

La ficción y su función de memoria:

a propósito de Eva Perón



Jimena Cecilia Trombetta¹

Resumen: Con el regreso de la democracia en Argentina surgió la necesidad de representar la figura de Eva Perón desde la ficción cinematográfica. Hacia la actualidad comenzó a multiplicarse la producción sobre su figura. *¡Ay Juancito!* (2004) de Héctor Olivera, *Juan y Eva* (2011) de Paula De Luque, y *Eva de la Argentina* (2011) de María Seoane, fueron algunas de las producciones que visibilizaron su figura desde la ficción. Nuestro objetivo es estudiar los archivos que fueron llevados al terreno de lo ficcional. Tendremos en cuenta los textos de Pierre Nora, Enzo Traverso, Roger Chartier, Hayden White y Gustavo Aprea.

Palabras clave: Ficción. Memoria. Historia. Peronismo.

¹ Doctora en Historia y Teoría de las Artes, Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires

A ficção e sua função de memória: a propósito de Eva Perón

Resumo: Com o retorno da democracia na Argentina, surgiu a necessidade de representar a figura de Eva Perón a partir da ficção cinematográfica, e até os dias de hoje foi se multiplicando a produção sobre sua figura. *¡Ay Juancito!* (2004), de Héctor Olivera, *Juan y Eva* (2011), de Paula De Luque, e *Eva de la Argentina* (2011), de María Seoane, foram alguns dos filmes que visibilizaram sua figura através da ficção. Nosso objetivo é estudar os arquivos que foram levados ao terreno do ficcional. Levaremos em conta os textos de Pierre Nora, Enzo Traverso, Roger Chartier, Hayden White e Gustavo Aprea.

Palavras-chave: Ficção. Memória. História. Peronismo.

Fiction and its Memory Function: About Eva Perón

Abstract: With the return of democracy in Argentina came the need to represent the figure of Eva Perón from film fiction. Towards the present time production began to multiply on his figure. *¡Ay Juancito!* (2004) by Héctor Olivera, *Juan y Eva* (2011) by Paula De Luque, and *Eva de la Argentina* (2011) by María Seoane, were some of the productions that

made her figure visible from fiction. Our goal is to study the files that were taken to the fictional terrain. We will take into account the texts of Pierre Nora, Enzo Traverso, Roger Chartier, Hayden White and Gustavo Aprea.

Keywords: Fiction. Memory. History. Peronismo.

1. Introducción

Con el regreso de las elecciones democráticas en Argentina el 30 de octubre de 1983, la figura de Eva Perón volvió a ser representada a partir de una serie de documentales argentinos. La cinematografía local necesitaba rescatar su historia de vida y su acción política para desprenderla de los relatos extranjeros producidos en años anteriores (nos referimos al musical *Evita* [1978] de Andrew Lloyd Webber y Tim Rice y al telefilm *Evita Perón. Historia de un mito* [1981] de Marvin Chomsky protagonizado por Faye Dunaway). De este modo, la estética de los documentales pretendían veracidad y objetividad sobre el tratamiento de los archivos de imágenes y testimonios de coetáneos a la figura de Evita y de especialistas. Ya entrados los años '90, bajo el gobierno menemista que había demostrado un divorcio de las políticas económicas vinculadas al peronismo de primera hora, y con el rodaje del musical de los londinenses llevado a cabo por Alan Parker en escenarios porteños (*Evita*, 1996), la cinematografía local preparaba su primera representación ficcional sobre Eva: *Eva Perón*, de Juan Carlos Desanzo, también del año 1996. Esta vez se alejaba de la estética del musical, se acercaba al realismo y a incorporar desde la narrativa ficcional sucesos históricos desprendidos de archivos y testimonios, que fueron articulados por el filósofo e historiador José Pablo Feinmann.

Esta necesidad de representar la figura de la líder del partido femenino peronista no finalizó en los años '90, sino que se extendió hacia el siguiente siglo. Así *¡Ay Juancito!* (2004) de Héctor Olivera, *Juan y Eva* (2011) de Paula De Luque, y *Eva de la Argentina* (2011) de María Seoane, fueron algunas de las producciones que se estrenaron durante el período kirchnerista, donde la figura de Eva cobró una enorme importancia debido a las políticas populares de los Kirchner, pero a su vez debido a la utilización de su imagen como recurso identificadorio con el peronismo de la primera hora.

Con este panorama tenemos por objetivo observar como los archivos y los testimonios de los films mencionados fueron llevados al terreno de lo ficcional, para preguntarnos cómo se tensionan los términos de ficción, historia y memoria a partir de esa práctica. Para tal fin tendremos como referencia teórica los textos de Pierre Nora, Enzo Traverso, Roger Chartier y Hayden White, así como el estudio de Gustavo Aprea sobre cine y memoria.

2. Tensiones entre memoria, historia y ficción

Antes de analizar las características específicas sobre cómo se llevan a la escena cinematográfica ficcional determinados documentos sobre Eva basados en sus discursos, en sus escritos y en los testimonios de vida que dejaron quienes la trataron, nos interesa problematizar como la memoria y la historia anclada en los testimonios y archivos volcados a los films son ficcionalizados. Roger Chartier (2007) plantea una serie de observaciones sobre el tema:

La brecha existente entre el pasado y su representación, entre lo que fue y lo que no es más, y las construcciones narrativas que se proponen ocupar el lugar de ese pasado, permitieron el desarrollo de una reflexión sobre la historia entendida como una escritura siempre construida a partir de figuras retóricas y de estructuras narrativas que también son las de la ficción. Reconocer las dimensiones retórica o narrativa de la escritura de la historia no implica negarle su condición de un conocimiento verdadero, construido a partir de pruebas y controles. Por eso el conocimiento es posible. A diferencia de otros relatos, la escritura de la historia está desdoblada, hojeada, fragmentada: se plantea como historiográfico el discurso que comprende a su otro –la crónica, el archivo, el documento–; es decir el que se organiza foliado, en el cual la mitad, continua, se apoya sobre otra, diseminada, para poder decir lo que significa la otra sin saberlo. El discurso se establece como saber del otro. (CHARTIER, 2007, p. 22).

Esta cita de Chartier da luz sobre algunos de los films que analizaremos. Particularmente, las palabras de Chartier se reflejan en el trabajo de María Seoane, que enmarca la narrativa desde el personaje animado de Rodolfo Walsh² a partir de su cuento “Esa mujer”, incorporado en *Los oficios terrestres* (1965). Así el estilo de crónica escrita por Rodolfo Walsh viene a incorporarse a la historia general de la vida de Eva Perón.

En base a la cuestión de cómo se articula la crónica en la historia, Hayden White (1992) menciona que la crónica sería un elemento primitivo en la narración histórica tanto así como lo sería el relato, dos elementos que se caracterizan por seleccionar y ordenar los datos del registro histórico. Esto último – es decir la ordenación de datos para extenderlo a un público específico – se aplica a los otros films que analizaremos, y que en este sentido el ejercicio de selección y ordenación se realiza desde el montaje y la dirección de los creadores. Entonces la ficción, el modo de llevar los archivos y los testimonios a escena, pareciera poseer procedimientos similares al modo de construir una narración histórica.

Ahora bien, la problemática que se presenta en estos films es que si el relato acomoda los hechos históricos justificados por la ficción, hay que repensar cómo funciona la memoria en ese acto creativo. Traverso sostiene que:

² Rodolfo Walsh fue un reconocido escritor y periodista comprometido con la situación política de Argentina, ferviente militante junto a su hija Victoria. Su obra literaria es heterogénea: comprende desde cuentos de ficción a no ficción, policiales, ensayos y crónicas. Entre sus obras publicadas están *Variaciones en rojo* (1953), *Operación Masacre* (1957 y reeditado en 1964, 1969, 1972), *Los oficios terrestres* (1965), *Un kilo de oro* (1967), *¿Quién mató a Rosendo?* (1969) y *Carta abierta de un escritor a la Junta Militar* (1977). El 24 de marzo de 1976 fue capturado y desaparecido. Para más información ver Juan Pablo Luppi (2016). La novela invisible. La poética política de Rodolfo Walsh. Villa María: EDUVIM.

La memoria es cualitativa, singular, poco cuidadosa de las comparaciones, de la contextualización, de las generalizaciones; no tiene necesidad de pruebas para quien la transporta. La narración del pasado ofrecida por un testigo será siempre su verdad, es decir una parte del pasado depositada en él. Por su carácter subjetivo, la memoria jamás está fijada; se asemeja más bien a una cantera abierta en transformación permanente. (TRAVERSO, 2007, p. 73).

En este sentido, las creaciones ficcionales que narran procesos históricos vienen a ser esa cantera abierta, en tanto que darán su propia subjetividad sobre el tema a tratar, en este caso la vida de Eva Perón. Por su parte Nora agrega las siguientes diferencias entre la historia y la memoria que nos sirven para repensar la función de la ficción:

Memoria, historia: lejos de ser sinónimos, tomamos consciencia de que todo las opone. La memoria es la vida, siempre llevada por grupos vivientes y a este título, está en evolución permanente, abierta a la dialéctica del recuerdo y de la amnesia inconsciente de sus deformaciones sucesivas, vulnerable a todas las utilizaciones y manipulaciones, susceptible a las latencias y repentinas revitalizaciones. La historia es la reconstrucción, siempre problemática e incompleta, de lo que ya no es. La memoria es un fenómeno que siempre actúa un lazo vivido en presente eterno; la historia, una representación, del pasado. Porque es afectiva y mágica, la memoria sólo se acomoda de detalles que la reconfortan; ella se alimenta de recuerdos vagos, globales o flotantes, particulares o simbólicos, sensible a todas las transferencias, pantallas, censura o proyecciones. La historia, como operación intelectual y laica, utiliza análisis y discurso crítico. La memoria instala el recuerdo en lo sagrado, la historia lo desaloja, siempre procesa. (NORA, 1984, p. s/n).

En esta misma línea, Gustavo Aprea (2015) observa que cuando en la memoria convergen los testimonios en una mirada común se da pie a la construcción de la historia. Sin embargo esta conformación de la memoria depende de un eje generacional. En este sentido, si bien Aprea analiza el documental y la reconstrucción histórica sobre los años '70, nos interesa esta postura porque pensamos que se puede trasladar a la manera de construir ficción. Desde allí surgen algunas preguntas que veremos aplicadas al corpus fílmico seleccionado. ¿Para qué función está construida la ficción de los documentos, archivos o testimonios? ¿Hacia qué generación/espectador modelo se dirige? Y ¿desde qué generación es creada?

Consideramos que uno de los motivos de realizar un film ficcional sobre un hecho histórico es justamente acercar una versión de aquel acontecimiento que fue en un pasado, ofrecer una lectura sobre el mismo y reflexionar sobre aquello, pero a su vez, entender como incide en el presente. Como la descripción que realizamos se asemeja bastante a la construcción del relato histórico de acuerdo a las observaciones de White (1992), podríamos agregar que la ficción permite acudir a alegorías y metáforas que evidencian la subjetividad

del creador. A su vez le permiten sintetizar, redirigir, saltar, comprimir los acontecimientos en virtud del sentido afectivo y estilístico que el creador quiera darle a los testimonios, documentos e imágenes de archivo de los que se nutra o refiera. A pesar de que el manejo de las imágenes nos distancia del acontecimiento original, la ficción también resulta un ejercicio de memoria, en tanto que esa memoria fragmentada logra una articulación que dirá sobre el pasado pero también sobre el presente. En este sentido, consideramos que el espectador modelo es aquel que sin haber vivido el tiempo pasado logra generar esos lazos con el presente. Esta generación que no vivió los gobiernos de Perón en ninguna de sus formas es informada por quienes sí lo hicieron en alguna de sus formas. En este sentido, creemos que la ficción viene a cubrir esa distancia epocal. En cuanto a las generaciones más recientes no es que no hayan producido films históricos, sino que su mirada suele ser diferente. Los creadores que tomamos como ejemplo atravesaron en algún momento de sus vidas infancia temprana, adolescencia o adultez alguno de los gobiernos peronistas.

Héctor Olivera (1931), director de *¡Ay Juancito!*, como cineasta de amplia trayectoria, posee diversos films en los que narra la historia argentina, puntualmente el proceso social y las secuelas de la última dictadura – nos referimos a *No habrá más penas ni olvido* (1983) y a *La noche de los lápices* (1986). Este último basado en el libro escrito por María Seoane (1948), directora de *Eva de la Argentina* (2011), reconocida como periodista y economista también interiorizada en los hechos históricos de los años '70 y estudiosa del peronismo. Por su parte, Paula De Luque (1966), bailarina, cineasta de renombre, realizó *Juan y Eva* (2011)³.

3. La lectura de un personaje histórico desde tres casos cinematográficos sobre Eva Perón

¡Ay Juancito! de Héctor Olivera narra la vida de Juan Duarte, sus amantes y sus vínculos en la política con Héctor José Cámpora⁴, su hermana Eva Perón y con el propio Perón. El rol de Eva Perón es entonces un papel secundario construido mediante la actuación de Laura Novoa⁵. Lo que nos interesa destacar es que la ficción le otorga carácter de mito: es decir un desplazamiento del signo original desde la perspectiva barthesiana (1980).

Rita de Grandis (2006) propone tres mitos diferentes que se conformaron alrededor de la figura de Evita: el mito rojo, el negro y el amarillo que corresponden respectivamente a la Eva militante, a la *femme fatale* y a la Eva santa. Para nosotros una de las características que tienen los films que narraron su vida dentro de la década del 2000

³ A causa del otorgamiento de un subsidio del INCAA y de su vínculo con Jorge Coscia (su exmarido), De Luque fue cuestionada por el periodista Gerardo Young, del diario Clarín.

Por este motivo, realizó un descargo mediante la nota "Lo que se pone en evidencia" publicada en el diario Página 12 el 11 de octubre de 2011, en el que aclaraba que el otorgamiento del subsidio cumplió la normativa de la ley, que recibió el dinero a posteriori, tal como se otorgan dichos subsidios, y que además conformó un film que fue premiado y se destacó en taquilla en comparación a otros estrenados el mismo año.

⁴ Presidió la Cámara de Diputados desde 1948 a 1952 y fue Presidente de la República Argentina entre mayo y julio de 1973.

⁵ Cabe destacar que Laura Novoa también interpretó a Eva Perón en una serie unitaria de televisión llamada *Lo que el tiempo nos dejó* (2010), en un episodio, "Mi mensaje", dirigido por Adrián Caetano y escrito por Marcela Guerty.

es que combinan los mitos mencionados. La Eva Perón que compone Novoa, varía entre las tres variantes míticas y se asemeja mucho a la que construía Esther Goris⁶ en *Eva Perón* de Desanzo⁷.

Dentro del film *¡Ay Juancito!* se recorren los últimos años de Eva Perón. Por lo tanto, se obvia el 17 de octubre de 1945⁸, el viaje de Eva a Europa⁹, y la Fundación Eva Perón está en pleno funcionamiento. El personaje propuesto por *¡Ay Juancito!* retoma los orígenes proletarios de Eva Perón y los entrega como motor de lucha, teñido por el resentimiento que demuestra en varios pasajes de la película. A diferencia de otros films que mediante la composición del cuadro santifican a Eva en su lecho de muerte, el trabajo de Olivera la construye de modo realista. De todas maneras, hay una intención de mostrar la vinculación con Dios que promovía la imagen de Eva desde la mirada de Juancito, quien frente a la muerte grita “No hay Dios”, o arma un santuario en su habitación, con la imagen de Eva al lado de una estatua de Cristo crucificado y una rosa como flor característica del amor proletario. En este sentido, la ficción construida por Olivera da cuenta de un fenómeno histórico dado a partir de la muerte de Eva: ella fue una santa para el imaginario del pueblo peronista. Juancito, como parte de ese pueblo, lo demuestra con su ritual.

Entonces un elemento fuerte que podemos observar es la importancia de Dios, la actitud devota de Juancito hacia la hermana que está vinculada a la variante mítica de la Eva-santa y a la santidad como un constructo de mujer sacrificada a la lucha, es decir, a la militancia. Lo sagrado y lo cristiano –en este film como en el de Seoane, en el de Desanzo, en *Gatica* (1993) de Leonardo Favio y en otras producciones documentales¹⁰– se construye desde la muerte con un alto contenido de religiosidad, pero siempre se ubica por fuera de la Iglesia Católica, ya que la misma se vincula a la norma y Eva se erige como un personaje siempre alejado de ella.

Eva constantemente se muestra ilegal, sea desde cualquiera de las tres variantes. La ilegalidad de Eva, una figura que exige su parte, juega con una de las características del melodrama que es que la heroína, como bien señala Martín-Barbero (1987), es tratada injustamente. En este caso, lo religioso viene a ligarse con lo melodramático para establecer una disputa entre un Dios que otorga gracia a los humildes y un Dios que defiende los ideales de la oligarquía. Es decir, un Dios que, o eleva a Eva, o le hace pagar su desviación con el cáncer y la muerte. En este sentido la ficción, más allá de citar pasajes de la historia del peronismo, viene a explotar el resultado afectivo de la figura.

La Eva más vinculada a la militancia aparece en diversos momentos, generalmente mediante escenas en las que habla con el propio Juan y con Perón, o con Ivonne Pascal –un nombre ficcional para evocar el rol que ejerció Fanny Navarro¹¹ dentro del gobierno–,

⁶ Actriz argentina que interpretó a Eva Perón también en *Las cosas del querer 2* (1995) dirigida por Jaime Chávarri.

⁷ Vale recordar que este cineasta argentino dirigió también *Hasta la victoria siempre* (1997), film que narraba la vida de Ernesto Che Guevara.

⁸ Las políticas sociales implementadas desde el gobierno militar presidido por Edelmiro Julián Farrell, pero impulsadas por Perón –a partir de las propuestas socialistas– empezó a generar enemistades entre los propios militares. Un ejemplo fue la fuerte acción social por parte de Perón desde los discursos políticos a favor y hacia la clase obrera. A su vez ya no se veía bien su vínculo con Eva Duarte, ni el nombramiento de Oscar Nicolini, amigo de Eva, en la Dirección General de Correos y Telecomunicaciones. Frente a este hecho el General Ávalos advirtió a Perón el desagrado de los militares sobre el ascenso de Nicolini, sin lograr que Perón diera paso atrás. Estos puntos, dieron por resultado que el 10 de octubre Perón diese su renuncia a los tres cargos que poseía: Vicepresidente, Ministro de Guerra y Secretario General de Trabajo y Previsión. En su discurso final terminó por encolerizar a los militares al pedir un orden momentáneo para volver a organizar la lucha. El 12 de octubre arrestaron a Perón y lo trasladaron a la isla Martín García. A partir de allí, diversos funcionarios de la Secretaría de Trabajo y los dirigentes obreros anunciaron la prisión de Perón. El 17 de octubre de 1945, luego bautizado como Día de la Lealtad, miles de obreros provenientes por ejemplo de Berisso y Avellaneda marcharon hacia Plaza de Mayo para exigir su liberación. Todos los manifestantes quedaron en la Plaza, frente a la Casa Rosada, hasta que Perón a las 23 horas dio su discurso (para mayor referencia visitar Navarro, 2011).

⁹ Eva Perón realizó el viaje a Europa el 6 de junio de 1947. El viaje comenzó por una invitación oficial del gobierno español. El mismo viaje se extendió por tres meses, donde además visitó

quien fuera amante de Juan Duarte. En la idea de lucha de esta Eva predomina el resentimiento, tan es así que lo refleja uno de los diálogos con Ivonne en el que Eva dice: “Me gusta joder a los oligarcas y a los gringos, pero más me gusta ayudar. Mirá estas cajas”. Este parlamento transcurre en la imagen de un pasillo de la Fundación, lleno de cajas para ser otorgadas al pueblo. De esta manera, el parlamento afianza las dos imágenes de Eva: la primera parte de la frase, se asegura con el gesto y el tono de la voz; en la segunda parte de la frase, la apoyatura de veracidad se la otorga el plano con los elementos de la puesta. Se plantea, entonces, una mezcla entre el mito negro y el mito rojo, la Eva vulgar, la *femme fatale* y la Eva-Che. De todos modos, el mito negro también termina siendo un anecdotario de hechos particulares, como la decisión de no renovar el contrato a Niní Marshall¹² por llamarla “la Perona” o su negación a hablar en el cumpleaños de su madre de la supuesta relación con Agustín Magaldi¹³. Como vemos, los ejemplos del film y el manejo que se realiza sobre las tres variantes míticas muestra la subjetividad del creador, su vínculo con los años ‘70, su postura frente al peronismo. Tal como sostiene Maristella Svampa sobre el fenómeno del peronismo en los ‘70:

Hacia fines de 1972 el encuentro entre una sociedad movilizada y el líder proscrito tuvo un nuevo giro, marcado por la peronización del heterogéneo campo de las izquierdas. Este conjunto reunía diferentes ramas del sindicalismo, vastos sectores del mundo intelectual y artístico –muchos de los cuales habían alimentado férreas convicciones antiperonistas hasta hacía poco tiempo–. Amplias franjas de la juventud, sectores social-cristianos, como el Movimiento de Sacerdotes del Tercer Mundo, y gran parte de la nueva guerrilla urbana. En efecto, ¡cuántos intelectuales de izquierda podrían suscribir las expresiones vertidas por el escritor Julio Cortázar, antiperonista en los ‘50, filoperonista en los ‘70, quien había proferido con reciente convicción que el FREJULI¹⁴ era un “movimiento visceral de todo el pueblo argentino hacia el reencuentro consigo mismo”! ¡Cuántos jóvenes había que sólo conocían el peronismo desde las entrañas mismas del antiperonismo y que en esa hora pugnaban por ser los primeros en vitorear al líder en nombre de una utopía situada en la ambigua intersección entre la Patria socialista y la Patria peronista! Todos reclamaban el retorno de Perón como condición necesaria para cualquier transformación social y política, y aun aquellos sectores que no tenían ningún interés en “peronizarse” consideraban que sólo su regreso haría posible la pacificación nacional. (SVAMPA, 2007, p. 388-389).

Esta perspectiva sobre el peronismo quedó anclada en los diversos imaginarios peronistas y antiperonistas; construcciones de la memoria a las que acuden los cineastas.

Con el film de Paula De Luque, se subvierten todas estas construcciones de las variantes míticas, de modo tal que la única que permanece es la variante de la Eva-militante, pero incluso de un modo muy sutil. De Luque no se limita a respetar las normas genéricas del

Francia, Italia, Mónaco y Suiza (para más detalles visitar Navarro, 2011).

¹⁰ Nos referimos a los documentales *Evita quien quiere oír que oiga* (1984) de Eduardo Mignona, *El misterio de Eva Perón* (1987) de Tulio Demicheli, *Evita, una tumba sin paz* (1997) de Tristán Bauer, *Perón, sinfonía del sentimiento* (1999) de Leonardo Favio, *Evita, otra mirada* (2005) de María Teresa Mazzorotolo.

¹¹ Fanny Navarro fue estrella del cine nacional, íntima amiga de Eva Perón y amante de Juan Duarte. Con la muerte de Evita dejó de encontrar papeles dentro de la cinematografía a causa de la enemistad con Raúl Apold, el Secretario de Prensa que prohibía o aceptaba a los artistas.

¹² Niní Marshall fue una actriz cómica dentro del período clásico del cine nacional. Su rechazo a acodarse con el peronismo y haber imitado a Eva en una fiesta le cerró su carrera como actriz en Argentina.

¹³ Agustín Magaldi fue un reconocido cantor de tangos y compositor musical, aclamado por el público popular que obtuvo un éxito rotundo con su canción “Nieve”. Recordemos que según la biografía que se consulte la llegada de Eva a Buenos Aires fue impulsada por su vínculo con Magaldi, o con él y su esposa, o solo acompañada por su madre Juana Ibarguren. Para ampliar las tres versiones recomendamos visitar Navarro, 2011.

¹⁴ La sigla refiere al Frente Justicialista de Liberación, una alianza política conformada en 1972 por el Partido Justicialista, el Movimiento de Integración y Desarrollo, por el Partido Conservador Popular y el Partido Popular Cristiano.

melodrama, sino que juega con ellas y ofrece una Eva activa que no cae en la variante masculina. En este sentido la cineasta formula un personaje femenino y activo, rompiendo con la norma de vincular lo activo a lo masculino.

El film *Juan y Eva* es fundamentalmente un drama romántico entre Evita y Perón, donde el ámbito de lo privado cobra aún más fuerza que el ámbito de lo público. La Eva de Paula De Luque no recurre a ninguna frase política ni a estereotipo alguno. Aún desde la historia de amor, se narra una idea equilibrada que no ubica a Eva en el rol de víctima pasiva, sino que como heroína del film; se ocupa de rescatar a Perón agitando el contacto con los sindicatos y de hacerle frente al terremoto de San Juan ocurrido el 16 de enero de 1944, momento en que De Luque sitúa el encuentro entre Eva y Perón. En este sentido, De Luque decide elegir una versión histórica sobre cómo se conocieron Eva y Perón, tanto como una versión sobre el 17 de octubre de 1945.

Del primer hecho existen al menos dos versiones: una la de Perón, que dice haber visto a Eva antes del Festival a beneficio de las víctimas de San Juan en el Luna Park el 28 de enero de 1944, en el marco de una reunión dentro de la Secretaría de Trabajo y Previsión. Marysa Navarro (2011), en su biografía, menciona la versión de Perón pero la descarta porque asegura que Eva aún no estaba teñida de rubio, tal como declara Perón al mencionar a aquella mujer que lo impresionó. La otra versión, que figura como veraz dentro de la biografía escrita por Navarro, es la que asevera que se conocieron en el evento realizado en el Luna Park.

Del segundo hecho, conocemos tres versiones que se separan entre la nula participación de Evita en el 17 de octubre, la ferviente participación recorriendo sindicatos e impulsando a las masas a ir a la plaza a pedir por Perón, y la tercera, quizás la más equilibrada y realista que retoma tanto la biografía de Navarro como el film de De Luque, que muestran una Eva que se contactó con algunos de los sindicalistas y aldeaños a Perón para que se movilizaran, pero que no estuvo presente en la plaza. En este sentido, la ficción que se decide construir es una que retoma versiones medidas sobre la personalidad de Eva. Este tipo de construcción se puede confirmar en las declaraciones de De Luque y de Julieta Díaz (actriz que interpreta a Eva), en el making of de la película¹⁵. De Luque sostiene:

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

¹⁵ Transmitido por Canal Encuentro en 2014.

¹⁶ Billiken es una revista argentina que se dedica a narrar hechos históricos para niños.

*Billiken*¹⁶. Entonces compusimos, sobre todo entre Julieta, Osmar [Núñez, actor que interpreta a Perón] y yo ¿Qué tipo de Perón? ¿Qué tipo de Eva?¹⁷

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

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

Eva de la Argentina de María Seoane aborda la figura de Eva Perón mediante el dispositivo de la animación, con dibujos de Francisco Solano López¹⁸. En el artículo de referencia para este trabajo “El lenguaje de animación como herramienta poética para mitificar la historia de Eva Perón”, publicado en la revista *Fotocinema*, se plantea que la decisión de construir la figura de Eva desde este dispositivo implicaba una nueva modalidad de relatar los hechos históricos. En aquél texto se estudia el film “con pinceladas de documental” desde la práctica misma del documental para observar cómo se trataban los testimonios y los archivos. En este caso nos interesa ver como aquellos ficcionalizan los hechos históricos.

La animación, incluso cuando imprime o sobreimprime planos de los registros audiovisuales sobre el peronismo, apunta a lo alegórico y a lo simbólico. Hay escenas en el film que buscan reconstruir la figura de Eva, sin evadir los mitos circundantes alrededor de ella (una Eva-santa, una Eva-militante, una *Eva-femme fatale*) para agregarle a esos mitos propios de los imaginarios sociales un perfil alegórico y/o simbólico que se enmarcan en la ficción más que en la historia del peronismo.

A diferencia de la ficción construida por Paula De Luque, algunas de las licencias ficcionales que se toma el trabajo de Seoane son la secuencia de Eva pequeña que escapa de cuervos que la persiguen, Eva desatando el terremoto de San Juan debido a su enojo en un cóctel entre oligarcas, Eva sobrevolando una Europa de posguerra en plena miseria, la llegada magnánima del pueblo a la Plaza de Mayo, en la que se destaca el obrero subido al farol mediante la cita a dos pinturas: *La creación de Adán* de Miguel Ángel y *La libertad guiando al pueblo* de Eugène Delacroix. En este punto ya no interesa si la ficción va a construirse desde el realismo. El film de Seoane se permite faltar a las versiones biográficas e históricas, a pesar de utilizar imágenes de archivo y documentos, porque se nutre de los imaginarios del pueblo sobre la imagen de Eva Perón, independientemente del rigor histórico. Como escribe Trombetta:

¹⁷ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=jaJ-ROPuEPo>.

¹⁸ Este historietista argentino fue parte de la revista *Misterix* a partir de 1955. A su vez es reconocido por ser el creador de *El eterno* junto a Héctor Oesterheld, quien militó en la agrupación Montoneros y fue desaparecido en la dictadura de 1976.

Desde nuestro punto de vista, el mayor símbolo que nuclea la construcción del personaje y la necesidad de utilizar el registro de animación para elaborar este tipo de trabajo, anida en aquellas escenas donde la oligarquía y la familia oficial del padre de Evita se convierten en cuervos. Los cuervos se tornan en lo fantasmagórico y metafórico dentro del film. Los cuervos son oligarquía, militares e iglesia, persecutores tanto de la niña Eva como del propio narrador Walsh. Asimismo, la escena que sintetiza lo que significó Eva para el pueblo, construida bajo la mirada de Seoane y ya no bajo la mirada del personaje Walsh, es aquella que retoma a la Eva niña corriendo hacia el tren y huyendo de los cuervos, la misma que es mostrada en varias instancias anticipando el desenlace al ir revelando una mano que se extiende. Seoane mantiene el misterio hasta la escena final en la que podemos ver que esa mano pertenece a Evita ya mujer. Una vez más, la animación logra plantear simbólicamente que la representación de Eva siempre se vinculó al pueblo, es decir, a ella misma. En este sentido, queda claro que el film comprende que la historia política de Eva Perón nace a partir del suceso traumático de la muerte del padre y de su bastardía. (TROMBETTA, 2017, p. 373).

Entonces Eva funciona en este film como símbolo del pueblo. Así, el 17 de octubre de 1945 se plantea dentro de la animación como un hecho en el que el espíritu de Eva está presente en la Plaza. A la fotografía del obrero parado en uno de los faroles se lo anima reproduciendo las pinturas mencionadas, entonces la unión entre el obrero y Eva es ni más ni menos que la patria envuelta en la bandera argentina.

4. Conclusiones

A lo largo del trabajo fuimos observando cómo la ficción articula los archivos históricos para atraerlos al presente y reconsiderarlos desde la subjetividad de los creadores. Los directores se encargarán de producir esa lectura que una vez convertida en film será decodificada por los espectadores. Desde lo propuesto, nosotros consideramos que esa lectura dependerá de la generación de ambas partes creadoras y receptoras. En ese sentido, los archivos, documentos y testimonios ficcionalizados afectan de modo diferente. La vivencia, el reducto de la memoria en quienes transitaron aquella época puede reclamar o no verosimilitud. Por el contrario, quienes no lo transitaron aceptan el manejo del archivo como producción ficcional.

Para mostrar esa dinámica analizamos tres films que trataban la figura de Eva Perón, a partir del 2000. La característica que tenían es que remitían a una revisión histórica propia de la época, donde el ejercicio de la memoria sobre el peronismo buscaba reflexionar sobre el personaje histórico Evita. De este modo recorrían los mitos que se generaron a lo largo de la historia reproduciendo referencias literarias, biografías, testimonios de los agentes históricos de aquella época. A diferencia del cine durante los '80 y los '90 que visitaba su

figura con supuesta objetividad, a partir del 2000, la figura es leída desde múltiples posturas subjetivas que intentan o desmitificarla o ser explícitos en la construcción de ella desde las alegorías, tal es el caso de *Eva de la Argentina*.

A su vez, los materiales analizados de esta época juegan con las variantes míticas que pudimos relevar, el mito rojo (la Eva-Che), negro (la *femme fatale*) y amarillo (la Eva-santa) como un modo de equilibrar la composición ideológica de la figura de Eva, con el propósito de humanizarla. En esa acción de humanizarla la conformaron como una mujer militante, desplazándola de su vínculo mítico con el Che Guevara. De esta manera, prima la imagen que circulaba en los años '70: la Eva del pelo suelto. Una fotografía que la mostraba con una camisa y sin maquillaje que según la juventud peronista era una Eva “llena de libertad” (CORTÉS ROCCA; KOHAN, 1998, p. 38) que encarnaba el ideal que ellos querían ver.

Referencias

APREA, Gustavo. **Documental, testimonios y memoria:** miradas sobre el pasado militante. Buenos Aires: Manantial, 2015.

BARTHES, Roland. **Mitologías.** Buenos Aires: Siglo XXI, 1980.

CHARTIER, Roger. **La historia o la lectura del tiempo.** Barcelona: Gedisa, 2007.

CORTÉS ROCCA, Paola; KOHAN, Martín. **Imágenes de vida, relatos de muerte.** Eva Perón: Cuerpo y política. Argentina: Beatriz Viterbo, 1998.

DE GRANDIS, Rita. **Reciclaje cultural y memoria revolucionaria:** la práctica polémica de José Pablo Feinmann. Buenos Aires: Biblos, 2006.

DE LUQUE, Paula. Lo que se pone en evidencia. **Página 12**, 11 oct. 2011. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-23167-2011-10-11.html>.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Melodrama: el gran espectáculo popular. *In:* MARTÍN-BARBERO, Jesús. **De los medios a las mediaciones:** comunicación, cultura y hegemonía. Barcelona: Gili, 1987. p. 124-132.

NAVARRO, Marysa. **Evita**. Buenos Aires: Edhasa, 2011.

NORA, Pierre. Entre memoria e historia: la problemática de los lugares. *In*: NORA, Pierre. **Les Lieux de Mémoire 1: La République**. París: Gallimard, 1984. p. XVII-XLII. Traducción realizada para uso de la cátedra Seminario de Historia Argentina Prof. Fernando Jumar C.U.R.Z.A. – Univ. Nacional del Comahue. Disponible en: http://www.comisionporlamemoria.org/static/prensa/jovenesy memoria/bibliografia_web/historia/Pierre.pdf.

SVAMPA, Maristella. Nueva historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976). *In*: JAMES, Daniel (ed). **El populismo imposible y sus actores, 1973-1976**. Buenos Aires: Sudamericana, 2007. p. 381-438.

TRAVERSO, Enzo. Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción. *In*: FRANCO, Marina; LEVÍN, Florencia (orgs). **Historia y memoria: notas sobre un debate**. Buenos Aires: Paidós, 2007. p. 67-96.

TROMBETTA, Jimena Cecilia. El lenguaje de animación como herramienta poética para mitificar la historia de Eva Perón. **Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía**, n. 14, p. 365-378, 2017. Disponible en: <http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=viewFile&path%5B%5D=413&path%5B%5D=419>.

WHITE, Hayden. **Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX**. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Avaliadores:

Marta Scherer
Eunice Piazza Gai
Fabiana Piccinin
Demétrio Soster