero creo que van a llorar tanto los peronistas como los antiperonistas, radicales y conservadores, porque la vida de Eva ha sido una tragedia y así se plantea en la obra. Nadie se espera lo que va a ver. Es una historia que tiene mucha riqueza teatral. Es una vida fulminante con un destino marcado, desarrollado con un nivel estético importante y una música maravillosa. Es la historia de un personaje político centrada en el mundo que le tocó vivir, en sus circunstancias y, en su mundo interior. Ella es un personaje arriesgado y generoso a la vez. Y así tratamos de mostrarlo”, anuncia Nacha Guevara días antes del estreno (Gorlero, 2013, p. 117).

situada en ese abrazo significativo para el pueblo. Guevara, como sucede con muchas de las actrices que representaron la figura de Evita, se mimetiza con el personaje a partir de la composición mencionada.

Un elemento que observaba Guevara en una entrevista, era cómo utilizaba sus manos, por considerarlas similares a las de Eva Perón. La impresión que Nacha Guevara tiene sobre sus manos hace que pensemos que en ellas existía una imagen-afección (Deleuze, 2013), es decir que Guevara realiza una focalización sobre sus manos para otorgarle ese carácter de rostridad (Deleuze, 2013). A su vez, declaraba, en otra entrevista, que el guardia de seguridad de Eva Perón la había comparado con ella por el carácter.

El trabajo de Guevara, *Eva, el gran musical*, que marcó la posibilidad de interpretar a Eva Perón, fue repuesto en 2009. Desde este lugar fue apoyado institucionalmente por el Gobierno de la Provincia de Buenos Aires bajo el mando de Daniel Scioli, y llevado a escena con gran repercusión y difusión. Esta nueva construcción de la imagen de Nacha Guevara, 23 años después, conformaba un halo de espectralidad (Carlson, 2009) y de expectativa en la recepción que ya había visto el musical en el año 1986. Basado en el concepto de horizonte de expectativas de Hans Robert Jauss, Carlson (2009) sostiene que “Las expectativas que los espectadores tienen ante una nueva experiencia de recepción son el residuo de memoria de experiencias anteriores semejantes” (p.14).

Frente a la problemática teatral que implica llevar a un personaje histórico a escena, los niveles de espectralidad que se configuran y la elaboración que realizan las actrices para conformar un personaje como Eva Perón, se le suma la expresión cinematográfica con sus características técnicas. Recordemos que durante la primera fase se necesitaba renacionalizar la figura de Eva Perón. La creación del musical londinense *Evita*, de Andrew Lloyd Weber y Tim Rice, con su estreno en 1978, extranjerizaba a la figura. La extranjería

surgía de una serie de imaginarios sociales propios de los disidentes al peronismo, a causa de elementos histórico políticos, como la dictadura en años anteriores (1976-1983).³⁰

En ese contexto histórico, Eduardo Mignona había realizado el documental *Evita, quien quiera oír que oiga* (1984), con escenas de ficción en el que el rostro de Eva era encarnado por Flavia Palmiero, una incipiente actriz que había dejado sus fotografías en una agencia para modelos. Así como las fotos en que se ve a Yeni Patiño —también modelo— lucir los vestidos de gala y las joyas que referían al vestuario de Eva Perón, aquí se concentra en reproducir un cuerpo que posa otro vestuario: el de una niña de 16 años que llega a Buenos Aires desde Junín.

A diferencia de Yeni Patiño, que provenía de una tradición evitista, o la propia Nacha Guevara, con un pasado de militancia política y persecución, Flavia Palmiero, a sus 17 años de edad, mostraba una postura emotiva frente al personaje de Eva Perón, como un hito histórico que se desempeñó en la política. Pero Palmiero declaraba la neutralidad de una postura política propia, aunque en la entrevista “Esta chica es la primera Evita del cine argentino” (Acuña, 1983) dejaba entrever una tradición peronista en su familia. Incluso en uno de los testimonios identificaba a los “copetudos” como quienes eran antiperonistas.³¹

³⁰ Cabe recordar que, en dicho período, uno de los grupos de resistencia, los Montoneros (movimiento peronista de izquierda), era perseguido. Uno de los motivos fue el “juicio revolucionario” y asesinato al general Pedro Eugenio Aramburu el 1 de junio de 1970, debido al previo secuestro y desaparición, en 1955, del cadáver embalsamado de Eva Perón por parte de Pedro Ara.

³¹ “Tenía alguna que otra noción de la historia, pero la verdad es que yo vivía en el limbo y nunca me interesó demasiado la historia y sus personajes. Lo primero que hizo el director, fue darme el libro sobre la vida de Eva, una biografía escrita por Marisa Navarro. Poco a poco me fui dando cuenta de lo que significaba realmente esa mujer y me fui asombrando. Su infancia, sus primeros años en la ciudad, su militancia política me emocionaron mucho. [...] Creo que mi familia no me puso trabas por dos motivos fundamentales: por un lado, aunque era chica, mi mamá vivió la época del peronismo y conoció a Evita por sus obras. La otra cosa es que yo encarno un personaje, no hago política con ese personaje. Yo soy Evita en una época especial, que es su adolescencia. Soy el ser humano que era Evita cuando sólo se dedicaba a soñar. [...] Creo que tengo muchas cosas en

Otro de los puntos que señalaba en la entrevista eran los sacrificios para realizar esa película. Entre ellos estaba el corte del cabello, para lograr el parecido físico con Evita adolescente. Mignona remarcaba que si bien no habían buscado especialmente una actriz que tuviera una similitud desde el *phasic du role*, habían logrado que Palmiero se asemejara. Entre esas cualidades se mencionaba el candor de la actriz, para emparentarla a Eva. Desde este punto de vista, podemos ver cómo lo efectivo de la composición exterior del personaje se desplazaba hacia la actriz como una vinculación interior con el personaje, en tanto que declaraba sentirse identificada con la fuerza interior de Eva, un parámetro que se repite en la década de 1980. Y es que las actrices creían fervientemente tener la capacidad de encarnar la esencia de Eva tanto en el teatro como en el cine. Creían en la posibilidad de representarla de modo mimético y acercarse a lo real, a pesar de que, en realidad, siempre reprodujeron una memoria, una imagen-recuerdo³² (Bergson, 2006), plagada de técnica teatral y cinematográfica, alejada, por eso mismo, de su referente.

La necesidad afectiva y emotiva de pensar a Eva Perón

La segunda fase (1990-2003) se caracterizó por materiales que comenzaron a pensar las contradicciones del discurso peronista originario frente a las políticas neoliberales encarnadas por un gobierno que había sido votado previamente como un retorno del

común con Evita, esa fuerza interior que la hacía estar activa todo el tiempo es algo que puedo reconocer como si fuera mío. Es algo que ella tenía adentro, muy adentro y que la decidió a salir de su pueblo para triunfar y dedicarle esa victoria a su madre. En esto me siento identificada con ella, en las cosas que podía sentir al ver la injusticia, al ver a su madre trabajar para seguir igual en la miseria. Si bien yo no vivo en la miseria, mi mamá trabaja todo el día y me gustaría poder darle una vida mejor, sin tantas preocupaciones, sin que tenga que estar pendiente de la plata, de la casa, de todo, sin descanso" (Acuña, 1983).

³² En términos de Bergson (2006), la imagen-recuerdo está vinculada a la imagen producida por la memoria dividida en otros dos conceptos: la memoria capa y la memoria contracción. Estos conceptos son retomados por Deleuze (2013) para ver en ellos la conformación de la imagen-movimiento.

peronismo a la escena política. Al menos eso intentaba transmitir Menem mediante sus discursos, su *performance* y su aspecto de símil caudillo y líder del pueblo.

En ese entorno, las actrices, directores y autores declaraban la necesidad de pensar qué sucedía en ese hoy con el peronismo. Uno de los puntos más álgidos era pensar los discursos de Eva Perón y mostrar cómo aquéllos habían sido metafóricamente incendiados. Esta tarea se desarrolló mediante alegorías que la retornaban de la muerte, y hogueras que la desarticulaban y alejaban de los discursos políticos dichos públicamente. El caso más llamativo es *Eva Perón en la hoguera*, de Leónidas Lamborghini (Trombetta, 2014).

La puesta de *Eva Perón en la hoguera* del año 1994 no sólo promovía una empatía específica entre la actriz, el autor del poema y el modo de pensar a Eva Perón, sino que hablaba de una lógica poética. En aquel momento, Banegas tenía una especial inquietud por llevar a escena un tipo de construcción femenina contrapuesta a la mujer promovida por la publicidad: la mujer *light*. Cristina Banegas, en relación con la obra que había representado con base en poemas de Juan Gelman, *Salarios del impío*, y una obra que iba a montar posterior a la obra de Lamborghini en la que interpretaría a Tita Merello, mencionaba cómo veía en estas tres piezas un tríptico temático y poético³³ en el que denunciaba, desde estos personajes, la constitución de la mencionada mujer *light*.

Las fotografías que registramos en el archivo privado de Cristina Banegas señalan el respeto por reconstruir fragmentariamente a Eva Perón desde lo épico, desde los gestos

³³ “Creo que las tres obras conforman un tríptico en el que aparecen dos temas fundantes: la poesía argentina y las mujeres argentinas. Un modelo de mujer medio arrabalera, de una extracción medio lumpen —como en el caso de Tita y de Eva—, que llegan a un primer plano de la realidad, que son diosas, arquetipos. En el trabajo de Gelman no había originariamente un personaje, pero finalmente apareció una especie de mujer arrasada, deshecha, presimbólica, poshumana, algo muy raro. Era una mujer animal. Fue un personaje que apareció solo, sin que nos lo propusieramos. Era como la otra cara de la mujer actual, tanto de la que hace política como de la que protagoniza avisos publicitarios” (Chaher, 1994, s/p).

magnánimos expuestos en su vida pública. En la voz de Banegas se observa el carácter solemne con el que comienza el poema. Así, la actriz encarna dos roles en escena: el del rapsoda que narra la imagen de Eva y la Eva construida por el poema. El modo fragmentario de la poesía se traslucen en la obra a partir de esos movimientos entrecortados que se pueden percibir en el video de 1994. Banegas recita reproduciendo el gesto político de Eva frente al pueblo, deteniendo el fluir del cuerpo mientras realiza un movimiento panorámico de 180 grados —que acompaña las pausas marcadas por la estructura poética—. Esta distancia entre el personaje presentado —Eva Perón— y quien lo representa —Cristina Banegas— se entrelaza en la poética de la obra aunando el cuerpo de Banegas al estado de escritura que expone Lamborghini en su poema. Recordemos que la poesía surgió del propio libro *La razón de mi vida*.³⁴ Desde allí, Banegas trabajaba afectivamente, es decir, percibiendo primero y reaccionando físicamente frente a las fotografías y la lectura de los propios materiales escritos por Eva Perón. Pero esto no implicaba que, a su vez, reaccionara emocionalmente frente a lo propuesto por Leónidas Lamborghini. Con esto nos referimos a que lograba construir, además de un sentimiento hacia el personaje Eva Perón, una imagen-afección (Deleuze, 2013); es decir, un sentir y pensar dicho personaje. De este modo, la actriz construía nuevas reacciones y emociones que transformaba en acciones corporales y gestos. En ese proceso creativo nosotros observamos que la combinación de los movimientos, gestos y la utilización de los diversos elementos de la puesta en escena

³⁴ Sobre *La razón de mi vida*, Banegas dice a *Página 12* que “todos sabemos que no fue escrita por Eva, que ese no es exactamente su discurso. Es un texto *kitsch*, pero me interesa porque es anacrónico. ¿Quién habla hoy de los humildes o de la revolución, de la clase explotadora, la oligarquía o el pueblo? Yo creo que Eva Perón fracasó. Ahora no hay espacio para estas cosas en el imaginario de la gente, y tampoco en el arte actual. Ese es el discurso del fracaso” (Cabrera, 1994, s/p).

desarrollada por Iris Scaccheri conforma un material efectivo que generará nuevas afecciones y emociones en la recepción.³⁵

Si bien el concepto *afección* propuesto por Deleuze (2013) no se vincula con los sentimientos, éstos surgen desde el sentir y el pensar que tenía la actriz sobre Eva, sobre la situación que vivía Argentina cuando interpretaba fragmentos del poema que remarcaban las diferencias sociales. Banegas concentraba en sus movimientos, su voz, sus manos y sus gestos ese vaivén espacio-temporal entre ser actriz y estar en la piel de un personaje histórico. El poema en su texto establece una relación de muerte simbólica que remite a la muerte de Juana de Arco en la hoguera y que se deja entrever en los gestos de Cristina Banegas y en los movimientos de su cuerpo, en algunos momentos espasmódicos y fragmentados. De todas maneras, si bien nos remitimos a la idea de un cuerpo dentro de una hoguera, ésta confluye con la actividad política del personaje histórico Eva Perón. La puesta se ubica en ese lugar. La actriz siempre vestida con el traje sastre —en este caso, color bordó, según las fotografías, o rojo, según algunos registros periodísticos— y el rodete —en este caso, del color del pelo de la actriz, castaño oscuro— representa, como mencionamos, posturas y gestos de la vida política. Entonces podemos ver que el primer gesto antes de comenzar a expresar el texto es de dadora hacia el pueblo en un grito de entrega. Ese primer gesto mudo³⁶ que, repetimos, se aúna en un grito de dolor y entrega, permanece en silencio hasta el segundo espacio en que Banegas comienza a decir el poema,

³⁵ “Y el encuentro con Iris me trasladó a un lugar bastante más libre de relación con la palabra en el que ésta, el sonido y la imagen se vinculan desde un lugar más musical, pero nunca desconectado de la imagen y de la idea. Es maravilloso cómo se construye y se proyecta la imagen, cómo atravesás la percepción y llegas al corazón del que está ahí. Creo que eso es lo único que le da sentido a estar actuando en vivo” (Chaher, 1994, s/p).

³⁶ Ese gesto mudo remite también a marcar una poética expresionista, ya que se puede ver en él una cita plástica como la de *El grito*, del noruego Edvard Munch.

ahora en otro espacio indeterminado que refleja el despacho presidencial. La muerte, en este caso, es vista desde el entrecruzamiento del *spectrum* (Barthes, 1995) de Eva —es decir, su cuerpo ausente que retorna muerte— y el aura (Benjamin, 2015) de Banegas presente en la escena. Parte de ese entrecruzamiento se arma desde la voz, parte mínima del cuerpo que está encargada de transmitir también el lugar de frontera en que se halla el personaje. El concepto *liminalidad* (Turner, 1988) también refleja la idea de la hoguera como un espacio de pasaje de la vida a la muerte. En este sentido, Banegas expresa con su voz ese pasaje matizando los gritos y los susurros como un vaivén devoto, que le adjunta a la hoguera la idea política de la entrega hacia el pueblo. En esa muestra entrecortada del discurso, ella muestra lo que anuncia Casullo en el programa de mano: una Eva Perón que ha fracasado.³⁷ Y ha fracasado porque sus discursos han sido retomados por mujeres que políticamente han ido a contramano de los discursos políticos de Eva Perón. La obra se construye a partir de diversas imágenes-recuerdo (Bergson, 2006), las que retoma Banegas desde el libro de fotografías y las que construye desde los diferentes imaginarios que emparentan a Eva con una mujer arrabalera, como también la intención de recordarla políticamente contrapuesta a estas mujeres.

Hasta aquí la inquietud de pensar y sentir el personaje Evita desde el cuerpo de una actriz surge de una empatía ideológica. Sin embargo, también se formularon obras teatrales en las que se mixturaba el peso ideológico personal de cada actriz con una crítica que surgía

³⁷ Su intención en este monólogo es “rescatar el fracaso de un discurso que, creo, también fracasó dentro del peronismo, que se convirtió en menemismo y ahora está rifando el país. Más allá de si uno es o no peronista, me pregunto qué tiene que ver el discurso de Eva Perón con estas mujeres que vemos ahora vinculadas al gobierno, a las Claudia Bello, Matilde Menéndez o María Julia Alsogaray” (Cabrera, 1994, s/p).

desde la discusión entre el discurso peronista y el antiperonista, tal es el caso de *Eva y Victoria*.

Eva y Victoria (1992), de Mónica Ottino, dirigida por Óscar Barney Finn, presenta un hecho que nunca ocurrió en la realidad: el encuentro entre Eva Perón y Victoria Ocampo. El vestuario, el maquillaje y el peinado bastan para producir un fuerte efecto de realidad histórica, ya que Eva resulta de inmediato reconocible independientemente de las semejanzas fisonómicas de la actriz que la encarna (en este caso, Luisina Brando). La estilización y no la reproducción mimética de los trajes de Eva Perón fue el criterio seguido por el director, que también diseñó el vestuario. Para ello le solicitó a Paco Jamandreu, a quien siempre se consideró el modisto de la esposa del presidente Perón —si bien la casa Dior de París era la que efectivamente realizaba el vestuario de la entonces primera dama—, le permitiera ver aquellos modelos que aún estaban en su poder. La investigación continuó luego con el estudio de las fotos conservadas en el Archivo General de la Nación (Trastoy y Zayas, 2006, p. 91).

Mónica Ottino, como autora de la pieza, buscaba enfrentar dos personajes históricos contrapuestos porque consideraba la necesidad de cuestionar ambos discursos, tal como lo plantea Viviana Plotnik (2003). Si bien Eva Perón y Victoria Ocampo nunca se conocieron, ambas tenían su ideología bien delimitada. Esta era una pugna entre la idea de civilización y barbarie. “Para Ocampo, era necesario defender la civilización de las fuerzas caóticas y primitivas desatadas por el peronismo (King, Victoria Ocampo, 20). A Eva Perón, por otra parte, se la identificaba con el polo degradado de la barbarie (Taylor, 20)” (Plotnik, 2003, p. 146.) Esto y la lucha de ambas por el voto femenino, en el caso de Ocampo en contra de Evita por los argumentos en torno al clientelismo, hacen de ambos personajes históricos en la década de 1990 una conjunción ideal para pensar el peronismo y el antiperonismo en ese

contexto histórico. Ese último discurso que destacamos pone en tensión la imagen que se construye en el texto y en la puesta en escena. El vestuario y los peinados con los que trabajaron quieren vislumbrar el perfil político y el carácter fuerte de Eva frente al encuentro ficcional con Victoria. Así, podemos observar que la idea de construcción se depositó también en el vestuario, el maquillaje y el peinado, todos elementos que funcionaron como marco de referencia del personaje, tanto como la caracterización de Victoria. En este punto, lo efectivo busca reproducir determinados elementos de la historia que remiten a imágenes de archivo, pero lo afectivo (Bergson, 2006) termina por ser elaborado mediante las actrices que utilizan sus investigaciones para crear y creer llegar al alma del personaje, produciendo un ejercicio de memoria no basado en punto de origen, sino construido a partir de las imágenes-afección (Deleuze, 2013) creadas desde las imágenes de archivo consultadas o los materiales históricos visitados (libros y documentales), y por sus propios sentimientos.

El personaje de Eva, luego de ser interpretado por Luisina Brando, fue llevado a escena por Soledad Silveyra. Aquí, la búsqueda del personaje, en el caso de Silveyra, estuvo dada a partir de encontrar el alma del personaje, el interior de Evita. Silveyra había realizado una investigación mediante archivos otorgados por Esther Goris y de ideas que ella absorbía a partir del visionado de los materiales que iban desde la interpretación de los discursos políticos familiarizándose con el tono de voz de Eva hasta una intuición emocional sobre cómo sería la relación de Eva con su futura muerte.³⁸ De este modo, la

³⁸ “Cuando leí la obra en aquella época me pareció que estaba ideológicamente muy tirada para el lado de Victoria. Pasan seis años hasta que Luisina deja de hacer la obra y China me convoca. Había pasado mucha agua bajo el puente, yo estaba sin trabajo entonces acepté hacer la obra. Y la verdad, fue mágico lo que me pasó. Haciéndola sentía que la obra era absolutamente pareja desde el punto de vista ideológico. Ahí me di cuenta de mis prejuicios, le pedí disculpas a Ottino. Fue una

construcción del cuerpo político de Eva, como discurso que retorna desde lo muerto en la Argentina menemista, hacía referencia al vestuario, al peinado y a los gestos desde el trabajo de las actrices (Banegas y Silveyra). Sin embargo, no se basaban sólo en aquellas características, sino que intentaban recurrir a una búsqueda visceral o interior del personaje histórico. Lo paradójico era que para esto se concentraban en el aspecto de Eva desde las fotografías y los videos, pero fundamentalmente en la voz de Evita y, puntualmente, en la emocionalidad que se puede escuchar en sus discursos.

A su vez, como en la puesta había trabajado de manera previa |Luisina Brando, Silveyra contaba que al comienzo era difícil ensayar el personaje sin que sus propios tonos generaran cierta fricción frente a la memoria que se había forjado del personaje en el cuerpo de Brando. En este sentido, es interesante observar que una obra de las características de la de Ottino, que con una misma puesta en escena se perpetuó en el tiempo, generó con un solo cambio de actriz todo un espesor espectral (Carlson, 2009) alrededor de las nuevas artistas que iban a representar a la figura de Eva:

[...] cuando la puesta se mantiene durante un periodo verdaderamente extendido de tiempo, sin embargo, las funciones de la aparición de espectros se vuelven más complejas y más interesantes, puesto que los cuerpos físicos de los intérpretes no

emoción muy hermosa cuando Eva va y le pide el voto femenino. Y los actores cuando hacemos personajes que nos tocan en nuestra historia crecemos muchísimo más, hay algo especial que pasa cuando uno hace un personaje argentino. Así se llega a tu identidad. [...] Lo primero que hice fue llamar a Esther Goris porque ella recién había hecho la película, y ella me mandó un auto repleto de material, nunca me voy a olvidar de eso de Esther. Pero me commovió, entonces le mandé no sé cuántas rosas blancas en agradecimiento. Entonces me puse a mirar todo lo que me envió. Y yo lo trabajé desde el interior de Eva y de lo que sentía con la muerte. Pero no se sostiene en los gestos políticos ni en la voz. He leído textos de Eva, discursos pero en ese caso es distinto porque allí ya tenés la musicalidad de ella, el discurso te queda y como actriz te mimetizas. Pero haciendo el personaje si hacés ese intento de imitar te distrae, y creo que hay que transmitir el alma del personaje” (Entrevista realizada por la autora a Soledad Silveyra en 2014).

pueden estabilizarse de la misma manera que el vestuario, la utillería o la iluminación. (Carlson, 2009, p. 94).

En el caso de Goris, la conformación del cuerpo espectral de Eva se formuló a partir de determinadas modificaciones físicas específicas, tales como bajar diez kilos para encarnar el cuerpo que comienza a enfermarse y bajar tres kilos más hacia el final del rodaje para lograr un cuerpo moribundo. Así lo muestra una nota en el *Clarín*: “Esther Goris, que representa a Evita, tuvo que bajar casi diez kilos para estar a tono con una mujer moribunda” (González, 1996, s/p). “Delgadísima, pálida por el maquillaje, Esther Goris es una Evita de ojos hundidos y manos casi translúcidas. ‘Estamos trabajando jornadas de hasta 18 horas’”, explica. Y bromea: “En esto me parezco a Eva Perón” (González, 1996, s/p).

Goris, que ya había interpretado muy brevemente a Eva Perón en *Las cosas del querer — Segunda parte*, se sentía muy segura de interpretar el personaje de Eva durante todo el filme. Así lo declaraba con ironía en una entrevista filmada subida a YouTube:

Entonces entré —nunca me voy a olvidar— y les dije: Miren, señores, si ustedes no son agnósticos, ya mismo se pueden arrodillar y decirle gracias a Dios por tenerme con ustedes (risas), porque si este es un buen día para mí, es mucho mejor para ustedes, porque si yo tuviera que filmar una película sobre Eva Perón y me encontrara con una actriz como yo, daría gracias al cielo. (Lean LaPlata, 2008)

Carlson (2009) señala cómo el cuerpo de un actor se conforma en una nueva interpretación en ese rol sumado a los papales previos, conformando así un espesor fantasmático de la interpretación.

Más adelante, el entrevistador le pregunta a Goris si le pesaban las posibles comparaciones con Madonna, a lo que ella responde: “No, en absoluto, no. Pero hay una

comparación que sí me pesa y me pesó mucho, no ahora que ya están los resultados a la vista, pero me pesó muchísimo la comparación con Eva Perón" (Lean LaPlata, 2008).

Asimismo, Goris había leído mucho material biográfico sobre Eva Perón, entre el que destacaba la historia de la vida de Alicia Dujovne Ortiz, para acercarse a la intimidad del personaje. Más allá de la comparación por el *phasic du role* que también buscó ser recreado por el director y por la actriz mediante estos cambios físicos señalados, Goris se aventuraba a sentirse cerca de Eva más que de Madonna por haber pertenecido a la misma clase social y conocer la pobreza. Así recordaba una anécdota³⁹ que muestra la vinculación emotiva que provocaba en quienes la veían en el rodaje o compartían el set. Goris se relacionaba con los presentes generando una hibridación entre el dar hacia el pueblo de Eva y su entrega como actriz en el trabajo y a su público. Entonces, por las pruebas de vestidos, por el repaso del discurso, por la vinculación con cada uno de los extras, hizo que el hombre mayor que le acercó la copa haya sentido tan vívido ese acto y haya logrado una empatía tan marcada con Goris, en tanto que vio en ella a Eva Perón. La empatía con Goris también se daba entre las actrices, a partir del ejemplo citado de Soledad Silveyra, quien se remitió a la investigación de la actriz para rearmar la propia.

Haciendo referencia más adelante sobre el nivel espectral del actor, Carlson (2009) explica que la recepción llega a identificar a tal punto a un actor con un personaje, que las

³⁹ "El día que se filmó la Fundación los extras estaban muy cansados, y el asistente de dirección también, y tuvo un destrato. Pensé que los extras no podían actuar luego de estar horas esperando, a los gritos no podrían actuar. Me vestí de Eva Perón y dije que tenía que repasar un discurso. Me puse a hablar como Evita, me saqué fotos con cada uno de los casi 300 extras. Luego me pedían que me ponga tal o cual vestido, que eran réplicas de sus trajes. Otra vez, cuando estaba en la Casa de Gobierno, pedí un vaso de agua, y me sorprendí porque en vez de acercarme el típico vaso de plástico que utilizamos en las filmaciones, me llegó una copa que parecía de cristal, tallada; un señor muy viejito me miró y se le empezaron a caer las lágrimas, y me dijo: 'Yo era el que le alcanzaba el agua a la señora'. Lo abracé y empezó a llorar como un chico. Esa fue una de las anécdotas más commovedoras" (Solas, 2011).

siguientes interpretaciones a cargo de otros actores son consideradas menores. Pensando esto en relación con quienes quedaron recordadas, es decir, pasadas nuevamente por el corazón de la recepción como las actrices que llevaron e instauraron a Eva Perón, se limita fuertemente a Esther Goris en cine y Nacha Guevara en teatro. Es allí donde vinculamos la idea de la imagen-afección con su carácter espectral.

La imagen-afección, el primer plano, el rostro (Deleuze, 2013), implica —podríamos aventurarnos— la búsqueda de una identidad perdida. Y esa búsqueda de la identidad perdida, de la pérdida del referente, es la que provoca que a la imagen-afección se le sume el sentimiento, la emoción.

La misma situación entre el personaje de Eva Perón, la actriz y el público en el que se genera esa interacción triádica de afección, de emoción y de identidad, también lo notaba Cecilia Cenci, la actriz que había encarnado el rol de Evita en *Gatica* y que a su vez, por ese motivo, había llevado posteriormente al teatro *Cariñosamente... Evita*,⁴⁰ de Alfredo Cabrera, dirigida por Rosa Celentano. Ella expresaba que, muchas veces, el actor queda vinculado con el personaje para siempre porque en el fenómeno de la recepción se sigue identificando ese rostro, ese gesto y esos movimientos con el personaje histórico. En este caso, habría que notar que el cambio de dispositivo implica buscar una mayor identificación con el personaje. La necesidad de encarnarla ya no en una pantalla cinematográfica, sino en

⁴⁰ En la entrevista “Doce años dormí con el enemigo”, el periodista que no firma la nota con su nombre señalaba: “Es que para muchos, Cecilia Cenci es la actriz que mejor caracterizó a Eva Perón, tanto en el cine como en el teatro. La imagen que está grabada en el inconsciente colectivo es, sin duda, la que ilustra este recuadro: la Evita que Cecilia hizo para el filme de Leonardo Favio, ‘Gatica, El Mono’. Alentada por esa repercusión fue que entre 1996 y 1997 llevó al teatro ‘Cariñosamente... Evita’, donde se mostraban los últimos días de ‘La Abanderada de los Humildes’”.

Recuperado

de

<http://www.network54.com/Forum/243414/message/1161017757/Cecilia+Cenci+%26quot%3BDoc e+a%F1os+dormi+con+el+enemigo%26quot%3B>

el aquí y ahora que brinda el teatro. Este es un claro ejemplo de la diferencia planteada por Pirandello que retoma Benjamin (2015). Cenci, intérprete de cine, al haber sido vinculada a Eva por la identificación producida por los espectadores desde un nivel espectral y no aurático, busca llevar su propia aura al teatro para volver a recordar algo de lo que vivió carnalmente en el set, al momento de llevar a escena el personaje de Eva. A su vez, en este caso se redoblaba la apuesta, ya que en ambas oportunidades la Eva interpretada era la que iba hacia la muerte. Por eso creemos que en muchas ocasiones la vinculación con Eva también yace en la necesidad de retomar y pensar la idea de la muerte y el martirio en Argentina. Muchas veces lo emocional hacia Eva Perón encaja y se fija como idea en su muerte joven, más allá de la vinculación peronista o antiperonista que tenga el director, autor o actriz que la construyan como personaje. De todos modos, es claro que la vinculación afectiva y sentimental de Leonardo Favio para con Eva dice mucho más de su tradición peronista y de su concepción romántica traspasada a su cine. En este punto vemos lo romántico en Favio también vinculado a la posición romántica propia del peronismo. La idea de la lucha del pueblo concentrada en la figura del líder y vinculada a la muerte como sacrificio por el bien común. Así, el fallecimiento de Eva es romántico para Favio, porque atribuye su enfermedad a la abnegación y al incansable trabajo social llevado a cabo. Como mencionamos, esa idea vinculaba a Eva con personajes como Juana de Arco, y a la idea de la militancia y la santidad, ambas variantes míticas en combinación. Por este motivo es recordable el primer plano que Favio crea en Gatica sobre el rostro de Cenci: esa imagen-afección (Deleuze, 2013) conformada con la luz sobre el rostro denuncia el sentimiento de Favio para con la figura.

La necesidad afectiva y emotiva de parodiar a Eva Perón

En la primera fase pudimos ver cómo las actrices construían imágenes-afección de acuerdo con las necesidades sociopolíticas de la época, tales como renacionalizar la figura de Evita y reflexionar sobre los hechos históricos acontecidos. En la segunda fase, los creadores necesitaron pensar y a sentir a Eva Perón como estandarte de un discurso forjado desde un peronismo de izquierda que comenzó a ser desarticulado por el menemismo. En la tercera fase, que ubicamos desde 2003 a 2014, encontramos que si bien pervivieron las posturas anteriores —tanto políticas como poéticas—, también se sumó la posibilidad de parodiar y revisionar históricamente la imagen de Evita, que ya no sería sólo estandarte del peronismo de izquierda, militante, sino que también sería la imagen simbólica más fuerte para la etapa kirchnerista e incluso desde ciertas miradas defensoras de los derechos de las sexualidades disidentes.

En el año 2004, *Eva Perón*, de Copi, fue llevada a escena en el marco del Festival Tintas Frescas, que ofreció dos versiones de la obra. Una de ellas estuvo dirigida por Gabo Correa y actuada por Alejandra Flechner en su rol protagónico; la otra versión fue dirigida y actuada en el mismo rol de Evita por Marcial Di Fonzo Bo. La actuación de Alejandra Flechner, a diferencia de Marcial Di Fonzo Bo,⁴¹ no plantea la presentación dual entre el cuerpo en escena travestido y el halo espectral del personaje Eva Perón, sino que, por su semejanza femenina, por la búsqueda del *phisisque du role*, corporiza el mito de Eva y lo acompaña de la mano de una actuación más naturalista, sin perder la característica del desparpajo. Flechner en escena tiene la posibilidad de “desaparecer” como actriz, de aunar

⁴¹ La actuación de Marcial Di Fonzo Bo estaba nutrida de la actuación que su tío Facundo Bo había realizado en el año 1970, una actuación donde lo *camp* y el esperpento eran las características poéticas primordiales.

el aura a la que se invoca —la de Eva— y a su propia presencia. Los gestos de Flechner reproducen los ademanes de Eva Perón en sus discursos políticos y le quitan el nivel de grotesco que proponía la obra de Copi. La crítica la declaraba a ese viraje poético en la actuación como una interpretación contenida y cautelosa (Trastoy y Zayas, 2006). En este caso, eso que la crítica había visto como contenido, Alejandra Flechner lo veía como un rol intenso que le había tocado encarnar, donde la idea de llevar a escena a Eva como una mujer morocha, de pueblo, venía a desarrollar ese carácter. Para Gabo Correa era indispensable en ese punto conformar una Eva vinculada con lo políticamente incorrecto, es decir, una Eva que se asume como “cabecita negra”,⁴² y desde allí genera identificación con el pueblo.

Más allá del resultado analizado por la crítica, la cita de la entrevista a Correa nos da la pauta de qué tipo de mujer quiso lograr, y para eso el por qué eligió a Alejandra Flechner, actriz conocida por encarnar a diversos mitos, tal como Juana Azurduy, y que trabaja desde la búsqueda de la intensidad.⁴³

El resultado poético de ver a una Eva morocha proponía diferentes posturas políticas en el público —en contra o a favor— que Gabo Correa fue percibiendo mediante

⁴² “Cabecita negra” es el mote que la clase alta le otorga a la clase baja de modo despectivo. Con base en esto, Gabo Correa declaraba: “A mí me gustaba la reivindicación de la negra cabeza con poder. Lo que hace. La madre sabe que se va a morir. Es muy cómico. Le viene a pedir la guita desde Francia. Vos te vas a morir y yo que hago. Y para mí eso no tenía ninguna carga ética. No me parece mal. Copi sí lo marca como una cosa de denuncia. La Evita corrupta. Para mí la lectura es una negra cabeza que se pone joyas, que está bien vestida porque tiene una figura política importante y tiene que tener los mejores vestidos, las mejores joyas. Porque representa algo para esa gente, que la ve, ahí sí, como una Santa. El personaje como una santidad es como una estrategia, que está mandada a ser para hacer su función política” (Entrevista realizada por la autora a Gabo Correa en 2014).

⁴³ “De algún modo hay algo de lo que soy, algo de mí que tiene una fortaleza, una intensidad que puedo imprimirla a los personajes. Algo de mis herramientas como actriz y persona. La intensidad es algo que puede ser como una cosa común en los personajes, aunque sean distintos”. Así lo declaraba con respecto al personaje de Juana Azurduy, también comparándolo con Evita (Belaunzarán, s/f).

comentarios y que él esperaba porque había decidido plantear la contradicción de tomar una obra tildada de antiperonista para rescatar lo peronista que había en ella mediante el carácter del personaje. A su vez, esa búsqueda que rescataba el carácter agresivo como un material positivo estaba en relación con su postura política íntimamente vinculada a la ideología kirchnerista. De este modo, la imagen-afección (Deleuze, 2013) se concentra en encontrar un modo de construir ese rostro, ese gesto de Eva con el que se identificaban Correa y Flechner: la postura combativa y la intensidad del personaje.

Por su parte, en ese mismo marco —el del Festival Tintas Frescas—, también se había realizado otra puesta con la actuación de Marcial Di Fonzo Bo como Eva Perón. La propuesta se basaba en dejar a la vista el artificio teatral y en mostrar una emocionalidad de heroína skakepereana⁴⁴ en el personaje de Eva. Para Marcial Di Fonzo Bo, encarnar a Eva Perón de Copi es llevar a escena un personaje, es ejercer como actor un rol teatral. En este punto Marcial desarrollaba su interpretación desde ese enunciado y no desde la intención de llegar al interior de Eva como ente histórico. El nivel espectral (Carlson, 2009) que sucede en esta obra trabajada por el sobrino de Facundo Bo, justamente refiere a esta actuación

⁴⁴ “C'est vraiment un grand rôle de théâtre, écrit par Copi. C'est proche de Lady Macbeth, très proche de la folie. Il y a évidemment toute cette nourriture existante qui était le goût des robes, le goût des bijoux, toutes ces coiffures, en fin, tous ces éléments vrais de la vie d'Eva Perón, ce côté cinéma des années 50. [Copi a] confié le rôle à un acteur, parce que ce n'est pas un travestissement, ce n'est pas un travesti, c'est un acteur. Ce qui l'a joué est Alfredo, c'est moi qui l'a joué ici. On voit toujours le travail de l'acteur. Donc je trouve que cette distance là est la plus respectueuse de l'image d'Eva Perón. Je ne pense pas que ça soit blasphematoire de le faire faire par un homme puisque on est tout de suite en train de montrer l'acte théâtral devant le spectateur” (Es verdaderamente un gran rol teatral, escrito por Copi. Es cercano a Lady Macbeth, muy cercano a la locura. Hay evidentemente todo este alimento existente, este gusto por los vestidos, por las alhajas, estos peinados, toda una serie de elementos verdaderos de la vida de Eva Perón, ese costado del cine de los años 50. Copi confió el rol a un actor. Porque no es travestismo, no es un travesti, es un actor. El que la representó es Alfredo, soy yo el que la ha representado aquí. Vemos fuertemente el trabajo del actor. Entonces, yo creo que esta distancia es la más respetuosa de la imagen de Eva Perón. No pienso que hacerla representar por un hombre sea blasfematorio, ya que inmediatamente se muestra el acto teatral ante el espectador. Traducción de Ludmila Barbero). Gormezano, 2011.

previa. El vínculo entre el personaje, la obra y Marcial está anclado en la tradición y en la dificultad de llevar ese material a escena en Buenos Aires. La búsqueda de Marcial remitía directamente a la antigua obra de Copi que en 1970 había recibido críticas agresivas y un violento atentado por parte de un grupo de peronistas de extrema derecha. En algún punto, lo emocional y lo afectivo trascienden al personaje de Eva y se instalan en la prehistoria de Marcial, quien repone el texto para redimir la interpretación de la obra de Copi que había sido considerada como un “acto blasfematorio”.

De la tradición poética del grupo Tse⁴⁵ —el desparpajo, lo grotesco, lo farsesco y lo cómico— se retomó la imagen de Eva del Sur en la obra *Tatuaje* (2010), representada en el Teatro Presidente Alvear. Ésta trata del encuentro entre Eva Perón y Miguel de Molina, del exilio de Molina hacia Argentina y de cómo Eva autorizó que Molina fuese asilado allí. El cometido de su director, Alfredo Arias, era vincular los universos de dos personajes que a pesar de haber sido marginados, habían podido sobresalir en lo propio: la política y el canto. La constitución del aspecto del personaje de Eva del sur en *Tatuaje* está anclado en el imaginario peronista del propio Arias: el director constituía el personaje de Eva del Sur desde la visión del niño peronista que él mismo fue.

De esta manera, la Eva del sur tiene la figura de la Eva hada, aquella que derivaba en la santidad, pero que se anclaba en el imaginario construido para los niños a partir de la Fundación. La actriz construía ese personaje desde el imaginario peronista, sumando a ello la claridad de ser una fantasía. Sandra Guida declaraba para *La Nación* que “Eva, al recibirlo y poner toda su disposición, le dio un destino. Pero en la obra los personajes no

⁴⁵ El grupo Tse realizó la puesta de la Eva Perón de Copi. La misma fue dirigida por Alfredo Arias e interpretada por Facundo Bo, Marucha Bo, Philippe Bruneau, Jean-Claude Drouot y Michèle Moretti. La escenografía estuvo a cargo de Roberto Plate, y el vestuario fue realizado por Juan Stoppani.

son naturalistas. De alguna manera, hay una fantasía pop sobre el destino y sobre las diferentes capas de estos dos personajes y sus evocaciones". Y agrega: "Eva es una Eva de fantasía, una Eva de cotillón, una Eva hada [...] Pero para Alfredo —cuenta Sandra—, tanto Evita como Miguel de Molina fueron personas que tuvieron el destino tatuado en el alma" (Cruz, 2010). La idea de destino, la idea de lo mágico, confluye en la creación de Guida con los permisos que Arias se daba en el texto, en tanto que *Tatuaje*, si bien visitaba ese tipo de Eva Perón, también hacía mención de las acciones controversiales como las cuentas en el exterior, la utilización de las joyas, el vestido estilo Dior⁴⁶ y la vinculación con el franquismo, utilizando, de esa manera, el imaginario antiperonista.

La necesidad afectiva y emotiva de humanizar a Eva Perón

Hasta ahora vimos cómo la relación de las actrices con el personaje histórico Eva Perón se ha establecido a partir de la estrategia de generar un parecido físico mediante la caracterización del personaje o el intento de llegar al "interior" de Evita. A su vez, muchas de las actrices tomaban como material primordial los discursos públicos y la acción política del personaje. Además, en algunas ocasiones, el personaje era prestado al teatro para ser parodiado, como en el caso de los materiales de Marcial Di Fonzo Bo o del grupo Tse.

⁴⁶ Asimismo, Susana Freire (2010), para *La Nación*, escribía sobre la ductilidad de Sandra Guida para encarnar a Eva del sur y para interpretar la música piazzoliana, y atinadamente destacaba cómo la poca escenografía le daba paso a visualizar el vestuario, en el caso de Eva del sur, el vestido blanco estilo Dior. Patricia Espinosa escribió sobre la actriz en *Ámbito Financiero*: "Sandra Guida (Eva del sur) oficia de ícono mudo en las primeras escenas, enfundadas en un vaporoso vestido blanco estilo Dior. Pero una vez que su personaje comienza a exponer su propia historia aparece una Eva muy humana y deliciosamente frívola que disfruta como una niña de la ropa y las joyas. Guida pasa del humor al drama sin fisuras mostrando las múltiples y contradictorias facetas de la abanderada de los humildes. Como momia embalsamada resulta hilarante pero nunca ofensiva, porque tiene el desparpajo de un personaje de Copi. A la vez no cuesta no emocionarse escuchándola cantar *Balada para mi muerte* o *Preludio para el año 3001* de Astor Piazzolla y Horacio Ferrer".

Aquí nos interesa agregar otra postura diferente a la de parodiar a Eva que plantea la posibilidad de representar el personaje histórico. Dentro de esta línea se incorporan las obras que promovían una imagen humanizada y creían en la necesidad de hacerlo para desmitificar la figura. Sin embargo, creemos que desde las variantes antes analizadas esto nunca se lograba en escena, no sólo por los tonos de voz, gestos y movimientos que le imprimen las actrices —cuyos únicos materiales de investigación son aquellos registros de acceso público—, sino también porque la recepción —como hemos observado en algunos testimonios— buscaba una identificación profunda con el personaje Eva Perón basada en anécdotas del orden de la vida cotidiana.

Desde nuestro punto de vista, las representaciones promovidas como imitación del personaje histórico en escena conformaron un espejismo sobre el original. Esta lejanía con el referente consideramos se generó porque los dispositivos de lenguaje elegidos, el cine y el teatro, promueven la función poética y no el acceso a lo real. Entonces lo que se provoca con las creaciones sobre Eva Perón en cine y en teatro son un sinfín de imágenes-aficción (Deleuze, 2013) conformadas desde el ejercicio de la memoria (Bergson, 2006) utilizando, sin más, los archivos y los registros históricos en favor de la poética de las obras.

Regresando al objetivo de este apartado, recordemos que una de las puestas en las que se recurrió a humanizar a Eva Perón —y Alejandra Darín explicaba una postura política y una redención del personaje histórico— fue *El evangelio de Evita*, de Carlos Balmaceda. Lejos de querer reconstruir un parecido físico, el propio director Carlos Balmaceda había seleccionado a Alejandra Darín, quien declaraba: "Obviamente no tengo un parecido físico con Eva. Lo más significativo es que yo tengo los ojos claros y Eva tenía los ojos oscuros, y se lo planteé al autor. Pero finalmente no nos detuvimos mucho en eso, porque la idea es mostrar un mundo interno" (Darín, 2009).

En este caso, la búsqueda de un mundo interno también tiene que ver con ingresar al mundo privado de Eva. Y en este sentido, la crítica destacaba que Darín había logrado crear diversas Eva(s) a lo largo de la puesta en la que en una sola escena se recurría a la Eva política que arengaba desde el balcón.⁴⁷

Para componer el personaje, Alejandra declaraba a la prensa que había realizado una búsqueda entre libros y diversos materiales. Además, pronunciaba que había decidido recolectar testimonios. "Por ejemplo, estando en la sala de espera de un consultorio, le pregunté a la gente por sus recuerdos" (*Clarín*, 2009).

La búsqueda de Alejandra Darín sobre cómo abordar la imagen de Eva implicaba un acercamiento afectivo y emotivo, en tanto que la actriz se nutría de las reacciones sensibles y sentimentales de los otros frente a su pregunta, y eso iba a modificar su propia manera de arribar el personaje. Mediante este testimonio podemos ver que las imágenes-recuerdo (Bergson, 2006) y las imágenes-afección (Deleuze, 2013) son elementos que establecen una relación interna pero, a su vez, una relación externa y dinámica. Estas últimas, es decir, las imágenes que a Darín la afectan y la movilizan producidas desde los testimonios de otro, irán a internalizarse en la sumatoria de observaciones que ella recolecta a lo largo de su trabajo.⁴⁸ De esta manera, Darín construye un retorno de lo muerto en términos

⁴⁷ Desde el punto de vista de Verónica Pagés, para *La Nación*, "Alejandra Darín le pone fuerza y le descubre mil vericuetos a esta mujer, lo que la hace real, al alcance de la mano (Decididamente *El evangelio de Evita* está apoyado en el bienvenido trabajo actoral de Alejandra Darín, que —de la mano de Balmaceda, en su rol de director— acierta en no 'copiar' las maneras de Evita, sino en descubrirlas. Hay un único momento en que es la Evita que todos conocemos —delante de una tribuna frente al pueblo— y que, con un buen trabajo sonoro y de luces, logra verdadera emoción" (Pagés, 2009).

⁴⁸ En una nota para *Página 12*, Facundo García explica: "[...] el componente que le permitió descubrir nuevos rostros para su personaje fue la inocencia. 'Me saqué de encima los prejuicios y traté de ver qué me pasaba a mí con este ser tan fuerte, que además siendo joven, pobre y actriz se las ingenió para elevarse. Fue como enamorarse de alguien. Empezás a averiguar más de esa persona, tratás de detectar coincidencias y te surgen dudas que confirmás o no'. [...] Alejandra

barthesianos (1995), no sólo a partir de sus impresiones sobre el material de archivo, sino también a partir de prestar atención a las construcciones de testimonios externos. Esta manera de conformar el personaje construía una subjetividad al respecto basada en múltiples subjetividades. Eva era testimonios, vínculos afectivos y emotivos de terceros con los que se nutría Darín para crear ese mundo interno. A su vez, esta actriz, que proviene de una familia con peronistas y radicales, sostenía que su saber previo ubicaba a Eva como a la defensora y propulsora del voto femenino y a la mujer que había protegido a los desposeídos. Asimismo, se definía como una persona ni peronista ni antiperonista no adepta a los fanatismos ni a las estructuras políticas rígidas. La creación de Darín no buscaba construir la idea de una Eva abnegada por la causa o fanática de la misma, sino una Eva dolida y crítica del peronismo; sobre todo si tenemos en cuenta que el texto de Balmaceda se sitúa en el contexto posterior al renunciamiento a la vicepresidencia.⁴⁹

Las decisiones que los creadores fueron tomando sobre sus obras —por ejemplo, narrar todo desde ese hecho histórico— conformaron en definitiva la posibilidad de

toma confianza y deja salir el cariño que le ha tomado a la criatura que encarna. ‘En un país en el que todos hablan y hablan, ella se arremangó y se puso a hacer. Los que se indignan están siempre. «¿Cómo puede ser posible que se muera de hambre la gente?», repiten. Habría que responderles: «Bueno, basta, andá y colaborá para resolverlo». Creo que Evita lo hizo, con errores y aciertos. Ante eso, todo lo que le critican se me hace chiquito”, se embala. Y una cita a Emile Cioran la ayuda a graficar una ilusión que la viene persiguiendo en las últimas funciones. Palabras más, palabras menos, el rumano declaró en una ocasión que ‘no hay mayor volubilidad que la mera posibilidad’. ‘Venía pensando en esa frase. Van a cumplirse noventa años del nacimiento de Eva. Eso significa que existe una posibilidad, por mínima que sea, de que ella esté viva. Eso me dispara mil sensaciones’” (García, 2009).

⁴⁹ “Esa renuncia fue un golpe muy duro para todos los que apoyaban la candidatura, porque Perón venía de hacer la primera presidencia con mucha intensidad, y Eva lo había acompañado en el plano social. No soy especialista en política, ni pretendo serlo, pero me informé leyendo”. Dice y asegura que investigar sobre nuestro pasado le hizo descubrir que “los argentinos tenemos muchos baches. Ni en la escuela primaria ni secundaria me hablaron de esta parte de la Historia nuestra tan reciente y que nos marcó tanto. Me resulta muy llamativo”, reflexiona. “Y eso que fui a escuelas públicas bastante cancheras. Claro que hice la escuela secundaria en tiempos de dictadura, terminé el colegio en el 79”, repasa. “¿Qué nos hemos hecho? ¿En qué telaraña estamos metidos”, se pregunta a propósito de la omisión a ciertos hechos de la Historia que, dice, la escuela hace (Clarín, 2009).

revisitar lo sucedido desde el ejercicio de la memoria. Así, tanto Darín desde su actuación, como Balmaceda desde la estructura narrativa de la obra, lograban generar un continuo recordar, que bajo ese efecto reclamaba la posibilidad de concebir historias y no circunscribirse a una Historia oficial. De esta manera, el texto permitía desplazar a Eva de la construcción que proponía el libro *La razón de mi vida* (Perón, 1952/2010).

Es interesante ver cómo la posibilidad de correr a Eva Perón de su postura peronista fanática se ancla en la opción de verla en pleno conflicto por la renuncia a la vicepresidencia o verla como Eva Duarte, algo de lo que se ocupó Julieta Díaz⁵⁰ al encarnarla en *Juan y Eva*, de Paula De Luque. En esta película, Julieta Díaz componía el personaje desde un punto histórico diferente. El efecto poético de llevar a escena a Eva Duarte en vez de a Eva Perón le permitía a la actriz componer el personaje desde un lugar más femenino y menos estereotipado. Así declaraba en otra entrevista: “Yo vi casi todas las películas en que distintas actrices interpretaron a Eva Perón y debo confesar que me gustaron mucho. Pero esta película la mostraba bajo una mirada más femenina, diferente, desde el manejo de los silencios hasta el clima más poético” (*Revista Cabal*, 2013). La interpretación de Julieta Díaz nacía del deseo de representar a Eva en su juventud. A su vez,

⁵⁰ “El de Eva a mí me generaba un compromiso enorme. Gané el papel en un *casting*. Estaba convencida de que era para mí. Me agarró algo muy posesivo. Era mío y no admitía vueltas. Se trataba de Eva Duarte, que es más fácil que hacer a Eva Perón. La Eva del balcón es mucho más difícil. Es un personaje muy conocido, lo han hecho muchas actrices y muy bien. Igual, si me lo propusieran lo haría. Pero hacer la Eva morocha, la Eva actriz, la Eva que está como aprendiz en ese momento, fue una experiencia linda. Porque si uno lo hace con verdad y se cree que es así el personaje, la gente lo compra. ¿Por qué no? Si salvo sus íntimos nadie sabe cómo era en realidad. Igualmente investigué mucho y ensayamos un montón con Paula de Luque (directora de *Juan y Eva*) y con Osmar [Núñez] para sacar al personaje. Era un desafío muy grande, pero inferior al de Osmar, que tenía que hacer de Perón” (Marín, 2014).

la seducía tener el desafío de llevarlo a escena, no sólo por ser Evita, sino también por ser un personaje histórico.⁵¹

Es interesante resaltar que Julieta Díaz advertía que encarnar un personaje histórico implicaba querer acceder a su cuerpo, pero que esto era un desafío imposible en tanto que aquél se traspasó en ficción en el momento que toca su propio cuerpo. Además, queremos observar que Díaz percibía que el afecto en términos bergsonianos (2006), es decir, su reacción frente al personaje, nacía desde un presente particular y subjetivo; y que el efecto poético otorgaba verosimilitud, pero no verdad histórica. O no una historia, sino la referencia a una historia posible nutrida de memoria que conlleva para ser narrada una fuerte función poética en términos de Hayden White (1992).

Por su parte, Laura Novoa también llevó a escena a Eva en *¡Ay, Juancito!*, pero a su vez volvió con Eva a la pantalla de televisión con *Lo que el tiempo nos dejó*, un unitario dirigido por Adrián Caetano. En ese unitario había decidido contratar a un *coach* para ensayar el personaje y había bajado de peso, además de haberse teñido el pelo de platino. Así declaraba su vinculación con el personaje. Laura Novoa retomaba la construcción de Eva como mujer abnegada, y construía imágenes-afección (Deleuze, 2013) desde allí.⁵² A

⁵¹ Siempre es muy atractivo descubrir nuevos personajes, pero cuando pertenecen a la historia, hay algo, un cuerpo, algo que tiene que ver con su cuerpo y con información del pasado, que es muy interesante. Saber que podés leer, ir descubriendo el personaje, armando teorías... Igual siento que tengo que verla como un personaje de ficción, porque si no, es muy difícil actuarla. Claro que hay límites que tienen que ver con lo histórico, pero dentro de esos límites y esos matices, tratamos siempre con seres humanos. Y si contamos con verdad lo que estamos contando, no importa si fue exactamente así, porque así está sucediendo en esta ficción que habla. Porque nadie, más que ellos, saben cómo fue exactamente, ¿no? Esta es una historia de amor. Nuestra versión de una gran historia de amor (Moret, 2011).

⁵² “Traté de ver mucho material de Evita para estudiar lo que yo sentía de ella, escuchar su voz, sus discursos. Hay unas filmaciones maravillosas del Cabildo Abierto”, contó. “En la Fundación Evita tienen muchas cosas que remiten a ella. Cuando te toca un personaje así uno tiene que poder basarse en tres patas: el cuadro político y la Argentina de ese momento; su enfermedad, porque ella murió a los 33 años con un cáncer. Tampoco se puede evitar tratar de llegar al alma de esa mujer que para

su vez, también la comparaba con el Che. Lo que impactaba a Novoa del personaje de Eva Perón basado en sus testimonios, son su muerte joven en relación con su trayectoria política, otorgando una relación directa entre el rápido fallecimiento y la lucha por los ideales. Esta teoría sobre la relación entre la idea de enfermedad-lucha-muerte se ancla en la idea romántica de que Eva contrajo el cáncer por abnegación al pueblo.

Conclusiones

En la década de 1980, los creadores de los musicales consideraron la posibilidad de representar miméticamente a Eva como un modo de renacionalizar la figura frente a las propuestas extranjeras tales como la de los londinenses Andrew Lloyd Weber y Tim Rice. Además, dichos autores estaban movilizados sentimentalmente por la reciente finalización de la dictadura en Argentina, y por la infinidad de avatares que el cadáver de Eva Perón había sufrido a lo largo de su desaparición y secuestro.

La década de 1990, por el contrario, se caracterizó por incorporar creaciones que comenzaban a cuestionar el discurso peronista, en tanto que denunciaban su complejidad política en sus orígenes y, a su vez, veían frente a las políticas neoliberales del gobierno menemista un alejamiento de las posturas peronistas más vinculadas al ala de la izquierda. Estas creaciones poéticamente decidieron escaparse del realismo dentro del teatro otorgándoles a las creaciones un perfil metonímico-metafórico y conformar una ficción crítica sobre los discursos peronistas dentro del cine.

todo argentino tiene una referencia afectiva muy grande, seas peronista o no. Son esos grandes personajes que traspasan cualquier ideología”, remarcó Novoa. “Evita como el Che fueron heroicos, que murieron muy jóvenes por sus ideales, en el momento más alto. En algún punto la muerte de Evita fue muy heroica”, subrayó (Bravo, 2010).

En la tercera fase, si bien se podían encontrar obras que siguieran por las líneas planteadas, encontramos que las actrices y actores buscan correr a Eva Perón de un espacio mítico. Ya no viene Eva Perón a exigir una renacionalización, ni a cuestionar qué han hecho en la década de 1990 con sus discursos, sino que las creaciones buscan revisitar y revisar la historia, volver humana a Eva Perón. A esta perspectiva se le sumaba la necesidad de parodiar la figura, desmitificarla desde un espacio de juego teatral que articulara libremente tanto discursos peronistas como antiperonistas, casi en un acto democrático. Lógicamente, estos creadores estaban atravesados por el impacto negativo que habían obtenido ellos o sus familiares en 1970 con la *Eva Perón* de Copi. Esta transformación del fenómeno dio cuenta de cómo la historia estuvo siempre acompañada por el ejercicio de recordar no sólo la figura desde el presente pasado, sino también de que ese presente se construía a partir del pasado reciente, un pasado inmediato que marcaba cuestiones históricas y políticas de los directores, actrices y actores, corridas del objeto a representar. De esta manera, las creaciones sobre Eva Perón fueron atravesadas por un nivel espectral donde las tramas referían a las composiciones de las imágenes de archivo y a los testimonios, todos materiales de los que se nutrían sus creadores.

A ese nivel de espectralidad histórica sobre Eva Perón se sumaban los niveles de espectralidad que otorgaban las propias creaciones. En el cine se presentaban mediante el *spectrum* que se podía observar en las actrices, y en el teatro se daban sobre el aura de ellas, es decir, la originalidad del cuerpo presente en escena. A su vez, concluimos que ese desempeño teatral y cinematográfico tanto en documentales como en ficción se conformaba a partir de ejercicios de memoria que historizan su propia contemporaneidad, más allá que se sitúen en hechos históricos pasados como la vida y obra de Evita.

Estos ejercicios de memoria, producidos por la acción de llevar a escena un personaje histórico, tuvieron diferentes matices en cada uno de los contextos en los que se produjeron las obras. Entre estas diferencias pudimos observar las distintas imágenes-afección generadas a partir de las diversas percepciones sobre la figura de Evita y su historia de vida registrada a partir de un sinfín de imágenes de archivo y testimonios que las actrices y actores fueron recolectando para interpretar el personaje. A estas percepciones mezcladas por un barniz sentimental hacia la figura, se le sumaron las posturas de los autores y directores que también incorporaban a sus creaciones posturas que tenían que ver con un proceso presente.

Bibliografía

- Acuña, C. (1983). Esta chica es la primera Evita del cine argentino. *La Semana*, 356.
- Anónimo. (1983, octubre 25). La vida de Evita en teatro. *La Época*.
- Anónimo. (1983, octubre 27). Estrenos teatrales. *La Razón*. s/p.
- Anónimo. (2006, octubre 16). Doce años dormí con el enemigo. Recuperado de
<http://www.network54.com/Forum/243414/message/1161017757/Cecilia+Cenci+%26quot%3BDoce+a%F1os+dormi+con+el+enemigo%26quot%3B>
- Aristóteles. (2004). *Poética*, Buenos Aires, Argentina: Colihue.
- Baczko, B. (2005). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Barthes, R. (1995) *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.

Belaunzarán, J. (s/f). Teatro. Alejandra Flechner: “Actuar es un viaje que uno se pega hacia sí mismo”. *Gacemail.* Recuperado de

<http://www.gacemail.com.ar/notas.php?idnota=15881>

Benjamin, W. (2015). *Estética de la imagen*. Buenos Aires, Argentina: La Marca Editora.

Bergson, H. (2006). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.

Berruti, R. (1983, octubre 27). Eva Perón, a las puertas del Paraíso. *Clarín*. s/p.

Bravo, M. (2010, agosto 31). Laura Novoa: “Evita es de esos grandes personajes que traspasan cualquier ideología”. *Continental.* Recuperado de

<http://www.continental.com.ar/noticias/sociedad/laura-novoa-evita-es-de-esos-grandes-personajes-que-traspasan-cualquier-ideologia/20100831/nota/1351510.aspx>

Cabrera, H. (1994). ¿Quién habla hoy de revolución? *Página 12*, s/p.

Cabrera, H. (2010, agosto 6). Es un mundo de transgresión poética del cuerpo. *Página 12*, s/p. Recuperado de

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-18853-2010-08-06.html>

Cabrera, H. (2010, agosto 18). Fantasía de un encuentro entre mitos. *Página 12*, s/p.

Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-18989-2010-08-18.html>

Carlson, M. (2009). *El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas en la escena*. Buenos Aires, Argentina: Artes del Sur.

Chaher, S. (1994). Eva nos recuerda el fracaso de los justos (Entrevista a Cristina Banegas). s/l, s/p.

Clarín. (2009, enero 4). Otra Eva Perón. Recuperado de

<http://edant.clarin.com/diario/2009/01/04/espectaculos/c-01401.htm>

Cruz, A. (2010, agosto 5), Pura fantasía pop. *La Nación*. Recuperado de

<http://www.lanacion.com.ar/1291303-pura-fantasia-pop>

Darín, A. (2009, enero 4). Alejandra Darín: El evangelio de Evita. En Blog Teatro.

(Tomado de Otra Eva Perón. En Clarín). Recuperado de

<http://blogteatro.blogspot.com.ar/2009/01/alejandra-darn-el-evangelio-de->

[evita.html#.WbmYncjyjIU](#)

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

Deleuze, G. (1990). ¿Qué es un dispositivo? En G. Deleuze, *Michel Foucault, filósofo*. Buenos Aires, Argentina: Gedisa.

Deleuze, G. (2009), *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.

Deleuze, G. (2012). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Deleuze, G. (2013). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Dipaola, E. (2008). El espectador espectralizado, *La Fuga*, 8. Recuperado en:

<http://2016.lafuga.cl/el-espectador-espectralizado/327>

Dubatti, J. (2010a). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.

Dubatti, J. (2010b). *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.

- Freire, S. (2010, agosto 14). Dos íconos a través de los recuerdos. *La Nación*. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/1294480-dos-iconos-a-traves-de-los-recuerdos>
- García, F. (2009, enero 31). El mito se confiesa en escena. *Página 12*. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-12717-2009-01-31.html>
- Gené, M. (2005). *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*. Buenos Aires, Argentina: FCE-Universidad San Andrés.
- González Toro, A. (1996, 23 de agosto). El día en que Perón y Eva volvieron a la Casa Rosada. *Clarín*, s/p. Recuperado de <http://edant.clarin.com/diario/96/08/23/t-04001d.htm>
- Gorlero, P. (2013). *Historia del teatro musical en Buenos Aires*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Emergente.
- Gormezano, D. (2011, septiembre 19). *Tintas frescas en Buenos Aires* [Archivo de video]. Recuperado de <http://vimeo.com/29251806>
- Lean LaPlata. (2008, octubre 16). *Esther Goris y Víctor Laplace hablan sobre Eva Perón* [Archivo de video]. (Transcripción del testimonio de Goris). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=WcTNBG87eFs>
- Main, M. (1956). *La mujer del látigo*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones La Reja.
- Marín, R. (2014, octubre 20). Julieta Díaz: es muy diferente trabajar cuando estás embarazada. *La Nación*. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/1736922-julieta-diaz-es-muy-diferente-trabajar-cuando-estas-embarazada>
- Méndez G. (s/f). La política de hoy es todo transa. *Perfil*. Recuperado de <http://www.biografotv.com.ar/noticias/2010/secciones/gente/100830-laura-novoa.html>

Moret, N. (24 de abril de 2011). El rodaje de Juan y Eva. *Clarín*. Recuperado de

http://www.clarin.com/espectaculos/cine/rodaje-Juan-Eva_0_469153089.html

Navarro, M. (2011) *Evita*. Buenos Aires, Argentina: Edhasa.

Pagés, V. (2009, enero 12). Retrato de una mujer sanguínea. *La Nación*. s/p. Recuperado de

<http://www.lanacion.com.ar/1088960-retrato-de-una-mujer-sanguinea>

Perón, E. (2010). *La razón de mi vida*. Buenos Aires, Argentina: Bureau. (Trabajo original publicado en 1952)

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

P., H. (1983, noviembre 18-24). No llores por mí Argentina. *Primera Plana*, 29, 53.

Revista Cabal. (2013, febrero). Julieta Díaz, una actriz con luz propia. Recuperado de
<http://www.revistacabal.coop/julieta-diaz-una-actriz-con-luz-propia>

Solas, B. (15 de mayo de 2011). Evita fue una mujer que supo estar a la altura de su destino. (Entrevista a Esther Goris). *Info Región*. Recuperado de
<http://www.inforegion.com.ar/vernota.php?id=230164&dis=1&sec=4>

Trastoy, B. y Zayas de Lima, P. (2006). *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo.

Trombetta, J. C. (2012, enero/agosto). Breve acercamiento histórico sobre las representaciones que se hicieron sobre Eva Perón. *La revista del CCC* [en línea], 14/15. Recuperado de <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/309/>

Trombetta, J. C. (2014). La muerte fantasmagórica en las representaciones de Eva Perón en el cine y en el teatro: a propósito de “Evita, la tumba sin paz” y “Eva Perón en la hoguera”. *Cena*, 15.

- Trombetta, J. C. (2016, marzo/2015, octubre). Eva Perón después de la muerte. *Dramateatro Revista Digital*, año 18, Nueva Etapa, 1-2, 369-378.
- Turner, V. (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid, España: Taurus.
- White, H. (1992). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México, D. F.: FCE.
- Yirair, M. (1983, octubre 11). Se estrena “Octubre en el paraíso”. *Tiempo Argentino*, 13.

Jimena Cecilia Trombetta.

Argentina. Doctora con orientación en Historia y Teoría de las Artes, y Licenciada en Artes con orientación en Artes Combinadas, ambos grados por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Actualmente se encuentra adscrita a la UBA, y es miembro del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet). También es cocoodinadora del Área de Teatro del Instituto de las Artes del Espectáculo (IAE). Sus áreas de investigación están enfocadas al cine y el teatro. Entre sus publicaciones más recientes se cita: (2016, marzo/2015, octubre). Eva Perón después de la muerte. *Dramateatro Revista Digital*, año 18, Nueva Etapa, 1-2, 369-378; y (2016). Otra opción de liminalidad entre lo dramático y lo no-dramático de un personaje histórico en escena. En J. Dubatti (Coord.), *Nuevas orientaciones en teoría y análisis teatral. Homenaje a Patricio Esteve*. Argentina: Editorial de la Universidad Nacional del Sur.