

Fecha de recepción: marzo 2022

Fecha de aceptación: abril 2022

Versión final: mayo 2022

El álbum de Eva. Visualidades de la memoria fotográfica de Eva Duarte como actriz

Lía Gómez ⁽¹⁾

Resumen: Este escrito recupera la historia de Eva Duarte actriz. Se trabaja con fotogramas de películas, comprendiendo el encuadre como un espacio tiempo, como fenómeno óptico que imprime materialidad en su textura, configurando la hipótesis de una Eva Duarte que devuelve a Eva Perón en los significados de la historia y su interpretación *La cabalgata del circo* (M. Soffici-1945) y *La Pródiga* (M. Soffici-1945) son parte del revelado, sin desconectar de los negativos que se imprimen en la memoria de una Eva que se va interpretando a sí misma.

Se indaga en las imágenes desde la noción de álbum fotográfico, no tanto desde una perspectiva técnica sobre el lenguaje, sino más bien, con la apuesta por una mirada crítica sobre las huellas que todo álbum recompone.

La propuesta se inscribe en el marco de la estancia posdoctoral de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, y forma parte de las preocupaciones sobre el lugar de las narrativas, la ficción y la política en los sentidos del peronismo y lo popular; al mismo tiempo que, se funda en un recorte situado que permite jugar con la idea de álbum como una amalgama propia de creación a partir de los films que la tienen como protagonista en la ficción.

Palabras clave: Eva Duarte - Peronismo - Cine - Álbum - Representación

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 98-99]

⁽¹⁾ **Lía Gómez.** Pos-doctora en Comunicación Medios y Cultura, Doctora en Comunicación y Licenciada en Comunicación por la Universidad Nacional de La Plata. Diplomada de Posgrado en Géneros, Feminismos y Derechos Humanos en la Universidad Nacional de Quilmes y en curso en la estancia de Posdoctorado en la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Es docente en grado y posgrado en la Universidad Nacional de La Plata y en la Universidad Nacional de Quilmes. Dirige la Maestría y la Especialización en Comunicación Digital Audiovisual de la UNQ.

*“...pero mirá Evita ¿quién te ha visto y quién te ve?
 todos en el estudio desesperados por vos.
 ¿Qué te parece Eva?
 ¿Qué dirán ahora los que se reían cuando parabas
 con los actores de las pobres compañías
 que pasaban por allá y les pedías papelitos?
 ¡Ahora sos una estrella Evita!
 La estrella de La Pródiga
 y de todas las películas que quieras hacer.
 (Paco Jamandreu, Evita Fuera del Balcón)*

El verano de 1944 sorprendió a los/as argentinos/as con el sismo más grande de los que se tenga memoria. El terremoto de San Juan hace estremecer la tierra de la provincia cuyana. Edificios destruidos, calles pobladas de ciudadanos/as sin orientación, colectivos y camiones con donaciones, bomberos y voluntario/as trabajan en los escombros físicos, pero también simbólicos de las bases de interpretación de nuestra historia política. Hay una foto que es ícono de ese acontecimiento, y para nosotros/as el inicio del peronismo. Un plano general de una formación militar con uniforme de gala, subidos a varios peldaños de una escalera del hipódromo de San Isidro en Buenos Aires; delante una fila de señoritas con sombrero, “tocas”, vestidos de buen porte, collares y bolsos.



Figura 1. Eva Duarte por Annemarie Heinrich - Fotografía del Hipódromo de San Isidro.

La textura rugosa de la imagen analógica, como el blanco y negro de su impresión, dejan sin embargo, ver detalles de labios pintados, pestañas resaltadas y moños de raso sobre algunas de las allí presentes. Quienes encabezan el encuadre son actrices de cine y de radio que protagonizan la escena pública en la década del 40. Están Nini Marshall, Olinda Bozán, Mirtha Legrand y Eva Duarte. La imagen nos revela la cruzada solidaria propiciada por la Secretaría de Trabajo y Previsión Social de la Nación, comandada por el General Juan Domingo Perón, que convoca a trabajadores/as del deporte y la cultura a sumarse a la colecta solidaria por las víctimas del terremoto. En marzo de ese mismo año, entrega al presidente de entonces, Edelmiro Julian Farrell, un cheque con todo lo recaudado.

El peronismo, tiene la capacidad, de concebir la cultura de masas como un territorio de lo político; da cuenta de la complejidad del espectáculo como forma de representación. En 1944 el Luna Park se convierte en escenario de los festivales solidarios, que incluyen la colecta de ropas, alimentos y espectáculos públicos con entradas a beneficio para la reconstrucción de la provincia afectada. La primera fila se ocupa entre otros/as, por Eva Duarte y el General Perón, que llega a la presidencia argentina un año más tarde. Como dicen Adamovsky y Buch, un abordaje cultural permite: *iluminar también la productividad e iniciativa de las bases del peronismo, su capacidad de generar sus propios emblemas, de reapropiarse de los que proponía el liderazgo imprimiéndoles nuevos sentidos, de disputar a través de ellos, los mensajes que venían desde arriba* (2016,13).

Desde esta perspectiva, de una historia cultural del movimiento, se trabaja con fotogramas de películas, comprendiendo el encuadre como un espacio tiempo, como fenómeno óptico que imprime materialidad en su textura, configurando la hipótesis de una Eva Duarte que devuelve a Eva Perón en los significados de la historia y su interpretación. Se indaga en las imágenes desde la noción de álbum fotográfico, no tanto desde una perspectiva técnica sobre el lenguaje, sino más bien, con la apuesta por una mirada crítica sobre las huellas que todo álbum recompone.

¿Qué imágenes sobre Eva construyen el peronismo en la historia del espectáculo argentino?

El álbum de fotos

Las fotografías de Evita en las cocinas y altares de la cotidianidad del hogar son parte del imaginario peronista instalado en nuestros días. Un cántico popular indica: *Ya de bebe mi mamá tenía una foto de Perón en la cocina...* (s/r) La imagen símbolo siempre porta una foto en algún lugar, como emblema, como estampita, como altar, e incluso como recuerdo de haber sido parte del 45. La foto configura así una insignia de identidad.

Pero ¿cuándo la fotografía se hace popular? Es la aparición de la “Carté de visite” o cartón de visitas en el año 1855 que la foto empieza su camino hacia la industrialización. El formato pequeño y la posibilidad de imprimir varias copias hace que más ciudadano/as pudieran acceder a la nueva tecnología. Los primeros daguerrotipos por su delicada fragilidad y su costoso mecanismo solo retratan militares, damas de las clases más pudientes y quizás si tuviera suerte, alguna dependencia por encargo de algún patrón. Las infancias, aparecen junto a las familias con el mejor traje o vestido, y los vestigios de ese tiempo se transforman ya en pasado entre papeles manteca y cartulinas labradas de recuerdo.

"En el preciso instante en que Daguerre logró fijar las imágenes en la cámara oscura, el técnico despidió en ese punto a los pintores. Pero la auténtica víctima de la fotografía no fue la pintura de paisajes, sino el retrato en miniatura" (W. Benjamin, 2007,189)

El rostro se torna en sí mismo un paisaje a ser visto, las facciones, la mirada a cámara, la comisura de los labios, el porte de anteojos, o la estructura de un sombrero que levemente imprime una sombra sobre la frente de los retratados, comienzan a configurarse como escenarios de la foto a principios del siglo XX. Esas impresiones fotográficas, que recuperan destellos de los sujetos de a pie, del orden del trabajo, del escenario de la calle, exponen al mejor estilo de lo que plantea Didi Huberman, cómo se estructuran esos rostros de pueblos expuestos al mismo tiempo que figurantes. Son pueblos que se representan a la par que se extinguen en su complejidad en esa representación. ¿Qué pueblos se fotografian? ¿cómo trabajar la presencia en esa desaparición?.

El álbum fotográfico viene a disputar esa territorialidad de la imagen representada, y se transforma en un espacio donde se atesora no tanto la foto como arte, sino la imagen como huella. Una huella indiciaria pero al mismo tiempo simbólica de ese recorte de la fotografía. El álbum de fotos, construye en su interior un relato que va de imagen en imagen casi como fotogramas del paso del tiempo que pueden ser visualizados en movimiento. Es una especie de cine en papel, de dispositivo óptico que en contacto con quien observa proyecta una doble condición: por un lado al reconocer en imagen aquello que se representa de manera mimética, y por el otro la interpretación de volver a presentar el universo montado en el mismo. En algún sentido, es un documento, un documental sobre las vidas que allí se cruzan. Huberman nos plantea que el rostro tiene una potencia única, y como tal, *es un espacio que impone sus reglas de opresión, o al contrario, sus potencialidades de desenclaustramiento* (2014,80). Ese espacio que recorta el mismo borde del cuadro, es doblemente enmarcado en el álbum como concepto. Allí una fotografía convive con otra, se ordenan, se sistematizan, se atesoran, se configuran en un modo de narrar.

Atesorar las imágenes es parte del desafío humano de conservar el tiempo. Cada familia, cada institución, cada sociedad, cada cultura tiene sus álbumes de fotos. El peronismo no es la excepción. Podríamos indicar multiplicidad de historias de las fotografías del primer gobierno peronista, Horacio Botalla y Samuel Amaral, recopilan esa historia en un libro editado por Eduntref "Imágenes del peronismo: Fotografías 1945-1955" (2016), pero también se editan las fotos de Pinéldes Aristóbulo Fusco, quien trabajó en la Subsecretaría de Informaciones del Gobierno Nacional entre 1948 y 1955, y son recopiladas por la editorial Aguilar en "Fusco. El fotógrafo de Perón" (2017) de Matías Méndez. Annemarie Heinrich tiene su lugar como fotógrafa de Evita y es rescatada por la Universidad Nacional de Tres de Febrero en el Fondo Annemarie Heinrich del archivo IIAC (Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffa). Fusco y Annemarie son quienes retratan más cercanamente a Evita, el primero ya como primera dama de gobierno, y la segunda desde sus años de actriz en la escena de la radio y el teatro en la argentina.

En este ensayo, que juega con la idea del álbum, recuperamos algunas imágenes de este primer período de la abanderada de los humildes. Cuando posaba para las revistas de moda y espectáculos, cuando ocupaba la escena radial con su voz en representación de

otra voz. Una Evita que de a poco va constituyendo el camino para representarse, para inventarse. Y es aquí, que sumamos un tercer fotógrafo que estuvo en cercanía: Francis Boeninger, director de fotografía de las últimas películas en las que actuó.

La circulación de esas imágenes recupera un régimen perceptivo, el de la cinematografía clásica. Tanto *La cabalgata del circo* (1945) como *La Pródiga* (1945-1984) poseen en su enunciación la impresión del cine de estudios, de elencos de estrellas, un cine pensado para ser masivo, pero al mismo tiempo, una narrativa que se cruza con las representaciones de lo popular. La imagen analógica de ese cine, permite percibir aquello que el ojo no percibe, capta el tiempo dice Pierre Sorlin *está en condiciones de detenerlo, hacerlo regresar a su fuente o acelerarlo* (2004,13) “la imagen analógica introdujo otra forma de reconocimiento e interpretación del mundo. La lectura de una imagen no es evidente, sino que depende de lo que el observador se dedica a descubrir en ella (2014,16).

Los films protagonizados por Eva Duarte pertenecen a la era de la imagen analógica, sin embargo, visto hoy, se convierte en una imagen sintética, una imagen símbolo. La experiencia sensible se imprime en nuestro modo de interpretación frente al rostro de la Eva actriz, y su trascendencia en la política se cuela en el fuera de campo en su reproyección. La fotografía en el cine construye su propia óptica, figura un modo de ver, encuadra el ojo frente a la escena, ubica el rostro, expone el cuerpo. Devela también la línea de movimiento.

Las fotos de Eva

Pareciera que la Evita actriz está fuera del sensorium peronista, sin embargo, esos inicios ocupan nuestra caracterización como parte de la relación fundada entre la ficción y la política. Siguiendo a Ricardo Piglia, nos interesa trabajar, “esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción y la verdad (...) La ficción trabaja con la creencia y en ese sentido conduce a la ideología, a los modos convencionales de realidad y por supuesto también a las convenciones que hacen verdadero (o ficticio) a un texto. La realidad está tejida de ficciones” (1986,2000,10). Es desde allí, que tomamos el período comprendido por el año 1945.

Tras su paso por compañías de teatro y de radioteatro, habiendo fundado la propia para Radio Belgrano, encabezando elenco y siendo parte fundadora de la Asociación Radial Argentina, Eva Duarte llega al cine en 1937 en un papel menor en “Segundos Afuera” de Israel Chas de Cruz y Alberto Etchebehere. La película, filmada en los albores de los grandes estudios en el país, narra la historia de un hermano gemelo que debe reemplazar al otro que es practicante de boxeo. Una comedia de enredos, que tiene entre sus actores al mismo Raúl Landini quien había sido campeón mundial de ese deporte en 1935. Evita ahí tiene una pequeña intervención, y salva a uno de los protagonistas (interpretado por Pablo Palitos) que quiere tirarse del barco que lo lleva a Buenos Aires. Sus participaciones siguen en *La carga de los valientes* (1940), *El más infeliz del pueblo* (1941), y llega a ser tapa de la revista Guion el 24 de enero de 1940. Forma parte de la historia de las portadas de las revistas Sintonía, Antena, Damas y Damitas, y Radiolandia, entre otras. La fotógrafa Annemarie Heinrich construye la mirada de Eva en su esplendor en el espectáculo argentino. Las fotografías resaltan su mirada, la nariz aguileña, el porte de un rostro que mira el

fuera de campo, que reconoce el cuadro, que trasluce una audacia en la puesta en escena de su juventud y feminidad.

“Siegfried Kracauer, sugería que cada imagen tiene varias vidas, y que la manera de que unos y los otros la comprende depende en última instancia del momento en que se le presta atención. Para él, una fotografía no era un objeto bien definido sino una suerte de desafío, una invitación a reflexionar atravesada por todos los detalles a los que remitía, de manera que al mirarla se encontraban las huellas de lo que se conocía desde otro punto de vista” (Sorlin, 2004,173)

Crítico alemán, de la generación de W. Benjamin, Kracauer recuperado por Sorlin en el libro titulado “El siglo de la imagen analógica” cuya primera versión se publica en 1997, nos invita a observar la fotografía como indicio del pasado pero que nos habla en el presente. Ese testimonio del tiempo, además, produce la nitidez del movimiento de esos cuerpos y rostros en cada detalle que la cámara captura.

En esta idea de álbum como configuración de la materialidad de un relato, las visualidades de Eva contienen una doble naturaleza. Por un lado, la de su origen, el contexto en el que se produce, las revistas de espectáculos, la película de la que forma parte, la mirada de la cámara de quien aprehende el instante. Pero por otro, la lectura atravesada por la digitalidad de la imagen, que recupera una Eva Duarte que ya es Eva Perón en el régimen perceptivo de hoy. Los fotogramas que analizamos a continuación sufren en lo material la transformación de lo analógico a lo digital, pero al mismo tiempo, la configuración de una mirada que no puede disociar un cuerpo de otro. La consistencia simbólica de su figura pública tiene peso en la imagen.



Figura 2. Frames de *La pródiga* (1945)

Este montaje digital, que captura un “clic” en pantalla, recorre dos de los fotogramas de la película *La Pródiga* (1945-1984). La acción de enfocar ese segundo de tiempo que le quitamos a la narrativa el film permite observar lo que Sorlin indica tomando a Kracauer como una huella de lo conocido pero desde otro punto de vista. Así la imagen de Julia Montes interpretada por Eva actriz, nos devuelve a Eva Perón en el espejo, que nos observa en la transición del tiempo.

Del mismo modo, que la foto de Annemarie Heinrich del rostro apoyado sobre la mano que porta un gran anillo (ver Fig. 1) se transforma en ícono del peronismo, el fotograma de *La Pródiga*, recupera una figura que se está construyendo. Según cuenta Noemí Castañeiras en “El ajedrez de la gloria. Evita Duarte actriz” (2002), su acercamiento a Perón tiene injerencia en su protagonista en la película, al principio destinada a Mecha Ortíz. Julia Montes queda en el olvido de la historia de la cinematografía hasta el regreso de la democracia. Eva como la Alicia de Lewis Carroll en “Alicia a través del Espejo” (1871), se instala en otro tiempo: en el de la política como representación.

El “re presentar”, volver a hacer algo presente, funciona en este ejercicio de captura de fotogramas de los films como una forma de intentar volver al origen de Eva, al grado cero, diría Barthes, del comienzo de su figura pública. *La pródiga* nos remite a ese inicio, incluso a la frontera en la que Eva se posiciona, entre el sentido de lo “pródigo” entendido como generosidad, al mismo tiempo que como exceso o abundancia según como se lo refiera.

En una de las escenas seleccionadas del film (fig 2) el cuerpo de Evita está rodeado de personajes que acompañan a Julia Montes, desde las dependencias. La cocinera, el encargado de la hacienda, el capataz, etc. El pueblo se hace presente en una oración que emite la propia actriz y remite a los/as descamisados de años por venir: *por los caminantes que vienen y van, por los navegantes que cruzan el mar, libranos señor de todo mal (...) Por los desterrados sin patria y hogar. Por los que no tienen techo ni lecho ni pan, libranos señor de todo mal* (diálogo *La Pródiga*. min 25.15)

La luminosidad de la imagen, producto de la puesta del director de fotografía Francis Boeninger, pero también del proceso técnico de remasterización, genera un haz de luz sobre el rostro de Eva que resalta frente a la oscuridad del resto de los protagonistas. La escena nos devuelve así, una Evita como estampita de los humildes.

El lenguaje organiza nuestra perspectiva de la cultura, el detalle de cada puesta nos devela un mundo posible. Jesús Martín Barbero sostiene que *nacido como un nuevo medio de comunicación y expresión en las carpas o barracas de circo, el cine mantiene con el lugar de gran espectáculo popular una cercanía que no es solo espacial. Durante muchos años, especialmente en Estados Unidos, que fue donde se originaron y desarrollaron los grandes géneros, el público mayoritariamente del cine provendrá de los sectores populares inmigrantes* (2019,55). Siguiendo al autor, podemos indicar que el cine de los grandes estudios de la década del 40 coincide con ese proceso de identidad cultural de las grandes mayorías, y *La cabalgata del circo* (1945) es uno de los muchos ejemplos.

Estrenada en 1945, la película pone en tensión las reglas de representación de un circo que ya no entretiene al público. Retomando el argumento de *El circo* (1928) de Charles Chaplin, implosiona en un nuevo modo de contar la gauchesca en Argentina. La comedia se apropia de gauchos y maleantes en la tienda circense y la imaginación de los protagonistas (Libertad Lamarque y Hugo del Carril) hijos del dueño de la compañía, innovan en

sus modos de narrar. Eva Duarte hace de Anita, una chica audaz que es parte de los enredos y romances en la película. Los conflictos se generan en medio de una crisis social, cultural y económica. El film, que también tiene como director de fotografía a Francis Boeninger, trabaja estéticamente la puesta de un circo como un escenario donde artistas y pueblo se confunden.



Figura 3. Frame de *La cabalgata del circo* (1945)

En la foto tomada del devenir de la película, observamos un plano general del centro de la escena circense con Eva Duarte junto a Armando Bo, Libertad Lamarque, Hugo del Carril, entre otros. Si bien en la película su protagonismo no se asemeja al de los demás, la imagen que captura nuestra posibilidad digital, engloba una visión político cultural y la expone en el centro de la escena. Nuevamente rodeada de un pueblo, los gauchos, el payaso, la costurera, el niño, las muchachas jóvenes, el galán; Eva se destaca con su camisa a cuadros mirando el horizonte.

El fuera de campo al que nos conduce su mirada se encuentra con todo imaginario posible desplegado en esa imagen. Así, al contrario de lo que el cine clásico define con un espectador o espectadora ausente de la escena, el rostro de Eva nos involucra en un cine, que con la narrativa del género, nos traduce un universo nuevo en el modo de lectura sobre esa imagen hoy.

¿Cómo nos apropiamos de las imágenes de Eva actriz? ¿Es posible observarlas sin el corolario de su actuación pública en la política? La idea del álbum como aquel que permite el trazado de un camino en nuestro propio modo de conservación y percepción de las imágenes que allí se contienen, nos permite ensayar una respuesta.

La popularización de las fotos de Eva tiene su primera experiencia en haberse convertido en imagen del espectáculo y la ficción. El cuerpo en escena luego se convierte en el cuerpo social de una mujer que trasciende el encuadre, pero cada mirada suya recupera en esas imágenes la frontera entre esa Evita actriz y la Eva militante. El peronismo se funda en este cruce, inventa un nuevo modo de contar la política, una manera que difiere en la ocupación de lo público, nuevos actores sociales. Como en *La cabalgata del circo* (1945) hay un régimen perceptivo que ya es obsoleto y el 45 es indicio de eso. El gaucho da paso al trabajador, a los cabecitas negras, a las patas en la fuente, en algún sentido, la Anita de la película lleva la bandera de lo nuevo.

El grado cero de Eva Perón

La captura del tiempo permite la instalación de otro, y es ese devenir en la historia de una muchacha llegada de Junín en su origen, que nos lleva a pensar la fundación del peronismo como un movimiento que involucra el espectáculo de masas en el seno de su configuración. Como dice Roland Barthes, “el mito es un habla (...) el mito constituye un sistema de comunicación, un mensaje” (2003, 199). La cultura está plagada de mitos y el de Evita trasciende la historia y la territorialidad de una nación, pero también el propio discurso del partido político.

Centrarnos en las dos películas cuyo rodaje transcurre en 1945, nos permite trabajar en esa frontera que da paso del personaje de la escena del espectáculo, a la impresión de su protagonismo en la vida política. El recorte de los fotogramas, es un recorrido posible, una invitación a repensar el mito, creando una memoria fotográfica que hace visible el grado cero de su escritura pública. Beatriz Sarlo en un libro que lleva por nombre “La pasión y la excepción: Eva Borges y el asesinato de Aramburu” (2003) dice sobre Evita; “En su cuerpo se condensan las virtudes del régimen peronista y se personaliza su legalidad. Su cuerpo es aurático, en el sentido que tiene esta palabra en los escritos de Walter Benjamin. Produce autenticidad por su sola presencia; quienes pueden verlo sienten que su relación con el peronismo está completamente encarnada y es única” (2003,91). Ese cuerpo ultrajado y venerado se expone en las imágenes de este cine como revelación. Esa Eva que representa la ficción da cuenta de su apropiación del espacio público en pantalla desde antes del peronismo.

Si hay una mujer de la historia, contada en el mundo, es Evita. Desde películas musicales, documentales, ficciones, series de televisión, web, obras de teatro, novelas literarias, y cuanto género se nos ocurra. Tenemos una Evita Tumbera y una Evita trans en nuestra cultura. Pero Eva Duarte se interpretó a sí misma. Construyó en la política la imagen de esa mujer combativa, que puso el cuerpo, el alma y la razón de su vida en la construcción del peronismo.

La relación de Eva con el mundo del teatro y el cine por mucho tiempo fue olvidada, censurada, extraviada. Este incipiente ensayo, intenta recuperarla, dando cuenta de que es imposible visualizar las imágenes de Eva en el cine clásico desde un régimen perceptivo escindido del encuadre socio cultural. El fuera de campo implosiona en los sentidos de

quien mira y su sola presencia en escena no puede ser dividida de nuestra historia política. Del mismo modo que la política no puede ser pensada sin representación.

Bibliografía

- Adamovsky, Ezequiel; Buch, Agustín (2016) “La marchita el escudo y el bombo: Una historia cultural de los emblemas del peronismo”, de Perón a Cristina Kirchner. Buenos Aires: Planeta.
- Benjamin, Walter; (2007) *Pequeña Historia de la fotografía en Conceptos de filosofía de la historia*. Buenos Aires: Ed. Caronte.
- Barbero, Jesús Martín; (2019) *La palabra y la acción. Por una dialéctica de la liberación*. Bernal: Ed. UNQ.
- Barthes, Roland; (2003) *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Castiñeira, Noemí; (2002) *El ajedrez de la gloria*. Evita Duarte actriz. Ed. Catálogos.
- Didi-Huberman, George; (2014) *Cuerpos Expuestos. Cuerpos Figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Piglia, Ricardo; (2000) *Crítica y Ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sarlo Beatriz; (2003) *La pasión y la excepción. Eva Borges y el asesinato de Aramburu*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Sorlin, Pierre; (2004) *El siglo de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*. Buenos Aires: La Marca.

Abstract: These writings recover the story of Eva Duarte, the actress. The work is done with photograms of films, understanding the framing as space-time, as an optic phenomenon which imprints its texture with materiality, configuring the hypothesis of an Eva Duarte which goes back to Eva Perón in relation to the significances of History and it's interpretation.

La cabalgata del circo (The Circus's ride) (M. Soficci-1945) and *La Pródiga* (The Prodigal) (M. Soficci-1945) are part of the developments of the film, without disconnecting it's imprint in the memories of an Eva that is interpreting herself.

We inquire on the images in the context of the photographic album, not so much from a technical perspective on language, but more in a sense of a critical look on the footprints that every album recomposes.

This proposal is made in the instance of the postdoctoral stay at the National University of Tres de Febrero, and is one of the concerns on the place of narratives, fiction and politics related to the meanings of peronism and the popular; while at the same time being rooted in a situated stance that enables playing with the idea of an album as a amalgam of creation, starting out from the films that have her as the protagonist in fiction.

Key Words: Eva Duarte - Peronismo - Movies - representation

Resumo: O artigo recupera a história de Eva Duarte como atriz. Trabalhamos com frames de filme, entendendo o frame como um espaço-tempo, como um fenômeno óptico que imprime materialidade em sua textura, configurando a hipótese de uma Eva Duarte que devolve Eva Perón aos significados da história e sua interpretação.

La cabalgata del circo (M. Soficci-1945) e *La Pródiga* (M. Soficci-1945) fazem parte do revelado, sem se desvincular dos negativos que estão impressos na memória de uma Eva que se interpreta a si mesma.

As imagens são investigadas a partir da noção de álbum fotográfico, não tanto do ponto de vista técnico da linguagem, mas sim, com o compromisso de um olhar crítico sobre os rastros que todo álbum recompõe.

A proposta faz parte da estadia de pós-doutorado na Universidad Nacional de Tres de Febrero, e insere-se nas preocupações sobre o lugar das narrativas, da ficção e da política nos sentidos do peronismo e do popular; Ao mesmo tempo, baseia-se em um recorte situado que permite brincar com a ideia do álbum como um amálgama próprio da criação dos filmes que o têm como protagonista na ficção.

Palavras chaves: Eva Duarte - Peronismo - Cinema - Álbum - representação

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
