

Las imágenes de Eva Perón. Desde las fotografías de Annemarie Heinrich y Gisèle Freund a las mediaciones de la prensa gráfica

PALMA DOS SANTOS, Rebeca / IIEGE. FFYL (UBA)- IDAES (UNSAM) -
rpalmadossantos@gmail.com

» *Palabras claves: imagen- fotografía-Eva Perón- mediaciones- prensa gráfica*

» **Resumen**

La representación visual de Eva Perón, una de las figuras políticas femeninas más importantes del siglo veinte fue delineada por la Subsecretaría de Informaciones durante el primer peronismo. En paralelo, el régimen peronista fue permeable al uso y producción de imágenes por fuera de los organismos oficiales. Tal es el caso de las fotografías de Eva tomadas por Annemarie Heinrich y Gisèle Freund cuyas producciones nos disponemos analizar en relación a una trama de relaciones complejas, fluctuantes y paradójales con el gobierno peronista y, por fuera de este desde las mediaciones como procedimientos de visualización en la prensa gráfica.¹

» **Presentación: La primera etapa de gestión peronista sobre la imagen de Eva**

La representación visual de Eva Perón, una de las figuras políticas femeninas más importantes del siglo veinte, fue delineada por la Subsecretaría de Informaciones (SI).² Las imágenes fueron piezas centrales de la maquinaria simbólica del gobierno peronista siendo el primer movimiento político en la Argentina que realizó un uso concentrado y exhaustivo de la propaganda, en la que Eva era un personaje protagónico.³ La centralidad política de su figura estimuló que su imagen fuera representada por los organismos oficiales en diversos soportes visuales como afiches, pinturas, documentales y fotografías siendo esta última una de las más privilegiadas por las especificidades del medio. En efecto, fue el primer gobierno argentino que hizo un uso sistemático y a gran escala de la fotografía con fines políticos.⁴

La División Fotografía de la SI estaba integrada por unos veinticinco fotógrafos que trabajaban en turnos rotativos.⁵ Este organismo funcionaba como una agencia de noticias en sí misma, pues ningún medio tenía asignados fotógrafos a la casa de gobierno. Por este motivo, el

¹ Esta ponencia forma parte de una investigación más amplia de tesis para la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano en IDAES (UNSAM) cuya dirección está a cargo de la Dra. Verónica Tell. Por otra parte, las reflexiones teóricas parten del trabajo colectivo del grupo de investigación en artes visuales del IIEGE de FFYL (UBA) en el marco de un proyecto institucional que dirigen la Dra. María Laura Rosa y la Mg. Silvia Marrube.

² La SI fue creada por decreto N° 12.937/43 después del golpe militar que derrocó al presidente Castillo. Con respecto a las actividades de la SI véase Marcela Gené, *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*, Buenos Aires, FCE, 2005, Cap. I

³ Beatriz Sarlo, *Persuasión a través de las imágenes. Estéticas sociales y políticas*, Buenos Aires, Cátedra Norbert Lechner, 2014, p. 28-29; Beatriz Sarlo, *La pasión y la excepción*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, pp. 91-102.

⁴ Cora Gamarnik, "La fotografía como instrumento político en Argentina: análisis de tres momentos claves". En: *VI Jornadas de sociología de la UNLP*, 9 y 10 de diciembre de 2010, La Plata, Argentina.

⁵ A pesar de la destrucción las imágenes del gobierno peronista que devino luego del golpe del '55 el Archivo General de la Nación cuenta con más de 70.000 negativos con registros de la actividad política del gobierno. Esto nos brinda una dimensión en escala y magnitud del interés de este gobierno por forjar una identidad política a través de la imagen. Luis Priamo calcula que durante los siete años del gobierno peronista desde la SI se hicieron alrededor de 300.000 negativos. Véase Luis Priamo "Fotografía y Estado en 1951". En: *Memoria del 7° Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina*, 2001, p.173.

material visual que los medios de prensa publicaban era previamente aprobado por este organismo. La Dirección General de Difusión era otra dependencia de la SI encargada de planificar la estrategia de comunicación, controlar los mecanismos de producción y distribución del material fotográfico. De modo que coordinaba todo el circuito que implicaba la selección de las fotografías oficiales- por lo general diez- y concluía con el envío de las imágenes a las dependencias estatales, a los diferentes medios de prensa locales y a la cancillería para que las difundiera en el exterior.⁶

Aun cuando en la presente ponencia nos proponemos utilizar la imagen de Eva como fuente principal de interrogantes y no referirnos al personaje histórico Eva, sólo nos desviaremos brevemente para señalar algunas cuestiones sobre cuál fue su rol en la configuración de la *lingua visiva* del peronismo, puesto que no sólo fue dar cuerpo a estas representaciones, sino que también intervino de manera directa e indirecta en la construcción de las imágenes de gobierno. En efecto, por su experiencia en el mundo del espectáculo fue consciente de la importancia de la imagen multiplicada en las revistas y la identificación que éstas provocaban. Desde los comienzos de su carrera artística y, más adelante, en la política estuvo atenta en la búsqueda de los mejores retratistas y en la circulación de su imagen en los medios de prensa gráficos.⁷ Contamos con reiterados testimonios que dan cuenta de su injerencia en la selección de los fotógrafos miembros de la planta oficial de Presidencia de la Nación.⁸ Sin embargo, la política comunicacional en general estuvo a cargo del subsecretario de la SI, en especial cuando asume Raúl Apold quien otorgó a esta entidad las peculiaridades de su impronta personal.⁹

Según el análisis de Luis Priamo la actividad de difusión y propaganda desde el aparato del Estado fue vasta, orgánica, homogénea, centralizada y monolítica.¹⁰ Esta lectura, ha estado vinculada a los estudios que han relacionado la propaganda directamente con la censura en cambio coincidimos con las investigaciones que entienden el funcionamiento de la propaganda durante el régimen peronista como una herramienta compleja y crucial para las políticas que el gobierno procuraba fomentar.¹¹ Desde el punto de vista de estos análisis y en relación a la fotografía quisiéramos explorar cierta porosidad del gobierno peronista para la incorporación y producción de imágenes de Eva por fuera de los organismos oficiales. Si bien existe un consenso en señalar que la mayoría de los fotorreporteros que trabajaban para la SI eran afines ideológicamente al régimen peronista¹² esto no fue impedimento para que desde el gobierno se

⁶ Luis Priamo, *op.cit.*, p.174

⁷ Algunos de los fotógrafos que retrataron a Eva fueron: Sivil Wilensky, Annemarie Heinrich. En el ámbito oficial: Pinéldes Aristóbulo Fusco, Alfredo Mazzorotolo, Hilario Ángel Farías, Francisco Caruso, Emilio Abras, Fernando Prado, Antonio Pérez, entre otros.

⁸Por ejemplo, Pinéldes Aristóbulo Fusco relató que la primera dama se encargaba de convocar a los fotógrafos, revisar y aprobar las fotografías para luego contactarlos con Apold. Véase *Evita: una mirada actual de una apasionada eterna*. Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2012.

⁹ Véase Marcela Gené, *op.cit.* pp. 29-35.

¹⁰ Luis Priamo, *op.cit.* p. 175

¹¹ Marcela Gené, siguiendo a Patricia Berrotarán sostiene que si bien el manejo de un abultado presupuesto y el particular estilo de Apold imprimieron un aura de temor y persecución entre los sectores enemigos del régimen “lo cierto es que la SI se plantea como una pieza más de una reestructuración centralizada. En este contexto, la propaganda se aleja de las visiones estigmatizadas que la asocian con el control, pues se constituye en una herramienta compleja, clave de la puesta en marcha de las políticas que se quieren llevar a cabo.” Véase, Marcela Gené, *op.cit.* pp. 33-34. Del mismo modo, Clara Krieger realiza un balance de la historiografía clásica sobre la cine argentino y puntualiza que esta incurre en debilidades “como la descripción de un tiempo lineal, la no exposición de contradicciones [...]”. La autora sitúa su indagación en las líneas de investigación abiertas por nuevos estudios académicos europeos y norteamericanos que proponen novedosas perspectivas y enfatizan las ambigüedades y contradicciones a la hora de analizar el corpus de filmografías asociadas a la primera mitad del siglo XX. Véase Clara Krieger, *Cine y peronismo. El estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009, pp. 17-19.

¹² El peronismo surge precisamente en un momento en que periodistas, y también fotógrafos, buscaban reconocimiento legal como trabajadores asalariados y el reconocimiento de la especialidad de sus tareas por la prensa. Cuando Perón estuvo en la Secretaría de Trabajo otorgó beneficios y protección a los fotógrafos agrupados en la Asociación de Reporteros Gráficos. En la década del 50, en agradecimiento a los derechos reconocidos al sector la Asociación otorgó las tres primeras credenciales de socios a Perón, Eva y Apold.

recurriera a fotógrafos y registros visuales de Eva por fuera de la planta oficial de fotógrafos.¹³ De hecho, contamos con una serie de fotografías realizadas por la fotógrafa estadounidense Sylvia Salmi¹⁴ quien retrató a Perón y Eva en los comienzos del primer gobierno. Otro ejemplo es el fotorreportaje realizado a Eva para la revista norteamericana *Life* por Gisèle Freund en 1950. Por otra parte, si bien Annemarie Heinrich retrató a Eva entre los años 1939 y 1944 - con lo cual desde el aspecto temporal del marco de registro sus imágenes no podrían ser consideradas en relación al primer gobierno peronista- sin embargo, algunas de estas imágenes aparecen en fotografías oficiales del entorno privado de Perón y Eva y en los almanaques de la Fundación Evita. En este sentido, el tiempo de la imagen desafía el tiempo convencional de la historia.¹⁵ Sin embargo, esta porosidad de la imagen de Eva ubicó a estas fotografías en un espacio y tiempo inestables como veremos más adelante.

Las fotografías de Eva tomadas por Annemarie Heinrich y Gisèle Freund entraron en una relación dinámica e inestable con el relato visual del régimen peronista. En este sentido, nos proponemos explorar ciertas características que poseen en común las imágenes que forman parte de nuestro corpus principal pues, de diferentes modos, estas dialogaban con una cultura visual cinematográfica donde el glamour como representación de una feminidad moderna socialmente era interpretado de manera ambivalente. Si bien el glamour en las fotografías de Eva ha sido mencionado por varios investigadores¹⁶ que sin dudas han sido de un gran aporte para nuestra indagación, concebimos que observar este fenómeno a la luz de los estudios de la cultura visual y de género así como desde las teorías feministas, especialmente aquellas que han reflexionado sobre las representaciones femeninas en cine clásico, puede aportar nuevas relaciones aún inexploradas.

En lo que respecta al glamour en el período que analizamos seguimos el trabajo de la historiadora Carol Dyhouse quien expresa que la imagen de mujer glamorosa podía representar a las mujeres que mostraban seguridad, dominio de sí y que no se amoldaban a las virtudes más tradicionales de la mujer. El glamour, sostiene la autora, a menudo estuvo vinculado con un sueño de cambio, un deseo de lograr algo excepcional, una forma de aspiración, una ilusión de transformación femenina aunque en paralelo socialmente se lo vinculaba al sexo y la ambición con mujeres poderosas y desligadas del ideal de domesticidad.¹⁷ Consideramos que las imágenes que son objeto de nuestro estudio si bien entraron en relación con el relato visual del régimen peronista dando cuenta de la permeabilidad de este para incorporar repertorios visuales cinematográficos glamorosos, por otra parte, las mismas imágenes a partir de las mediaciones, esto es, las estrategias de visualización en los medios de prensa gráfica tensionaron la representación de Eva enfatizando una de las interpretaciones sociales del glamour. Con esto pretendemos argumentar que fueron los contextos de presentación de las fotografías de Eva tomadas por

¹³ La SI recibía materiales visuales tomados por fotógrafos *free lance* relacionadas a las acciones de gobierno. El testimonio reciente de un fotógrafo entrevistado por el archivo oral del Museo Evita brinda detalles de esa relación. Funcionarios de la SI seleccionaban las fotografías que fueran de interés para la propaganda política y se las compraban. Algunas de estas fotografías podrían ser las que figuran como autores anónimos que encontramos en la AGN. Entrevista realizada por la autora al historiador Damián Alejandro Cipolla encargado del programa de Historia Oral "Testimonios de vida, Evita en la memoria". Instituto Nacional de Investigaciones Históricas Eva Perón. Museo Evita.

¹⁴ Sylvia Salmi era una fotógrafa estadounidense que trabajaba para las revistas *Time*, *Life* y *Fortune Magazine*. Samuel Amaral; Horacio Botalla, *Imágenes del peronismo. Fotografías. 1945-1955*, Buenos Aires, Eduntref, 2010, pp. 27 y 40.

¹⁵ George Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2011, pp. 143-212. El autor sostiene la noción epistemológicamente decisiva de anacronismo y sus nexos con la supervivencia, el síntoma y la imagen. Si se admite que esta última, portadora de una memoria, da lugar a un montaje de tiempos heterogéneos y discontinuos que, sin embargo, se conectan y se interconectan.

¹⁶ Abel Alexander, (22 de julio de 2012) Eva Perón: una vida frente a la cámara, *Clarín*, Suplemento especial. Las mil caras de Evita, pp.1-11.

¹⁷ Carol Dyhouse, *Glamour. Mujeres, historia y feminismo*, Buenos Aires, Editorial Claridad, 2011, Introducción y pp. 126-7.

Annemarie Heinrich y Gisèle Freund los que intervinieron de manera activa en resemantizarlas y no tanto, lo que las imágenes visibilizan en sí. Por consiguiente, creemos que las estrategias de visualización que emprendieron algunos medios gráficos de prensa entre los cuales nos proponemos analizar los casos de la revista *Life* y *El repórter Cachaditas* para vislumbrar los procedimientos con los cuales construyen una nueva imagen resultante y de qué modo esto entraba en contradicciones con el relato visual del régimen peronista.

El cuerpo documental utilizado para esta ponencia e investigación no es homogéneo y en muchos casos relata los efectos de la historia misma sobre las imágenes de Eva durante el régimen peronista y, posteriormente, con el golpe de Estado de 1955. A fin de visibilizar las ideas que desarrollamos antes nuestro corpus principal está compuesto por las fotografías de Eva tomadas por Annemarie Heinrich y Gisèle Freund. El corpus complementario lo forman las fotografías tomadas por el círculo de fotógrafos oficiales nucleados en la SI entre 1946 y 1955. Por otra parte, para analizar las estrategias de visualización incorporamos las revistas *Life* y *El repórter Cachaditas*. Metodológicamente el enfoque que utilizamos es cualitativo con una aproximación interdisciplinaria, que incluyó el análisis estético en relación con el contexto de producción y, por otra parte, un análisis de los discursos de enunciación visual implementados por las revistas. De esta forma, pretendemos acercarnos a una perspectiva multimodal de análisis que nos permita observar la interacción entre la fotografía y las mediaciones de la prensa gráfica en su contexto histórico.¹⁸

› *La caleidoscópica imagen de Eva en relación con el repertorio visual cinematográfico*

En este apartado nos proponemos analizar las fotografías de Eva desde la mirada de las fotógrafas atendiendo a las huellas y marcas de autoría que, por un lado imprimieron un estilo en cada caso donde son marcadas las diferencias pero, por otro, encontramos elementos en común que nos permiten situarlas en relación. De modo que realizaremos en principio un breve análisis sobre lo específico de Annemarie y Gisèle en relación a la representación de Eva para luego establecer una suerte de diálogo entre las fotografías de Eva tomadas por ambas.

Las fotografías de Eva tomadas por Annemarie Heinrich tienen en común apelar a las representaciones de género de la cultura visual cinematográfica a partir de la estética de las estrellas de Hollywood con un discurso visual que destaca el glamour como representación de una feminidad moderna. La fotógrafa retrató a los actores y actrices de la escena artística local inspirada en el modelo estético de las fotografías de divas del *star system* norteamericano. La revista *Cine Mundial*, referente visual en estos términos, construía una imagen de la mujer según las pautas del retrato femenino de las actrices de Hollywood.

En varias de estas fotografías observamos a Eva recreando poses y gestos plasmados en las imágenes de las actrices hollywoodenses. Las estrellas de cine lucieron en traje de baño encarnando un progresivo destape del cuerpo femenino. En relación con este cliché señalamos la fotografía de Eva estilo *pin up*, aunque con evidentes distancias con el modelo prototípico creado

¹⁸ En este trabajo no pretendemos inscribir las imágenes de Eva hilvanándolas con su biografía, como así tampoco explorar todos los medios gráficos en donde se han publicado estas fotografías, no indagaremos sobre la relación entre las representaciones visuales de Eva y las literarias, ni pretendemos encontrar una explicación sobre la excepcionalidad de la figura de Eva como ha sido explorado por otros autores. Véase. Marysa Navarro, *Evita*, Buenos Aires, Edhasa, 2007. Paola Cortés Roca; Martín Kohan, *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón* Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1998. Beatriz Sarlo, *La Pasión y la excepción*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012; Beatriz Rosano, *Rostros y máscaras de Eva Perón. Imaginario populista y representación*, Buenos Aires Beatriz Viterbo. 2006

por el pintor peruano Alberto Vargas y Chavez,¹⁹ pues la fotografía que le tomó Annemarie la carga erótica es prácticamente inocua. (Figura 1) Huelga decir que, en el década del treinta y el cuarenta en las publicidades de las revistas argentinas el modelo de la *pin up* hiper sexualizado no fue una representación común. Como señala Natalia Milanesio, el cliché visual de las publicidades argentinas utilizaban un repertorio más realista, si bien podía ser sexy, remitía a un universo social más tangible.²⁰ Las piernas y el contorno del cuerpo femenino, en algunos casos fotografiados de manera fragmentada, fue exaltado como objeto erótico para la satisfacción de la mirada masculina. Annemarie le tomó una fotografía a Eva donde posa con un vestido corto, el cabello suelto y sonriendo con su cuerpo inclinado hacia atrás apoyado en una superficie. (Figura 2). El cliché al que alude esta imagen, con algunos matices, podemos encontrarlo en cine y en el arte en el contexto que fue realizada, como por ejemplo en la difundida fotografía de Marlene Dietrich en la película *El ángel azul* y en la litografía de Facio Hébequer *Calle corrientes*.

La tendencia a un mayor cuidado del rostro fue incentivada por el uso de la técnica cinematográfica del primer plano lo cual permitía lograr mayor cercanía con el espectador, reforzando las cargas emotivas. Annemarie utilizó este tipo de tomas en los retratos de Eva que junto a la técnica del *flou* le otorgó un efecto enigmático y poético. (Figura 3) La historiadora Carol Dyhouse analiza que, en la década del treinta y el cuarenta, el uso de modas y maquillajes más atrevidos significó la oportunidad de adoptar una actitud alejada de la modestia, la sencillez y la delicadeza propia del discurso tradicional de la feminidad. Esto abrió el camino para lograr una forma de identidad femenina más fuerte y vigorosa vinculada al “deseo por lograr algo excepcional, una forma de aspiración, una ilusión de transformación femenina”.²¹ En las fotografías de Eva tomadas por Annemarie podemos observar este tipo de construcción en la imagen.

En 1950 Gisèle Freund²² realizó un fotorreportaje a Eva cuyas fotografías podemos dividir en cinco series que en general se corresponde con la secuencia cronológica en que fueron tomadas. En una primera, las fotografías en donde no está Eva presente sino su retrato, una segunda las tomas de Eva trabajando en su despacho, una tercera muestra a Eva en diferentes momentos de preparación para asistir a una gala presidencial, en una cuarta serie la fotógrafa registra a Eva mientras se arregla el cabello suelto frente a un espejo, luego es asistida por su peluquero mientras una mujer embellece sus manos y en un quinto grupo de imágenes Eva posa enfrente de un espejo, al lado de un joyero, junto a su colección de sombreros, vestidos, tapados y colocándose perfume. (Figura 4) Observamos que la fotógrafa realiza una suerte de fotonovela cuyo centro es la imagen-fetiché de Eva. Gisèle realiza largas secuencias de fotografías que, por lo general, fracciona al modo de “tomas”. En la mayoría de las fotografías utiliza diversas técnicas del cine clásico como por ejemplo la frontalidad modificada, dado que una frontalidad total rompería la ilusión ficcional propuesta y por otra parte evidenciaría el dispositivo de enunciación en este caso la cámara fotográfica y la fotógrafa. Otro recurso cinemático que utiliza

¹⁹ Alberto Vargas y Chavez fue uno de los más conocidos pintores de modelos pin – up. Sobre la estética pin up, Véase María Elena Buszek, *Pin up Grrls: feminism, Sexuality, Popular Culture*, Durham, Durke University Press, 2006.

²⁰ Natalia Milanesio, *Cuando los trabajadores salieron de compras nuevos consumidores, publicidad y cambio durante el primer peronismo*, Buenos Aires, Siglo XXI, p p.102-3

²¹ Carol Dyhouse, *op.cit.*, p.9.

²² Gisèle Freund fue una fotógrafa francesa nacida en Alemania quien viajó en varias oportunidades a la Argentina a instancias de su relación de amistad con Victoria Ocampo y por encargos de las agencias de fotografías para las cuales trabajaba. Escribió sobre la fotografía desde una perspectiva teórica y práctica. Su tesis de doctorado en sociología se tituló *La fotografía en Francia en el siglo XIX*. Véanse Niedermaier, *La mujer y la fotografía. Una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia*, Buenos Aires, Leviatan, 2008, *op.cit.* pp. 146-147; Gisèle Freund, *Memories de l'oeil*, Francia, Seuil, 1977, p. 20-21

en este fotorreportaje es la propuesta omnisciente generando la impresión que la fotografía lo muestra todo. Estas imágenes citan deliberadamente diversas fuentes estilísticas: desde los estudios cinematográficos hasta los repertorios de la historia del arte. La narración se mueve de forma consciente de la ficción al documental, aunque todas las situaciones que registra con su cámara son escenificaciones.

El fotorreportaje de Gisèle construye una representación de Eva que simula un recorrido visual cuyo ingreso es desde el ámbito público al mundo privado o íntimo de Eva proporcionando al/la espectador/a la ilusión de mostrar el fuera de campo de su actuación política. La fotógrafa concibe el retrato de Eva desde un repertorio visual con recursos constantes a los planos del cine clásico de Hollywood donde los rostros femeninos son subsumidos a significar las fantasías masculinas. Los films del cine comercial norteamericano entre los años 30 y 50 concentran su atención en la forma humana: escala, espacio, narraciones todas antropomórficas. Aquí la curiosidad de mirar se relaciona con la fascinación hacia el parecido y el reconocimiento: el rostro humano, el cuerpo humano, la relación entre forma humana y su medio ambiente, la presencia visible de la persona en el mundo.²³ En paralelo, las fotografías daban un efecto de realidad al ser en blanco y negro asociado al “estilo documental” considerado objetivo y dando la impresión que “las imágenes hablan por sí mismas”. Sin embargo, insistimos siguiendo a Elizabeth Cowie, en la relación entre el estilo documental con el estilo del cine comercial puesto que en ambos el deseo sobre lo real no parte del interés por el acceso al conocimiento sino como imagen-como espectáculo. La paradoja entre placer de la realidad registrada a la vez como espectáculo y como conocimiento que contribuye a la excitación de la retina, al *voauyerismo* pero en cambio contribuye poco a la crítica social.²⁴

En síntesis, tanto las fotografías de Eva tomadas por Annemarie Heinrich como las de Gisèle Freund, aunque con estilos diferentes, remiten a una cultura visual cinemática con aspectos referenciales en el modelo narrativo hollywoodense.²⁵ Annemarie por la apelación constante en sus fotografías al *star system* y Gisèle por las características de la toma que simulaban planos cinematográficos. Las dos fotógrafas representan a Eva en sus retratos marcando la espectacularización de la subjetividad acentuando en la imagen la dimensión del deseo, la fascinación y evocando la “pulsión de mirar”. Estas construcciones del retrato de Eva visibilizan el glamour en su imagen. En este aspecto, existe una valoración del género diferente en la mirada de las dos fotógrafas dando lugar de este modo a una tensión en la representación puesto que si bien Annemarie retrató a Eva siguiendo las pautas de la retratística de las estrellas de cine le confirió mayor importancia a su rostro y con esto a la personalidad. En cambio Gisèle enfatiza tanto los detalles importantes como los insignificantes, no utiliza retoques, describe un proceso de performatividad social, de construcción de la identidad genérica. Al representarla de cuerpo entero le permite a la fotógrafa destacar la teatralización de la pose y el glamour del ritual del vestido de Eva.

Ahora bien, recapitulando lo expresado por Dyhouse sobre el glamour quien sostiene que

²³ Laura Mulvey, “Placer visual y cine narrativo” En: Brian Wallis (ed), *Arte después de la modernidad. Nuevos Planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, Introducción.

²⁴ Elizabeth Cowie, “El espectáculo de los hechos y el deseo de realidad”, trad. Soledad Pardo, *Revista cine documental*, N° 9, Buenos Aires, 2014, pp. 150-152.

²⁵ El modelo narrativo hollywoodense por estos años funcionaba a manera de *lingua franca* del cine que Santos Zunzunegui compara con el funcionamiento del *estilo internacional* en arquitectura es decir un modelo sobre el que se impostaban multitud de particularidades que eran sostenidas por un esquema básico inmutable. Véase Clara Krieger, *Cine y peronismo el estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI, p.22.

en algunos momentos para las mujeres adquirir aquellos aspectos que se consideraban glamorosos en las modelos y actrices podían servir como una manera de contestar al patriarcado porque mostraban a las mujeres poderosas y desligadas del ideal de domesticidad. Sin embargo, la lectura que se podía hacer socialmente de una mujer glamorosa no estaba exenta de tensiones. En algunos casos, el glamour estaba vinculado con el sexo y la ambición, por lo cual podía pasar a ser un acto de depredación y de mal gusto.²⁶ Esta tensión la podemos observar en la construcción de nueva imagen de Eva por medio de las estrategias de visualización que emprenden los medios de prensa gráfica que nos proponemos analizar a continuación.

› *De la fotografía a las mediaciones de la prensa gráfica*

En este apartado nos proponemos dar cuenta de cómo la estrategia de visualización o las mediaciones de la prensa gráfica afectaron las fotografías de Eva. La relación con la prensa gráfica es una dimensión común que atraviesan el cruce de la retratada y las fotógrafas desde donde partieron en un principio los encargos.²⁷ Esta historia visibiliza un entrelazamiento que por momentos pueden ser confusos, pero que es importante tenerlos presentes habida cuenta que en el ámbito local, en este período, no existían derechos de autor sobre las fotografías. En el ámbito internacional un núcleo de fotorreporteros formó una cooperativa cuyo objetivo era resguardar los derechos de autoría y controlar las maneras en que los medios de prensa hacían uso de sus fotografías.²⁸ La complejidad en el análisis de estas fotografías está dada porque las revistas son las que contratan el trabajo de estas fotógrafas por lo tanto las imágenes responden de diversas maneras al horizonte de expectativas de un *lector modelo*.²⁹ Por eso consideramos, que es necesario atender al contexto lo cual nos permite entender cómo opera lo social y lo histórico en la producción y consumo de estas imágenes.

Es preciso señalar que aun cuando se acepta que las elecciones del acontecimiento, aspecto, ángulo, composición y profundidad representan toda una compleja cadena de procedimientos ideológicamente significantes y determinados, no podemos obviar que los medios de prensa que contrataban el trabajo de estas fotógrafas seleccionaban las fotografías a publicar, introducían textos que podían transformar el sentido de la imagen. Estas imágenes funcionaron como un enunciador en ausencia que los medios de prensa gráficos procuraron reparar al poner en escena una voz, aunque en verdad lo que entra en escena es la trama de

²⁶ Carol Dyhouse, *op.cit.* p p. 126-7.

²⁷ A comienzos del siglo XX las fotógrafas en Argentina, como ocurría en Estados Unidos y Europa, por lo general trabajaban para la prensa gráfica. En este contexto las fotógrafas consolidan sus respectivas trayectorias profesionales. En este sentido podemos trazar un paralelo con lo que ocurrió en esta industria en Europa y Estados Unidos que incorporaron a numerosa cantidad de fotógrafas, especialmente, en las revistas de moda, cine y actualidad. M. Antonieta Trasforini, *Bajo el signo de las mujeres artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*, Valencia, PUV, 2009, pp. 145-148. La autora analiza las oportunidades que brindó la tardía formación del campo de la fotografía para la incorporación de mujeres. Hal Foster, señala la significativa presencia de mujeres que se desempeñaban como fotógrafas en revistas durante la época de Weimar. Véase Hal Foster, Yve-Alain Bois, Rosalind E. Krauss, B. H.D. Buchloh, et.al. *Arte desde 1900. Modernismo, antimodernismo, posmodernismo*, Madrid, Akal, 2006, pp. 240-245. Sin embargo, es importante señalar que en el medio local, la industria gráfica incorporó a las mujeres como mano de obra sin calificar o semi calificada y la producción de fotografías estaba cubierta enteramente por varones. Hacia mediados de la década del treinta, con intensos matices, se puede observar la incorporación de algunas fotógrafas en los medios gráficos. Véase Mirta Zaida Lobato, "Lenguaje laboral y de género en el trabajo industrial. Primera mitad del siglo XX" En: Fernanda Gil Lozano, Valeria Pita, María Gabriela Ini (dir), *Historia de las mujeres en la Argentina. Siglo XX*, Tomo II, Buenos Aires, Taurus, 2000, p. 94.

²⁸ En el ámbito internacional después de la Segunda Guerra Mundial un colectivo de fotógrafos forman la Agencia Magnum con el objetivo de tener mayor injerencia sobre las imágenes que tomaban y publicaban los medios de prensa gráficos. Gisèle Freund formó parte de esta cooperativa hasta 1954. Sobre el método de trabajo de los fotógrafos de la agencia magnum Véase, Kristen Lubben, *Magnum. Hojas de contacto*, Barcelona, Blume, 2011, Introducción.

²⁹ Lorenzo Vilches, *Lectura de la imagen: prensa, cine, televisión*, Barcelona, Paidós, 1983, pp. 9-10.

relaciones-sociales- entre enunciadore y destinatarios.³⁰ Roland Barthes ha señalado que los medios de prensa desenvuelven un complejo de mensajes concurrentes que tienen a la fotografía como centro, pero cuyo entorno está constituido por el texto, el titular, el pie de la foto, la compaginación y también, de un modo más abstracto pero no menos informativo la denominación del periódico.³¹ Este análisis implica el tránsito de la imagen a los procedimientos de su visualización para lo cual es necesario dejar de lado las miradas esencialistas sobre la imagen en virtud de “su contenido” y pasar a las modalidades aparición, a los encuadres, los contextos, las motivaciones, la orientación del receptor – y allí el trabajo de la mirada.³²

Las instantáneas que tomó Gisèle Freund a Eva fueron publicadas en la revista *Life*³³ en diciembre de 1950. El editor de la revista ordenó la secuencia de las imágenes alterando la sucesión temporal del fotorreportaje.³⁴ De un total de 50 fotografías la revista seleccionó 12 las cuales exhiben a Eva arreglándose para una gala, mostrando sus joyas, vestidos y tapados de piel. Sólo una de las fotografías podríamos asumir que la muestra trabajando, sin embargo las acciones que más resaltan son otras. (Figura 5) En las dos últimas fotografías que cierran la nota en la revista Eva está ausente y en su lugar cobra presencia su retrato. Por otra parte, la revista otorgó un mayor tamaño en la compaginación de la nota a las fotografías que muestran exhibiendo sus vestidos de gala. (Figura 6)

En la organización de estas fotografías también entró en un juego dialéctico la imagen y el reclamo de “una mirada” por la interrelación que establece la primera fotografía de Eva con el cabello suelto y mirándose al espejo, que ocupa todo el espacio de impresión en la página impar y la publicidad de cerveza a color de la página par donde una mujer y un hombre interactúan de manera diferente a partir de las miradas. La mujer mira un cuadro y el hombre estaría mirando las cervezas que aparecen en una vidriera- esta lectura está condicionada por el texto que incorpora-, aunque también podría estar observando a Eva que en la imagen sonríe mirando a un fuera de campo que coincide en el espacio de la mirada creado por la interacción entre la publicidad y la fotografía.³⁵ (Figura 7) Entendemos que en la relación entre la imagen de la publicidad y esta primera fotografía de Eva de modo que al vincularlas estas dos imágenes queda expuesto el mecanismo de la mirada-poder. Laura Mulvey ha estudiado el lugar de la representación de la mujer en el cine clásico quienes han sido expuestas para ser percibidas por la mirada masculina o habitada por categorías masculinas de espectadores.³⁶ En la representación visual de Eva como pura superficie subsumida en la puesta en escena de su cuerpo, se prefigura una relación enigmática entre la materia visual y el destinatario en tanto sujeto del deseo.³⁷

Beatriz Sarlo sostiene que las imágenes de Eva tomadas por Gisèle no revelan nada que ya no hubiese sido exhibido por Eva en otras fotografías oficiales.³⁸ Si bien acordamos con esto

³⁰ Leonor Arfuch, “Ver el mundo con otros ojos. Poderes y paradojas de la imagen en la sociedad global” en Leonor Arfuch; Verónica Devalle, *Visualidades sin fin. Imagen y diseño en la sociedad global*, Buenos Aires, Prometeo, 2009, p. 31

³¹ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986, 11-27.

³² Leonor Arfuch, *op. cit.* p. 19. La autora cita a Jacques Derrida al proponer este análisis en tránsito de la imagen a los modos de visualización

³³ *Life* fue una revista norteamericana que junto a *Vú*, en Francia, se considera que dieron origen al fotoperiodismo moderno a partir de 1936. La misión de la revista *Life*, ideada por Henry Luce, era basar la información que transmitía fundamentalmente a través de la imagen. Véase Pierre-Jean Amar, *El fotoperiodismo*, Buenos Aires, La Marca, 2005, Cap. 3.

³⁴ Rauda Jamís, *Conversaciones con Gisèle Freund*, Barcelona, Circe Ediciones, 2002, p. 144

³⁵ Por otra parte, no podemos dejar de señalar la notoria relación entre la propuesta de esta publicidad y las series fotográficas de Robert Doisneau, *Un regard oblique*, 1948 quien problematiza a través de la imagen aquello que las teóricas feministas han denominado “política sexual de la mirada”. Véase Patricia Mayayo, *op.cit.* p. 184

³⁶ Laura Mulvey, *op.cit.*, p.372-375.

³⁷ Leticia Sabsay, “Por los rumbos de la economía visual: identidades, cuerpos y estéticas” en Leonor Arfuch; Verónica Devalle, *op. cit.* p 78.

³⁸ Beatriz Sarlo, *op.cit.* p.32.

por otra parte, según nuestra hipótesis los medios de prensa que estaban por fuera del consorcio estatal³⁹ a través de diferentes estrategias de visualización crearon una nueva imagen de Eva a partir de las fotografías tomadas por Gisèle y Annemarie. El régimen peronista en general construyó un relato visual que equilibraba la representación de Eva a partir de las fotografías que mostraban posando con lujosos vestidos y joyas, o sea Eva Perón “La Señora” y por otra parte, las fotografías que la mostraban a Eva en acciones de gobierno como inauguraciones, atención a los sectores sociales sobre los cuales el peronismo aplicó medidas de inclusión- niños, mujeres y ancianos- etc. Como lo mencionamos al comienzo las fotografías de Eva que la SI enviaba los medios de prensa eran previamente seleccionadas y en general procuraban el equilibrio entre esas dos representaciones de Eva. La manera en que fueron publicadas las fotografías en la revista *Life* desequilibraron esta dualidad característica del relato visual del gobierno peronista. Las imágenes según esta compaginación y los epígrafes que funcionaban como guías de lectura procuraban condicionar los sentidos distorsionando la relación con la realidad histórica puesto que la representación de Eva en *Life* está marcada por una mirada hipervisibiliza a Eva desde la moda y la materialidad y sustrae al referente real en los espacios políticos donde sólo se exhiben sus retratos. (Figura 8)

Luego del golpe de 1955 comenzó el furor iconoclasta de la Revolución Libertadora que destruyó fotografías, bustos, folletos, libros con imágenes y símbolos del peronismo. Por otra parte, otro modo de intentar borrar de la memoria colectiva los vestigios del régimen depuesto fue por medio de la publicación de revistas que para anatémizar al gobierno depuesto concentraban su ataque sobre la imagen de Eva. Algunas de las fotografías de Eva tomadas por Annemarie Heinrich fueron publicadas en la revista *El repórter Cachaditas*, suplemento de la revista *Pocholandia*. En la portada, ocupando prácticamente todo el espacio de impresión, fue publicada una fotografía que Annemarie le tomó a Eva en 1943. El tamaño de la imagen que ocupa prácticamente todo el espacio de impresión convoca a explorar “las 90 fotos prohibidas por la dictadura”. (Figura 9) Al revisar las páginas interiores de la revista detectamos que algunas de esas imágenes fueron utilizadas por el mismo gobierno peronista sin embargo, nuevamente la relación del texto con la imagen, utilizar el apellido de soltera de Eva, la compaginación de las fotografías y el tamaño procuraban connotar una percepción de la actriz que simbolizaba los efectos “nocivos” de la modernidad en un contexto socio cultural y circularon en una red discursiva en relación con otros discursos.

›A modo de cierre

En el presente trabajo nos propusimos explorar las fotografías de Eva tomadas por Annemarie Heinrich y Gisèle Freund cuyas producciones conforman un corpus heterogéneo en relación con la homogeneidad del relato visual del régimen peronista. Estas imágenes entraron en una relación dialéctica con la SI puesto que si bien las fotografías tomadas por Annemarie a Eva, realizadas en momentos previos a que ella pasara a ocupar un rol político protagónico, fueron utilizadas por el mismo gobierno. En este sentido, estas imágenes de Eva cruzaron fronteras que dislocaron las épocas y lugares en las cuales se suelen inscribir estas imágenes dando cuenta de la complejidad

³⁹ Por la concentración mediática que emprendió el peronismo cada vez más los encontramos en el exterior o, una vez que se produce el golpe de Estado en 1955. Para un análisis del funcionamiento de los medios de comunicación durante el “primer peronismo” Véase Mirta Varela “Peronismo y medios: control político, industria nacional y gusto popular” obtenido de <http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idxalfa/v/varela/Mirta%20Varela%20-%20Peronismo%20y%20medios.pdf>

del tiempo de las imágenes. Por otra parte, Gisele Freund retrató a Eva con su consentimiento y el de su círculo de influencia política. En cuanto al modo en que la representan a Eva ambas fotografías construyen un retrato de Eva que enfatiza la espectacularización de la subjetividad apelando a un repertorio cinematográfico en la construcción de su imagen visual donde el glamour, el *star system* y el cine narrativo *hollywodense* se convirtieron en elementos de la representación. Estos repertorios que provenían de diferentes ambientes de sistema cultural proveyeron de potencialidad e inestabilidad a las imágenes prestas a ser utilizadas por el mismo régimen peronista así como por sus detractores. La valoración de estas imágenes no están en las fotografías en sí, en la imagen en sí, sino en los modos de esa mostración, en los mecanismos de puesta en sentido, en el lugar que se le asigna al receptor y los valores que directa o indirectamente, exalta. Son las mismas imágenes las que estuvieron inmersas en una lucha silenciosa sin seguridad de los sentidos sociales que las atraparían en el espacio no determinado en el que se juega lo fundamental del vínculo con la imagen en su aceptación de interpelación y la invitación a mirar.

Bibliografía

- Amar, Jean Pierre, *El fotoperiodismo*, España, La Marca, 2006.
- Arfuch, Leonor; Devalle Verónica, *Visualidades sin fin. Imagen y diseño en la sociedad global*, Buenos Aires Prometeo, 2009.
- Barracos, Dora, *Mujeres en la sociedad argentina. Historia de cinco siglos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2007.
- Barthes, Roland, *Cámara Lúcida. Nota sobre fotografía*, Barcelona, Paidós, 1989.
- Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 2002. [1982]
- Bertúa, Paula, *La cámara en el umbral de lo sensible. Grete Stern y la revista Idilio. 1948-1951*, Buenos Aires, Biblos, 2012.
- Cortés Rocca, Paola; Kohan Martín. *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1998.
- Cosse, Isabella, *Estigmas de nacimiento: Peronismo y orden familiar 1946-1955*, Buenos Aires, FCE, 2006.
- Duby, George; Perrot, Michelle (dir.), *Historia de las mujeres en occidente. El siglo XX*. Madrid, Taurus, 1998, Tomo 5.
- Eujanian, Alejandro, *Historia de las revistas Argentinas 1900- 1950. La conquista del público*, Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1999.
- Foster, H Bois; Krauss, Rosalind; Buchloch, Benjamin H.D, *Arte desde 1900. Modernismo, antimodernismo, posmodernismo*, Madrid, Akal, 2006.
- Gené, Marcela, *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el 1º peronismo 1946-1955*, Buenos Aires, FCE, 1995.
- Gil Lozano, Fernanda; Pita Valeria Silvana et Ini, Ma. Gabriela (dir.), *Historia de las mujeres en la Argentina*, Buenos Aires, Taurus, 2000, Vol II.
- Jamís, Rauda, *Gisèle Freund conversaciones con Rauda Jamís*, Barcelona, Circe, 2002.
- Lobato, Mirta Zaida. “Lenguaje laboral y de género en el trabajo industrial. Primera mitad del siglo XX” en: Gil Lozano, F., Pita, V., Ini, M, *Historia de las mujeres en la Argentina*, Buenos Aires, Taurus, 2000, Tomo II.
- , (ed) *Cuando las mujeres reinaban. Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Biblos, 2005.
- Martín-Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México, Gustavo Gilli, 1987.
- Mayayo, Patricia, *Historias de Mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2003.
- Morin, Edgar, *Las estrellas de cine*, Buenos Aires, EUDEBA, 1966.
- Navarro, Marysa, *Evita*, Buenos Aires, EDHASA, 1982.
- , (comp.) *Evita: mitos y representaciones*, Buenos Aires, FCE, 2002.
- Niedermaier, Alejandra, *La mujer y la fotografía. Una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la Historia*. Buenos Aires, Leviatan, 2008.
- Priamo, Luis, “Fotografía y Estado moderno”, En: *Ojos Cruelles*, N°1. 2004, pp. 39-45.
- Sarlo, Beatriz, *La pasión y la excepción*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- Szarkoswski, John, *El ojo del fotógrafo*, Madrid, La Fábrica, 2011.
- Trasforini, Antonieta, *Bajo el signo de las mujeres artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*, Valencia, PUV, 2009.

Travnik, Juan, *Annemarie Heinrich. Un cuerpo, una luz, un reflejo*, Buenos Aires, Ed. Lariviere, 2004.

Ulanovsky, Carlos, *Paren las rotativas. Diarios, revistas y periodistas (1920-1969)*, Buenos Aires, Emecé, 2005.

Fuentes

Freund, Gisèle, *El mundo y mi cámara*, Barcelona, Ariel, 2008.

-, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gilli, 1993.

-, *Memories de l'oeil.*, Francia. Seuil.1977.

Jamís, Rauda. Gisèle Freund conversaciones con Rauda Jamís. Barcelona. Circe. 2002. [1991]

Revistas

Life

El repórter Cachaditas

El Hogar

Entrevistas

Damián Cipolla. Realizada por la autora. 6 de septiembre de 2016.

Abel Alexander. Realizada por la autora. 8 de mayo de 2017.

Alicia Sanguinetti. Realizada por la autora. 30 de junio de 2017.

APENDICE

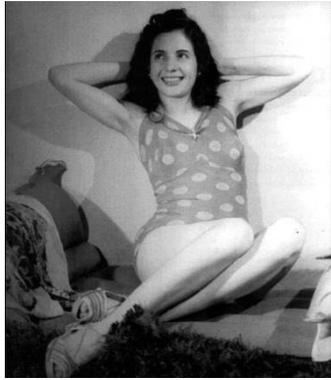


Figura 1. Fotografía de Annemarie Heinrich, 1940



Figura 2. Fotografía Annemarie Heinrich, c.1943



Figura 3. Fotografías Annemarie Heinrich, 1944

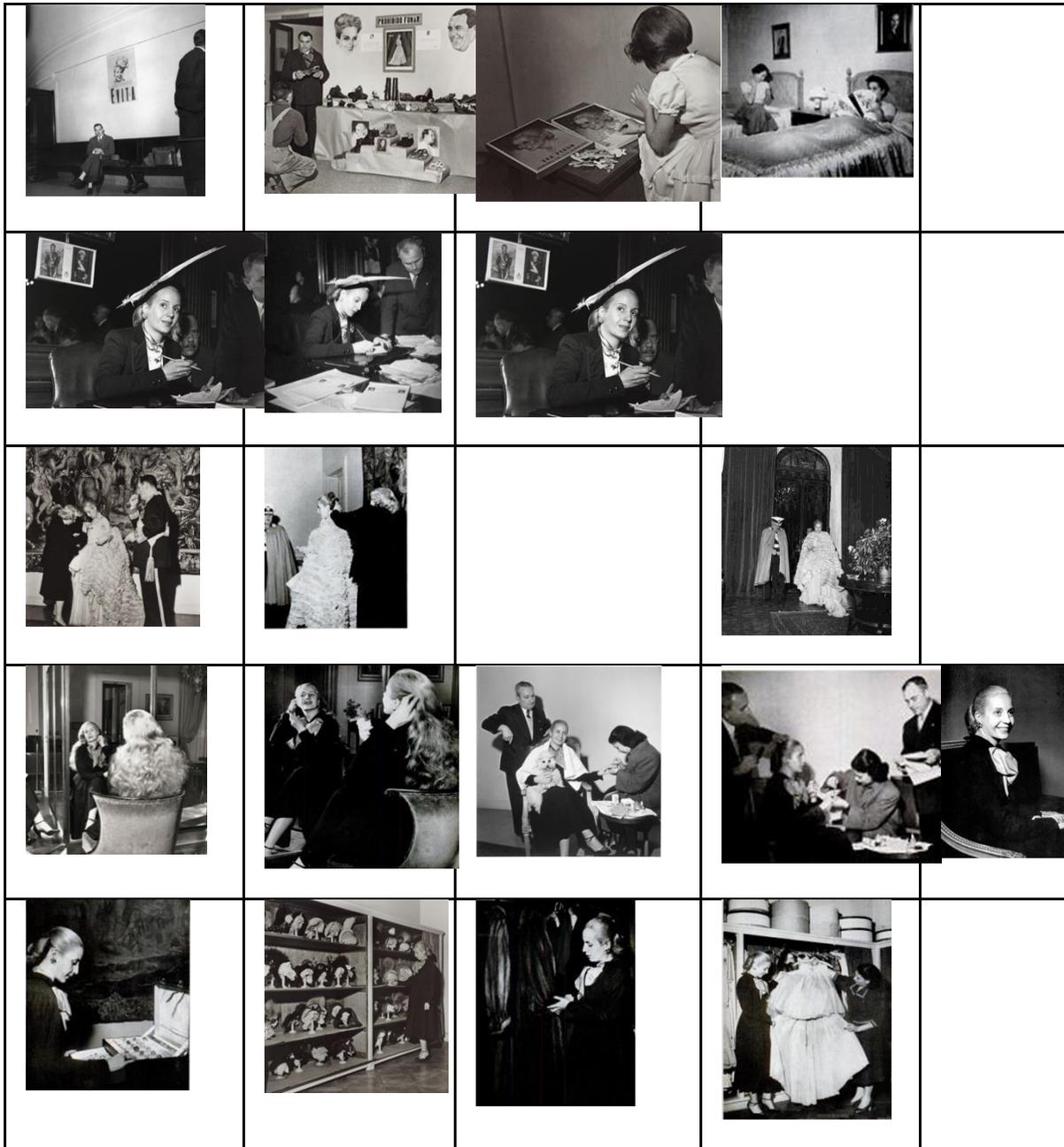


Figura 3. Gisèle Freund. Fotografías a Eva Perón. 1950



Figure 6

FOR A "SCENTIMENTAL" CHRISTMAS...

FRAGRANT GIFTS BY **Wrisley**

Wrisley Perfume Cologne
\$1.00

Wrisley Bath Soap
\$1.00

Wrisley Bath Tablets
\$1.00

Wrisley Toilet Paper
\$1.00

EVA PERON continues

one thing, she dresses a lot better, which is not surprising in view of the \$40,000 or more a year that she spends with the ranking designers of Paris. Even here up to a dozen dresses a year from each of the four or five top Paris designers alone, depending on the collections. (Last spring the orders included five dresses from Balmain, three each from Dior, Fall and Rochas.) Her jewelry and hair are set in matching style. Over the years, too, her hair has undergone changes that tell a lot about the woman. The long, fluffy, flip-out hair with curls which she used to favor has gradually grown wavy to the present hairdresser drawn severely from the knees back toward a low chignon. It gives Evita the appropriate look of a woman of progress and one who has, of recent years, gained greatly in power and assurance.

Secret investors to Buenos Aires are supposed to see Evita up and about at 10 or 15 a.m., attending a street cleaners' rally, demand speeches in a blue evening and adorned with Van Cleef jewelry. But here, as in so many cases, her political instincts are mixed. In many a domestic, Sekura Evita in Córdoba came to life, and should she not close accordingly?

Along with Evita, the whole family from Los Toldos has been pointed in the last three years. Thanks, of course, to her, leader Juanito is Evita's private secretary, also one of the big operators on the Buenos Aires stock exchange. One of her brothers-in-law is a customs official. Two others, who died recently, were a senator and a congress court justice. Evita's mother lives quietly and modestly in Buenos Aires. Elina, the wife of the late orator, is the only one besides Evita who has shown any aptitude for politics, and that only in a small way; she is the political boss of Juanito, the old horse trainer. Evita's Evita, who never loses her temper. She frequently goes back to enjoy the pleasure of leading it over the town's once rising dardanis.

Evita is much too steeped in her work to do much strolling. She rarely goes out at night and, in fact, despise her midnight promenade in a rather Spanish life. Her home life is quiet, even though the president's two official homes and his one big private home are quite comfortable and big. The three big ones when Evita wanted to be accepted by society, to be recognized by the "best people." She no longer cares. She needs and asks for no false props. She has a nature and a purpose of her own. Be it good or ill, her will rules the Argentine.

Old Gold CIGARETTES

Again...as we have every year since 1760, the makers of Old Gold cigarettes wish you a Merry Christmas and a Happy New Year.

Figure 7



Figura 9