
How to cite this article:

DIEZ PUERTAS, E. "Evita en España: Máscaras de una Primera Dama", *Communication & Society / Comunicación y Sociedad*, Vol. 27, n. 3, 2014, pp. 107-126.

Evita en España: máscaras de una Primera Dama

Evita in Spain: Masks of a First Lady

EMETERIO DIEZ PUERTAS

ediez@ucjc.edu

Emeterio Diez Puertas. Profesor de Narrativa Fílmica. Universidad Camilo José Cela. Facultad de Ciencias de la Comunicación. 28033 Madrid.

Recibido: 13 de febrero de 2014

Aprobado: 1 de mayo de 2014

RESUMEN: El viaje a España de la esposa del Presidente de Argentina es todo un evento mediático y las imágenes que se generan en aquel momento pasan a formar parte fundamental del mito de Evita. En realidad, esas imágenes sufren todo un proceso de borrado, atribución, apropiación y hasta de confrontación. Los medios enfrentan distintas concepciones de lo que debe ser o no debe ser la esposa de un presidente: la dama-pródiga, la dama-artista, la dama-nación, la dama-corazón y hasta la dama-libertad, pues Estados Unidos estrena en ese momento una película sobre otra Primera Dama, Dolley Payne. Todas son máscaras femeninas en el sentido de que representan construcciones discursivas de género muy complejas y contradictorias al servicio de la comunicación política.

Palabras clave: primera dama, Eva Duarte de Perón, Dolley Payne, identidad de género, medios de comunicación, franquismo.

ABSTRACT: The Eva's Peron journey to Spain is a media event and the images generated at that time have become in a essential part of the myth of Evita. However, these images suffer a process of deletion, allocation, appropriation and even confrontation. The mass media face different conceptions of what should or should not be the president's wife: the prodigal lady, the artist lady, the nation lady, the heart lady and the freedom lady, as the United States launches a movie about another First Lady, Dolley Payne. All are female masks represent complex and contradictory discursive constructions of genre in service of political communication.

Keywords: First Lady, Eva Duarte de Perón, Dolley Payne, Genre Identity, Mass Media, Franco's regime.

1. Introducción

La bibliografía sobre Eva Duarte llenaría por sí misma una biblioteca. Tanto interés erudito se explica, en gran parte, porque es una figura histórica muy polémica y, en consecuencia, un libro parece que contestaría a otro. De hecho, habría estanterías con, al menos, dos grandes secciones: el mito y el mito negro. Pero, pese a todo lo publicado, se trata de una personalidad con puntos oscuros o que merece nuevas perspectivas. Su visita a España en junio de 1947, por ejemplo, es un hecho histórico tan relevante, de tanto calado político y de tan grandes repercusiones que, por sí mismo, daría lugar a cientos de páginas. Incluso estudiando solo su imagen mediática cabría tocar múltiples temas relacionados con protocolo, marketing político, moda, iconografía, mitocrítica... El objetivo del artículo es poner el acento en un punto muy concreto relacionado con este evento y esta faceta. Se pretende desvelar, en el contexto de aislamiento y condena internacional del franquismo, el proceso de desplazamiento y vaciamiento de la historia que operan los medios de comunicación, y en particular el cine, para transmitir a los españoles una determinada idea de lo que es (y de lo que no debe ser) la primera mujer de un país¹.

Hay que recordar que esta figura histórica pasó en unos pocos meses de ser una estrella de cine fugaz, casi apenas una secundaria, Eva Duarte, a Primera Dama de Argentina, Doña María Eva Duarte de Perón, y casi de forma inmediata a un mito nacional, Evita, un mito con su propia narrativa, con su particular vida iconográfica, literaria, periodística, fílmica, etc. (Navarro, 2002; Plotnik, 2003; Rosano, 2005; Soria, 2005). Lo que el cine de ficción le negó se lo dieron sus orquestadas apariciones en la radio, la prensa y los noticiarios cinematográficos, donde, desde luego, logra su gran triunfo al hacer, aparentemente, de sí misma. Digo de forma aparente porque Eva Duarte conoce muy bien cómo funcionan los medios de masas, qué narrativas gustan al pueblo, cómo se conquista su corazón.

La base documental de la investigación se compone de material en forma de noticias de prensa, fotografías y películas. Aunque el objetivo principal es el estudio de estas últimas, parte de su contenido solo puede entenderse a partir de la prensa escrita y de las fotografías que acompañan los artículos o cubren las portadas. Son las consignas dictadas para los diarios las que marcan la pauta para el resto de los medios informativos. Dichas consignas se han rastreado utilizando los recortes de prensa

¹ Esta investigación forma parte del proyecto: Industrias Culturales e Igualdad: Textos, Imágenes, Públicos y Valoración Económica. InGenArTe (MINECO, Plan Nacional I+D+i, FFI2012-35390).

recopilados en seis volúmenes por la Hemeroteca Nacional con el título *Viaje a España de S.E. D^a Eva Duarte de Perón*. Los documentos fotográficos, aunque no dieron los resultados esperados, proceden sobre todo del Archivo General de la Administración y de Hemeroteca ABC. En cuanto al material cinematográfico, está formado por películas informativas, la mayoría hoy depositadas en Filmoteca Española, y por películas de ficción relacionadas de forma directa o indirecta con el viaje. Por otro lado, se apoyará la información obtenida de estas fuentes primarias con algunos trabajos que ya han dado cuenta de ciertos aspectos que aquí se van a tratar (Cortes Roca & Kohan, 2001; Castiñeiras, 2002; Rosano, 2005; Vassallo, 2009; Widmann-Miguel, 2009; Pelta, 2005). Todo este material se analizará desde una perspectiva teórica propia de la Historia Cultural (Burke, 2000), la Historia Social del Cine (Diez Puertas, 2003) y la perspectiva de género (Ute, 2001). Así mismo se emplearán instrumentos de estudio procedentes de la Narratología (Lopes, 2002) y, en especial, la Narrativa Fílmica (Diez Puertas, 2006). La hipótesis es que, al hilo del viaje a España de la Primera Dama de Argentina, el franquismo realiza un lavado de imagen de Eva Duarte consistente en el borrado, atribución y apropiación de una serie de hechos históricos y de las imágenes ligadas a ellos. Pretendemos demostrar que se oculta (vaciado) el pasado de Eva Duarte relacionado con el mundo del espectáculo con el objeto de impedir que se relacione a la Embajadora de la Paz con la farándula (la dama-artista). Al mismo tiempo, se opera un desplazamiento de la historia (atribución) consistente en engrandecer su papel de Primera Dama de la Argentina (la dama-nación), sin olvidar su pasado de luchadora peronista y de protectora de los descamisados (la dama-corazón), aunque para el franquismo esta máscara es mucho menos relevante. Ahora bien, de forma paradójica, interviene un tanto camuflado el pasado cinematográfico de Eva Duarte. La prensa española publica fotos fijas de la película *La Pródiga* (1945), del personaje de Julia Montes (la dama-pródiga), como si fuesen retratos de la mujer del Presidente de la República de Argentina (apropiación 2). Así mismo es un cambio de imagen imperfecto. Un lavado de imagen es más efectivo cuando no puede compararse con otros posibles lavados de imagen (confrontación). Sin embargo, en este caso, el franquismo tuvo que permitir que Estados Unidos estrenase en España *Magnificent Doll* (1946). La película presenta una Primera Dama antiperonista por medio de la figura histórica de Dolley Payne, una heroína estadounidense del siglo XIX que encarna los valores del liberalismo y de lo que después en Argentina será la Revolución Libertadora (la dama-libertad). En otras palabras, se describe cómo en el contexto del aislamiento internacional del franquismo se opera una peculiar construcción mítica de Evita, peculiar porque es de consumo interno, porque está condicionada por el singular contexto de la España de 1947, y, en consecuencia, quizás resulte disonante con su imagen en otros períodos y ámbitos geográficos.

2. La pródiga (1945): *Julia Montes, la Magdalena suicida o dama-pródiga*

Eva Duarte y Juan Domingo Perón se conocen en 1944 con motivo de los actos organizados en ayuda de los damnificados por el terremoto de San Juan. En aquel momento, Perón ocupaba altas responsabilidades en el gobierno y Eva Duarte era una actriz de la radio que intentaba abrirse paso en el cine. Su relación con el coronel, motiva que se interesen por ella los Estudios San Miguel (Benavent, 2004, p. 404). Esta empresa es propiedad de un emigrante español, Miguel Machinandiarena. Vinculado con los casinos de juego, ha hecho fortuna en Argentina a la sombra de la clase política

mediante el intercambio de favores. En esos días negocia con Perón la expropiación de su casino Unión Kursaal Argentina. Eva Duarte cae bajo la custodia del estudio a cambio de un incremento en el precio de la tasación (Kohen, 1999, p. 19) o de garantías en el suministro de película virgen, material muy racionado y cuyo control la leyenda negra atribuye a la propia Eva Duarte (Main, 1955, p. 43). Lo cierto es que Eva Duarte interviene en *La cabalgata del circo* (1945) y luego exige interpretar a Julia Montes, la protagonista de *La pródiga*, una película escrita por el dramaturgo Alejandro Casona a partir de la novela de otro español, Pedro Antonio de Alarcón. Eva Duarte se identifica mucho con el personaje, pues ama la naturaleza, es generosa con los humildes, sufre el desprecio de la iglesia y tiene un hermoso final trágico.

El rodaje comienza en abril de 1945 y termina en septiembre. El lanzamiento del filme está previsto para diciembre, pero hay problemas. Eva Duarte se ve gorda y su interpretación es, como poco, mediocre. Lo más grave es el suicidio final de la protagonista. Por más que el montaje juegue a la elipsis y a la metáfora, incluso hasta confundir al espectador, el pesimismo del filme es más que un problema comercial. Es casi una cuestión de Estado. Ante tantas dudas y reticencias, Soffici abandona la película y Leo Fleider tendrá que terminarla.

El problema político, en efecto, tiene que ver con los cambios que se suceden esos días en el país. El 9 de octubre de 1945 el bando pro-aliado del ejército argentino consigue que Perón sea encarcelado. En una de las cartas que escribe a Eva Duarte le promete dejarlo todo en cuanto le pongan en libertad camino al exilio y casarse con ella con el fin de liquidar el estado de desamparo que crea su relación secreta. Estas circunstancias hacen que el 17 de octubre el *Heraldo del Cinematografista* publique que quizá *La pródiga* nunca se estrene (Kohen, 1999, p. 21). Pero las clases populares interpretan que el exilio de Perón puede significar el fin de las conquistas sociales alcanzadas y ese mismo día una manifestación popular consigue ponerlo en libertad. Lo cierto es que Perón cumple su palabra y el 23 de octubre se casa con Evita. Además decide presentarse a las elecciones de febrero de 1946. De este modo, *La pródiga* ya no está protagonizada por la amante oculta de un político, sino por alguien que pretende ser la futura Primera Dama del país. ¿Qué pasaría si en plena campaña se exhibiese la película? ¿Cómo la interpretaría el elector? ¿Verá en la pantalla a Julia Montes, el personaje principal, o a Eva Duarte de Perón, la esposa del que puede ser el presidente de la República de Argentina? ¿Qué clase de personaje es Julia Montes?

Cabe pensar que *La Pródiga* es un problema de Estado tanto porque se quiere borrar el pasado de artista de Eva Duarte, luego se verá, como por el contenido en sí del filme. De forma intencionada, casual o profética, la película se presta a establecer múltiples contactos entre Julia Montes y Eva Duarte y entre estas y sus amantes Guillermo de Loja y Juan Domingo Perón. Pero, sobre todo, hay que destacar la importancia que el pasado de Julia Montes tiene en el filme. Me refiero, en concreto, a la escena de la fiesta de alta sociedad. Guillermo tiene una conversación sobre Julia Montes y solo con pronunciar su nombre las damas se escandalizan, como se escandalizaba la gente bien y rica del país de que Eva Duarte fuese la Primera Dama. Pero Guillermo consigue que uno de los invitados le lleve aparte y hablan del pasado de ella. Entonces tiene lugar un diálogo donde las criticadas son las mujeres de la alta sociedad y sus matrimonios concertados entre los de su misma clase. Dado que Eva Duarte correspondía al odio de los ricos con un odio similar (Perón, 1997, pp. 226-227), tuvo que identificarse con el guión de Casona. El diálogo es el siguiente:

Invitado.—Es una historia muy larga. Podría titularse *Vida y pasión de Julia Montes, La Pródiga*.

Guillermo.—¿La Pródiga?

Invitado.—Sí. Así la llamaban sus amigos. Y ningún nombre más acertado. Fue pródiga de todo. De su fortuna y de su corazón. Su mayor pecado fue no saber mentir. Y nuestra sociedad puede perdonar que se falte a las reglas de la moral, pero de la hipocresía...

Guillermo.—Dicen que tuvo muchos amores. ¿Es cierto?

Invitado.—Bastantes. Pero nunca aceptó nada de ningún hombre. Por eso le odiaban las demás mujeres. ¿Comprende? Como ejemplo de un mal negocio.

Pero, aunque la denuncia de la hipocresía burguesa es la tesis que defiende el filme, aunque esta es la razón por la que Eva Duarte quiere hacerse con el papel de Julia Montes, también es cierto que una lectura fragmentada del filme puede crear problemas graves. Sobre todo, el fragmento más comprometido sucede a los tres minutos de comenzar la película. Es el diálogo en el que Guillermo y sus compañeros ingenieros, cuando hablan de Julia Montes, parecen referirse, en realidad, al pasado de Eva Duarte. Dicen:

Ingeniero 1. —Ha tirado el dinero en Madrid, en Viena en París y en todo el mundo. De amores y escándalos, para escribir un libro. Dicen que varios hombres se han matado por ella. Y hasta que hay un retrato suyo, desnuda, en algún museo.

Guillermo. —Una mujer con historia.

Ingeniero 2.—¡Y con geografía!

Guillermo.—Y ahora, naturalmente, se dedicará a hacer obras de caridad.

Ingeniero 2.—¡El destino de todas las Magdalenas jubiladas!

Ingeniero 1.—No se le ocurra hablar así de ella delante de estas gentes. Para ellos la señora es algo sagrado.

Por fortuna para Eva y Perón, el regalo de boda que les hace Miguel Machinandiarena consiste en la entrega del negativo de la película. El 6 de agosto de 1946 ya con las elecciones ganadas, Machinandiarena firma las escrituras por las que cede a Eva Perón todos los derechos y las acciones de la película (Gutiérrez Pechemiel, 2005, p. 69). El filme se destruye a continuación y con él la posibilidad de que Eva Duarte de Perón sea identificada con *La Pródiga*, con María Magdalena o con cualquier otra lectura del personaje de Julia Montes. Pero, en realidad, Machinandiarena les traiciona al guardar, por si acaso, una copia en el extranjero, la cual pudo verse por primera vez en 1984.

3. *Noventa fotos prohibidas: Eva Duarte, la dama-artista*

Todo indica que el velo tendido sobre *La pródiga* solo fue la primera o una de las primeras acciones destinadas a borrar toda la carrera artística de Eva Duarte. La idea de que el mundo del espectáculo está cercano al mundo de la prostitución, de que se intercambian favores sexuales por papeles, de que los amoríos entre unos y otros crean un ambiente de promiscuidad, está muy extendida. Las preguntas que se hacen los líderes peronistas son: ¿Cuántos amoríos del pasado pueden comprometer a la Primera Dama? ¿Cuántas portadas, fotografías y fotogramas pueden ser peligrosos? Exista o no algo vergonzoso en el pasado de Eva Duarte, aunque Perón tiene informes que le confirman muchos rumores con todo tipo de detalles (Benavent, 2004, p. 406), se entiende que ese pasado es un punto débil, un recurso fácil que la oposición puede utilizar contra quien es o pretende ser la Primera Dama. Conviene, por lo tanto, empezar

a planificar una operación de imagen, un uso estratégico de los medios que terminará por tener un gran impacto en el imaginario de los argentinos.

La actividad de la oposición antiperonista, desde luego, les da la razón. Desde el primer momento, circulan rumores y bulos sobre los amoríos de Eva Duarte y su alegre vida de artista. Esta oposición es la que facilita las supuestas pruebas de que el peronismo llevó a cabo un lavado de imagen de Eva Duarte. Es más, indica que se hizo de un modo despótico porque el peronismo prohibió numerosas fotografías relacionadas con su actividad como modelo y actriz. Me refiero al texto *Vida artística de Eva Duarte* (Artística, s.f.) (Figura 1). Se editó, con toda probabilidad, a finales de los años cuarenta o primeros cincuenta, quizá en la clandestinidad, o tras la caída de Perón, ya que utiliza el término “dictadura”. Lo cierto es que, en distintas secciones, la publicación hace repaso de la trayectoria de Eva Duarte como modelo y actriz, pero cada una de esas secciones trata de desprestigiar un aspecto de su imagen.

Figura 1. Portada de *Vida Artística de Eva Duarte*



También entre el numeroso material publicado para desacreditar la figura de Eva Duarte de Perón se encuentra el documental *El mito de Perón y Eva*. Se monta hacia 1957, al menos sus imágenes llegan hasta ese año, y se corresponde con la furia iconoclasta que se desata contra el peronismo a partir de 1955, una furia que tiene soporte legal, pues se prohíben las imágenes, los símbolos, los signos, los retratos y demás expresiones mediáticas del peronismo. Su título recuerda una de las primeras manifestaciones impresas contra Evita, el libro *El mito de Eva Duarte* (1952), de Rodolfo Ghioldi. Hay pocos datos sobre los responsables del filme, pero se vincula con el gobierno de la Revolución Libertadora. De hecho, la película pretende ser una lección para todos los pueblos amantes de la “libertad”. Pero nunca se proyectó por miedo a la respuesta violenta del público peronista en la salas. Fue rescatada por Roberto Di Chiara en los años sesenta. El filme acusa al peronismo de régimen corrupto y tiránico, de saquear un país que antes de 1943 era rico y de aprovecharse de un pueblo de buena fe, pero ignorante. Eva Duarte es tachada de mentirosa, ladrona y actriz de ínfima categoría.

“Sus caprichos, comenta el locutor, eran órdenes y sus órdenes, muchas veces, eran solo caprichos”. Su viaje a España, además, es muy criticado porque supone un ejemplo perfecto de su despilfarro en vestidos y elementos suntuosos. En esta parte, las imágenes de NO-DO, que luego se analizarán (la llegada a Barajas, el acto en la Plaza de Oriente, etc.), van acompañadas de un comentario en el que el franquismo sale muy mal parado. Se califica al régimen de sicario del peronismo, cuando resulta que Franco se aleja de Perón en los últimos años de su gobierno. De haberse estrenado el filme, sin duda, hubiese planteado serios problemas diplomáticos con España.

En fin, si se deja de lado el importante grado de sectarismo y manipulación de todos estos materiales, lo cierto es que hay datos que demuestran que existe un lavado de imagen. Como han demostrado varios estudios (Cortes Roca y Kohan, 2001; Rosano, 2005; Vassallo, 2009), desde el momento en que Eva y Perón se conocen la imagen de ella cambia, se pueden distinguir etapas o, junto a ellas, habría que hablar de registros, de una iconografía distinta para momentos diferentes. De hecho cabría distinguir en la imagen pública de Eva Perón cuatro periodos: la actriz (1935-1945), el viaje a Europa (1947), la mujer pública (1946-1950) y la enfermedad y la muerte (1951-1952) (Cortes Roca y Kohan, 2001, p. 21).

Vassallo, en concreto, ha estudiado, a través de las portadas en prensa, las diferencias que existen entre la Eva Duarte que posa como modelo y actriz y la Eva Perón que posa como Primera Dama. Por ejemplo, de su etapa de actriz son las portadas de *Guión*, en la que aparece en bañador y con una sonrisa pícaro, publicada el 24 de enero de 1940; y la portada de *Cine argentino* de 27 de marzo de 1941, vestida como una jugadora de fútbol. Hacia 1944, en cambio, el cuerpo entero de Eva desaparece, tiene el pelo más recogido, viste con más ropa y está más seria. La portada de la revista *Antena* de 1 de junio de 1944, un plano medio en el que viste una chaqueta de traje, sería un ejemplo de foto de transición. Es una foto publicitaria importante porque la prensa española la utilizará también como una foto informativa de Eva Perón. Luego, desde el momento en que se convierte en Primera Dama, aparece junto a su esposo, casi en un plano de igualdad, mientras que en su viaje a España muestra su cara más aristocrática, pues viste pieles, joyas, complicados peinados o la mantilla española. De cómo en 1947 se llega a esta fase es el tema del siguiente epígrafe.

4. La apropiación fotográfica de La pródiga

La campaña de prensa para arropar el viaje de Eva Duarte de Perón a España comienza el 1 de junio de 1947, una semana antes de su llegada. Cabe pensar que, dada la importancia del viaje y de los preparativos para satisfacer las exigencias de Evita (Rein, 1995, p. 55), es una campaña diseñada por el gobierno franquista en coordinación con la embajada argentina en España. El artículo de prensa más importante en esta primera semana es la semblanza que el aparato de propaganda franquista escribe en esa fecha y que, con variaciones casi siempre mínimas, se publica en distintos medios a lo largo de los días siguientes. Este retrato escrito aparece, por ejemplo, con títulos distintos en *El correo de Andalucía* (1 de junio), *Hoy*, de Badajoz (4 de junio), *Las provincias*, de Valencia (5 de junio), *El correo de Mallorca* (7 de junio) y *El diario de Ávila* (10 de junio) (Hemeroteca Nacional, 1947).

Para dar cuenta de la construcción mediática del artículo, se ha considerado este documento como si se tratase de un texto escrito por un guionista para crear un personaje de ficción. En concreto, desde la teoría psicológica del relato, un personaje es más complejo y, por lo tanto, más humano, cuanto más detalle pone el guionista en

aspectos como la transformación, el pasado y lo contradictorio (Diez Puertas, 2006, p. 197). La tabla que sigue muestra los rasgos y los roles de María Eva Duarte de Perón según dicho artículo. Entre paréntesis se han colocado algunos detalles que se añaden después en otros escritos. A toda esta maniobra es a la que se llama atribución, ya que, en esencia, se trata de poner adjetivos a la Primera Dama: alta, bella, inteligente, trabajadora, católica, etc.

Tabla 1: El retrato franquista de Eva Perón

Rasgos y Roles	El personaje
Nombre	María Eva Duarte de Perón
Edad	28 años
Rasgos físicos	Alta, rubia, (pálida), bella, joven, elegante, (regia)
Rasgos psicológicos	Trabajadora, aguerrida, cultísima, inteligente, viva, soñadora, humana
Ocupación	Primera Dama de Argentina
Relaciones sociales	Esposa, señora, militante de la femineidad, conferenciante, popular, embajadora (católica, antiburocrática, antiprotocolaria, anticomunista, anticapitalista)
Pasado	Nacida en Junín (sic), (de origen vasco por su apellido), artista de la radio, cantante de óperas/óperas ligeras, colaboradora de Perón desde 1945, (su actitud valiente ante el apresamiento de Perón ese año)
Peculiar	Evita, hija del pueblo
Contradictorio	
Cambio	
Tipo literario	(Dulcinea, Dama de la Esperanza, Patroncita, Flor de la Hispánica Raza, Mensajera de la Paz, el Corazón de Argentina)

Lo más interesante de este retrato es que no aparecen rasgos contradictorios ni rasgos psicológicos de cambio. Todo lo más se habla de cambio de roles, de artista a Primera Dama, pero como elemento del pasado. Y cuando para la época hay algo que podría ser contradictorio, por ejemplo con su idea de mujer, resulta que no es tal. Así se dice, en un estilo que recuerda *La razón de mi vida*, que Eva Duarte de Perón “no representa el feminismo de hombruna, despótico y agrio de 1915”, que sería lo discordante, “sino la femineidad inteligente, laboriosa y humana de 1947”, que es lo coherente en su sociedad patriarcal (Hemeroteca Nacional, 1947). Por eso, si Eva Duarte de Perón fuese un personaje de ficción, habría que decir que es un personaje plano, sin puntos que permitan al actor crear matices y hacer evolucionar su interpretación. Es un papel propio de historias de buenos y malos y ella, por supuesto, es la buena.

Es más, otro elemento que es fundamental en el personaje complejo, el pasado, aunque está muy presente en el artículo, lo está para, precisamente, borrar todo aquello que, de saberse, revelaría el cambio operado en Eva Perón y lo contradictorio que hay en ella y, por lo tanto, la complejidad de la persona real: hija natural, una infancia de miseria, intransigente, odiadora, resentida, vengativa, fascinada por el oro y las joyas, vestida con las ropas de la clase que odia y, en fin, todos los matices que un escritor y, por supuesto, un biógrafo (Pigna, 2013; Lobato, 2003; Barnes, 1997; Taylor, 1997) se esmera por reflejar. La insistencia del artículo en el pasado pretende, entre otros fines, borrar la vida de artista de Eva Duarte y dar coherencia al hecho de que una mujer de extracción popular se haya convertido en Primera Dama. Pero cuando el periodista escribe que Eva Duarte cantaba óperas u óperas ligeras, cuando afirma que llegó a Buenos Aires y emprendió una carrera artística sin sufrir “un desmayo o un esguince”

(es decir, sin caer en la vida depravada del mundo del espectáculo), cuando dice que participó del mundo artístico con “una visión amplia y vigorosa de cuanto de noble, generosa y vivificante hay en él” (Hemeroteca Nacional, 1947), nos parece oír las carcajadas de quien considera que con estas palabras de doble sentido o de retórica vacía lava el pasado de una actriz que, está convencido, es una Magdalena, fue una mujer falsa, alegre y promiscua. En definitiva, como personaje, la Julia Montes de Alarcón-Casona es una creación más compleja que la Eva Duarte de Perón de la propaganda franquista-peronista. La sorpresa fue encontrar que, en realidad, Julia Montes formaba parte del lavado de imagen, cuando se la daba por “borrada”.

En efecto, el domingo día 8 de junio el diario monárquico *ABC*, en su edición de Madrid, da cuenta de la llegada a España de la esposa de Perón. Es la noticia más importante del día junto a otra que da cuenta del proyecto de ley que hace de España un estado monárquico, católico y social. Todo en la portada de *ABC* trata de comunicar la llegada a España de una mujer de estirpe noble. Es su forma de recibirla como una reina. El titular consiste en el nombre largo y completo de la Primera Dama de Argentina: “Doña María Eva Duarte de Perón”. El pie habla de Argentina como un país “joven, noble y próspero”, adjetivos que, es evidente, se extienden a la dama que figura en la foto. La foto es un retrato de cuerpo entero en el que aparece una mujer de porte aristocrático. Pero no es una foto de Eva Duarte de Perón sino de Julia Montes, el personaje principal de *La pródiga*. Se trata de una foto fija de la película que el diario da como un retrato de la Primera Dama (Figuras 2 y 3).

Figura 2. Portada de *ABC* de 8 de junio de 1947. Fuente. *ABC*



Figura 3. Eva Duarte en el papel de Julia Montes. Fuente: Filmoteca Española



A nadie le choca que lleve un vestido del siglo XIX. Si se tiene en cuenta que, por estar publicado el domingo, este número de *ABC* está repleto de páginas que anuncian películas, se está ante, por así decirlo, un número muy cinematográfico. El 10 de junio esta foto aparece en *Hoy*, de Badajoz, y en *Lanza*, de Ciudad Real. El 12 de junio *El día*, de Tenerife, la incluye con un pie que informa de que es “uno de los más bellos retratos de doña Eva Duarte de Perón”. Es más, en otros medios aparece una segunda foto fija de *La pródiga* que también se hace pasar por retrato de la esposa de Perón. Tampoco esta vez un traje, un peinado y un sombrero del siglo XIX parecen llamar la atención de nadie. Se reproduce en blanco y negro, aunque toda su fuerza la tiene en color (Figura 4). La foto se publica, por ejemplo, en *Arriba*, de Madrid, el 8 de junio y en *Vida Española*, también de Madrid, el 13 de junio de 1947.

Figura 4. Foto fija de *La pródiga* utilizada como retrato de Eva Perón. Fuente: Filmoteca Española

Ahora bien, ¿quién es el responsable de que el mismo día dos diarios de la capital, uno monárquico y otro falangista, presenten la llegada de la Primera Dama de Argentina a España con dos fotos a gran tamaño de Julia Montes, un personaje de ficción? ¿Entre la comitiva peronista hubo risas y mofas al leer los periódicos o disgusto y quejas? Si se tiene en cuenta que *La pródiga* había sido ocultada, puede ser que la prensa española ignore el origen real de las fotos o escoge sin que sean advertidos de nada entre el material que proporciona el aparato de propaganda peronista, cada vez más dado a estas falsificaciones (Mercado, 2013; Sirvén, 2012) y a satisfacer el deseo de Evita de hacer de su vida una gran película, de darle la narrativa melodramática con la que ella concibe la realidad (Rosano, 2005, p. 47). Lo cierto es que el lavado de imagen de Eva Duarte para su viaje a Europa consiste en adquirir un aspecto tan regio que ambas fotos fijas encajan de modo perfecto en el imaginario de lo que ella quería y de lo que quedó para siempre en las mentes de las gentes. Las dos fotos guardan una coherencia perfecta con los vistosos trajes, peinados y sombreros que Eva Perón muestra luego en recepciones y actos y que también se reproducen en grandes fotos (figura 5).

Figura 5. Eva Perón y Carmen Polo con sus mejores galas captadas por las cámaras.
Fuente: Filmoteca Española



5. *El NO-DO: Doña María Eva, la dama-nación*

El franquismo acepta y contribuye a la manipulación mediática de la figura de Eva Duarte porque ha decidido convertir la visita de la esposa de Perón en un fenómeno mediático al servicio de su política exterior e interior. Se pasea a la Primera Dama por toda España para mostrar la ruptura del aislamiento internacional y para demostrar el masivo respaldo al régimen por parte de los españoles. Así, el viaje de 19 días con visita

a más de 15 localidades y un sinnúmero de eventos (comidas, galas, homenajes, concentraciones, discursos, entrega de tierras, ceremonias religiosas, etc.), es la noticia del NO-DO más importante por longitud y por lugar (el cierre) durante todo un mes. En total se monta algo más de una hora de proyección: unos treinta y cuatro minutos en el *Noticiero Español* y otros treinta en *Imágenes*. La cobertura, además, creció de manera paulatina. Durante la primera semana el viaje ocupa alrededor del 20% del metraje del *Noticiero Español*, en la segunda, el 35%, en la tercera, el 60% y en la cuarta, el 50%. En cuanto al contenido, las noticias vienen a ser una crónica del recorrido del viaje y de los principales eventos, cada uno de ellos con una clara connotación simbólica. En esencia se trata de pasear la persona que simboliza un país, la dama-nación, para que con su presencia respalde toda una serie de valores franquistas: hispanismo, regionalismo, catolicismo, falangismo, corporativismo, etc. Un claro ejemplo es el acto en la Plaza de Oriente, que congrega a una multitud de medio millón de personas. El comentario del locutor dice que Argentina es: “El primer país que se negó airadamente a secundar la campaña internacional contra nuestra patria” (232B).

Además ninguna de las otras informaciones que completan estas ediciones está a la altura del viaje. Sobre todo porque la escaleta del *Noticiero Español* está llena de curiosidades, exotismo y rarezas: peinados en Londres, carrera de carteros en Marsella, fiesta del algodón en Memphis, vuelta ciclista a España, etc. Importa más entretener que informar, evadir que comprometer, ocultar que adoctrinar. En la España del hambre, el mercado negro, la persecución política, el rechazo internacional, el analfabetismo o la falta de viviendas y hospitales, el viaje de Eva Perón de Duarte con sus homenajes, sus eventos taurinos, sus recepciones y fiestas se ajustan de manera perfecta a esta línea editorial, casi parece “montado” para las cámaras de NO-DO, pues entretiene, evade y oculta.

De hecho, el éxito que el propio NO-DO consigue con sus ediciones dedicadas a Eva Duarte de Perón explica que Alberto Reig Gozalbes reciba el encargo de preparar una edición especial del noticiero que recoja todo el evento. El producto final es un reportaje titulado *La Primera Dama Argentina en España* (1947) de tres mil metros (alrededor de 107 minutos). El montaje será producto del trabajo de Rafael Simancas, Daniel Quiterio y Liliana Woves, mientras Ignacio Mateo lee el comentario. En gran parte, este reportaje es un corta y pega de todo lo publicado en el *Noticiero Español* y en la revista *Imágenes*, pero a los sesenta minutos ya proyectados se añaden otros cuarenta y siete, con imágenes interesantes y, en general, un mayor detalle. Además permite una visión de conjunto y, en consecuencia, contiene todo un discurso sobre el viaje desde la óptica franquista.

Sin embargo, no se tiene constancia de que *La Primera Dama Argentina en España* se comercializase. Con toda probabilidad se trata de un reportaje proyectado en el Palacio del Pardo el 24 de julio de 1947. La familia Franco veía cada semana en su residencia las ediciones del *Noticiero Español* e *Imágenes*. Pero en el programa confeccionado para la ocasión la película se llama *Noticiero de la visita de M^a Eva Duarte de Perón*. Desde luego, este reportaje no se presentó a censura. Su largo metraje indica que no se concibe como una película de complemento sino como la base de un programa. Pero quizá no encontró salida comercial o se pensó para exhibir en embajadas y centros culturales y hasta como promoción del turismo, pero, como las relaciones con Argentina se enfrían pronto, tampoco por esta vía pudo tener salida, o bien las tensiones entre Eva Duarte de Perón y Carmen Polo, la mujer de Franco, provocan que se deje de insistir en su figura, es decir, en lavar su imagen. Puede también que la explosión de un polvorín de la Armada en Cádiz en agosto, una verdadera catástrofe nacional silenciada por el régimen, restase oportunidad al reportaje.

6. El corazón de un gobierno (1946-1947): *Evita, la dama-corazón*

Por supuesto, esta instrumentalización de las películas a favor de una nueva imagen de Eva Duarte ya se operaba en Argentina. La propaganda peronista acuña la idea de que, en Argentina, Perón es la razón, la inteligencia, la acción, la fuerza, la masculinidad, la figura; Evita, en cambio, es el sentimiento, el corazón, la voluntad, la sensibilidad, la femineidad, la sombra de Perón. Una muestra de esta consigna, de este eslogan, es la película *El corazón de un gobierno* (1946-1947) (Figura 6). Todo parece indicar que se trata, en realidad, de otro corta y pega promovido esta vez por *Sucesos argentinos* a partir de imágenes de sus noticiarios, es decir, se estaría ante un documental sobre Evita editado en 1946 que se actualiza con imágenes de su viaje a Europa, el acontecimiento que la transformó y la hizo consciente de su poder.

Figura 6. Fotograma de *El corazón de un gobierno*.
Fuente: fotograma del filme



El corazón de un gobierno tiene una longitud de 583 metros (alrededor de 21 minutos). Arranca cuando Juan Domingo Perón asume la presidencia del país y termina con el multitudinario recibimiento a Evita tras su viaje a Europa. En medio de estos dos momentos, una primera parte de tres minutos se presenta a Argentina como un país de inmigrantes, barcos llenos de mercancías, silos de grano, fábricas, gauchos y ganado vacuno, un país, dice el comentario, libre, rico, generoso, abierto a todas las razas, moderno, independiente y trabajador. Desde el 4 de junio de 1946, está dirigido por Perón y un gobierno popular, justo y eficaz.

Dentro de este gobierno, las Obras Sociales de Eva Duarte de Perón representan uno de los mayores logros. A esta vertiente se dedican los siguientes 17 minutos del documental. Desde su despacho en la Secretaría de Trabajo y Previsión, Evita actúa como una mujer infatigable, humana, cercana, cristiana y obsequiosa. Es el hada buena de todos los argentinos. Reparte ropas, efectos personales y máquinas de coser, atiende a los niños y a los pobres, inaugura escuelas y consultorios médicos, promueve el voto de la mujer, controla los precios y construye viviendas

La tercera parte, de menos de tres minutos, presenta a Eva Perón como embajadora extraordinaria de su país en España, Italia, el Vaticano y Francia. Es, como decíamos, un añadido a una versión anterior. El tipo de montaje, con un fundido a negro incluido, así lo indica. También el hecho de que el documental aparezca fechado en 1946 cuando toda esta tercera parte tiene noticias de 1947.

Lo cierto es que *El corazón de un gobierno* no se estrena de forma comercial en España. Al menos no consta su pase por censura. La barrera legal que impide la proyección de material informativo y el mencionado enfriamiento de las relaciones pudieron ser las causas. Tampoco debió gustar mucho que, en el reportaje, el viaje de Evita a España apenas ocupase 30 segundos, por debajo del tiempo dedicado a Francia y del metraje que, juntos, tienen Italia y el Vaticano.

7. Magnificent Doll (1946): *Dolley Payne, la dama-libertad*

Frente a la dama-nación de NO-DO y la dama-corazón de *Sucesos Argentinos*, Estados Unidos va a estrenar por estas mismas fechas una película que ofrece otra posibilidad: la Primera Dama como adalid de la libertad. Me refiero a la película *Magnificent Doll*, titulada en España como *La Primera Dama*. No se tienen datos para sostener que su estreno haya sido una operación del gobierno de Estados Unidos para contrarrestar, en el plano de la propaganda, el viaje de Eva Perón. Pero lo cierto es que, semanas después del viaje, Hollywood ofrece al público español otra imagen de lo que debe ser una Primera Dama.

Magnificent Doll se basa en la vida de Dolley Payne Todd Madison, que fue Primera Dama de Estados Unidos entre 1809 y 1817, bajo la presidencia de su marido, James Madison, y también durante la administración de Thomas Jefferson, puesto que este era viudo. Es otro gran papel femenino filmado a iniciativa de la propia estrella que lo va a protagonizar, en este caso, Ginger Rogers. Dirigida por Frank Borzage, se inserta dentro de las películas de propaganda rodadas en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y, desde luego, contiene una clara referencia a otra gran Primera Dama: Eleanor Roosevelt, cuyo marido había fallecido en abril de 1945.

El filme presenta la relación de Dolley Payne (Ginger Rogers) (figura 7) con el congresista James Madison (Burgess Meredith) y el senador Aaron Burr (David Niven). El primero se convierte en Presidente de Estados Unidos mientras el senador Aaron Burr quiere aprovechar el poder del miedo y del odio para hacerse de forma ilegal con el poder. Lo importante es que la película traslada al espectador la imagen de una Primera Dama que se convierte en un adalid de la libertad, como puede verse en este diálogo en el que Dolley Payne pregunta a Madison si corre peligro la libertad

Dolley Payne. —Pero está en peligro, ¿verdad?

James Madison. —Sí. A veces me pregunto cómo pudimos tener el valor de luchar por ello. Tal vez sea algo que está en el suelo americano, alguna clase de fuerza que asciende hacia el hombre. Quizá sea algo que está en el aire que nos hace desear ser libres. Pero sea lo que sea, lo tenemos y lo mantendremos, si la gente quiere.

Dolley Payne. —¿Se trata de eso? Algunas personas no lo desean, quieren un dictador. Buscan ventajas para ellos mismos. Sólo les interesa arrebatarse la mayoría y darle poder a una minoría.

James Madison. —Algunas personas quieren eso, pero no son la gente que entiende la libertad.

Dolley Payne. —¿Cómo definirías tú la libertad? ¿Qué dirías que es?

James Madison. —No lo sé. Si tuviera que presentarme aquí ante los representantes del pueblo, mis colegas para definir la libertad, ¿qué les diría? Les diría: “La libertad es el derecho de todo hombre a mirar a otro hombre y decirle: No soy mejor que tú y tú no eres mejor que yo. No soy tuyo y tú no eres mío, pero juntos podemos ser más fuertes, juntos podemos dictar leyes para arreglar nuestras disputas, juntos podemos diseñar y crear una forma de vida que será buena para nosotros”. Esta es la razón por la que luchamos por ser libres y esta es la forma en la que vivimos. ¿Tiene alguna otra pregunta la diputada?

Dolley Payne. —Sí, la tengo. ¿Qué ocurriría si esta idea de la libertad fuese atacada por un enemigo poderoso?

James Madison. —Yo sólo sé que he visto un destello de libertad y ya no puedo vivir sin ella. Todos los hombres como yo, moriremos combatiendo contra los que quieren arrebatárnosla (minuto 51-53 del filme).

El discurso de la película sobre la libertad y el imperio de la ley es, curiosamente, el mismo tipo de discurso que utilizará el antiperonismo para justificar el golpe de estado de 1955. Los noticiarios cinematográficos posteriores a la Revolución Libertadora, por ejemplo, sostienen que el peronismo era una dictadura y que la acción militar contra el gobierno ha sido un acto de defensa para recuperar la libertad e implantar un estado de derecho (Ceballos, Cruz, & Serra, 2006, p. 321). Perón, en el fondo, no es más que otro Aaron Burr, mientras que Evita es la contrafigura de Dolley Payne, pues elige al pretendiente que representa la tiranía.

Figura 7. Ginger Rogers en el papel de Dolley Payne. Fuente: fotograma del filme



Dada esta construcción de sentido, cabía esperar que esta película nunca se viese bajo la España franquista o tuviese graves problemas con la censura. Pero lo cierto es que *Magnificent Doll* consigue licencia de importación en octubre de 1946, llega a Madrid en febrero de 1947, se presenta a censura el 21 de mayo con el significativo título de *La Primera Dama* y los censores la aprueba sin un solo corte. Hasta se dictamina tolerada para menores. Esta mano abierta puede tener varias explicaciones. Por ejemplo, que desde el nombramiento de Gabriel García Espina la censura vive una fase de apertura en los contenidos políticos para mejorar la imagen del país de cara al exterior y acercarse a

posiciones filonorteamericanas. Esto es, resulta contraproducente prohibir o censurar un filme que representa la filosofía de los aliados.

Lo cierto es que *La Primera Dama* se estrena en Madrid el 1 de septiembre de 1947. Gómez Tello, desde la revista falangista *Primer Plano*, no se cree la trama. No concibe que una mujer haya podido desempeñar tal papel en la Historia. Dice que el idealismo político del país (alusión a su defensa de la libertad) y el hecho de que la mujer sea un tipo falseado (referencia a la protagonista) fuerzan el argumento y los personajes (7-9-1947). En cambio, Pazos, en su crítica para *La Vanguardia* de 7 de septiembre de 1947, sostiene que la película es una “finísima comedia de matices y gradaciones perfectas” en la que “con llana naturalidad cuenta la vida de una mujer excepcional”. Añade además que la interpretación es excelente y el trabajo del director, irreprochable (p. 13). En cualquier caso, gracias a *Magnificent Doll*, los españoles contemplan cómo la primera mujer de una nación puede actuar de otra forma. Claro que la experiencia de Latinoamérica con Estados Unidos desmiente la tesis de la película. Niega que el espíritu americano consista en aspirar a que “todos los hombres sean libres”. Franco por su parte, concibe la libertad de otra forma. En su discurso ante Eva Perón y unos cien mil trabajadores de Madrid, recogido por el *Noticiero Español* 233B, dice que la verdadera libertad reposa en la redención económica del trabajador y en su progreso intelectual. En definitiva, puede sostenerse que, a su manera, *Magnificent Doll* es otro lavado de imagen. Es otro manejo de la mujer por parte de los medios para encarnar y dar mayor fuerza emotiva a determinados principios, es decir, para hacer sujeto de deseo una idea de igual forma manoseada.

8. *Máscara*

Al comienzo de estas páginas se decía que se ha escrito tanto y de forma tan encendida de Eva Duarte que cada nueva publicación que trata de mostrar a la verdadera Evita no hace más que incrementar el mito. Esto es un problema, pues no hay nada más opuesto a la Historia que el mito. Barthes, en efecto, sostiene que el mito es una forma de comunicación que se alimenta de comunicación, pero lo relevante es que hay tres formas de leer el mito: estructural, cínica y desmitificadora (2012, p. 221). La primera es una lectura dinámica y las demás son analíticas y destruyen el mito. La lectura estructural es la propia del espectador, la del consumidor de mitos. El público no ve el mito como un discurso sino como hechos, vive el mito como algo a la vez verdadero e irreal, pero siempre despolitizado, es decir, como algo natural. Dice Barthes: “Al pasar de la historia a la naturaleza, el mito efectúa una economía: consigue abolir la complejidad de los actos humanos, les otorga la simplicidad de las esencias, suprime la dialéctica, cualquier superación que vaya más allá de lo visible inmediato, organiza un mundo sin contradicciones” (2012, p. 239).

La lectura cínica, en cambio, es la del autor que concibe el mito, aquel que diseña el discurso, el que transforma un sentido en forma. Como señala Claudia Soria en su ensayo *Los cuerpos de Eva*, se podría incluso sostener que, en el caso de Eva Duarte, esa forma posee unos cuerpos singulares (el cuerpo ilegítimo, el cuerpo femenino, el cuerpo maternal y el cuerpo espiritual) y corresponde a unas determinadas marcas de género (la hija, la mujer, la madre y la santa o revolucionaria). Porque, si el mito es una construcción narrativa que refleja una determinada concepción del mundo mediante un proceso de desplazamiento y vaciamiento de la historia, las películas que se han estudiado realizan este acto al transformar el cuerpo femenino en un artefacto cultural.

En efecto, la dama-nación, Eva Perón, es la mujer, pero la mujer trofeo, la mujer florero, bella, regia, bien vestida, la mujer que desea lo que desea su esposo, que representa a su país. Es la máscara que habita en el NO-DO, que el franquismo necesita y que su aparato de propaganda adapta al dotarla de un nombre singular, Doña María Eva, y de rasgos acomodados a los españoles: la dama-católica, la dama-hispana, la dama-vasca, la dama-paz, etc.

La dama-corazón, Evita, corresponde al cuerpo maternal, la madre de los descamisados, un cuerpo entregado al deseo de sus hijos y que lo sacrifica todo por ellos. Es la imagen de la propaganda peronista, una máscara sobre todo de consumo interior y que para el franquismo es siempre secundaria respecto a la anterior.

La dama-artista, Eva Duarte, vive en el cuerpo de una hija, la hija bastarda, es un cuerpo sucio, oscuro, malvado, con pasado. Es la imagen ocultada o manipulada por el peronismo y el franquismo y exagerada por el mito negro.

La dama-libertad, Dolley Payne, habita en otro cuerpo de mujer, pero vendría a ser una mujer con un deseo propio, la libertad, una mujer que se extralimita en sus funciones de esposa porque hay algo más importante. Es la imagen con la que Hollywood trata de restar protagonismo a Eva Perón y el principio doctrinal que Estados Unidos impone en Argentina a partir de 1955 con efectos, como poco, frustrantes.

Desde luego, también ha existido una Eva Duarte de este tipo. Claudia Soria dice que es la mujer que quería armar a las masas para destruir la oligarquía, pero en 1947 está por emerger. Como tampoco ha emergido todavía el cuerpo espiritual de la Evita santa y revolucionaria, que encarna los sueños de la cultura popular y el peronismo de izquierdas. Aquí se considera, en cambio, que la mujer “libre” es la dama-pródiga, Julia Montes, la mujer que asume su pasado y se consagra a los demás, pródiga por arrepentida y por generosa, libre por cómo afronta sus relaciones con los hombres y su muerte. Solo que esta máscara, con la que Eva Duarte tanto se identificó, fue cortada de raíz al convertirse en esposa de Perón y solo más tarde se incorpora al discurso sobre su figura.

En definitiva, en esta segunda lectura el mito es un instrumento, sirve para pregonar un contenido. Es la forma de actuar del productor de mitos. La dama-pródiga (duartismo), la dama-nación (franquismo), la dama-corazón (peronismo), la dama-libertad (capitalismo), la dama-artista (antiperonismo) pueden considerarse cinco intentos de sacralizar mediante el cine la imagen de Eva Duarte, de divinizarla o de demonizarla, con propósitos propagandísticos. En este sentido, Evita es un mito fuerte, la carga política está muy próxima y, en consecuencia, requiere una gran fuerza, mucho discurso, mucha imagen y mucho borrado de imagen para deformar el punto de partida y hacerlo natural.

Por último, la lectura desmitificadora desenmascara el contenido, descifra el mito, su discurso, comprende su impostura. Con este fin, se ha descrito en estas páginas el complejo y contradictorio sistema discursivo sobre el que se montan las máscaras de Eva Duarte. Porque el mito es siempre un robo de lenguaje. Incluso un mito roba a otro. Así, para naturalizar ciertas máscaras, Estudios San Miguel “roba” una novela de Alarcón; *ABC*, una foto fija de *La pródiga*; *Sucesos Argentinos*, el personaje de hada buena; la Revolución Libertadora los fotogramas de NO-DO donde Evita aparece más suntuosa; o bien Universal estrena un film de la Segunda Guerra Mundial, *Magnificent Doll*, en el contexto del viaje de Eva Perón a España.

Ese “robo” implica estrategias discursivas muy complejas: apropiación, vaciado, confrontación... Para rodar el documental *El corazón de un gobierno* (1946-1947) fue preciso antes ocultar la película de ficción *La pródiga* (1945), pero, al mismo tiempo, fotos fijas de Julia Montes se utilizan como retratos de Eva Perón. Para rodar los

materiales de NO-DO fue preciso un despliegue mediático sin precedentes en España, pero el filme que debería haber sido el culmen de ese trabajo, *La Primera Dama Argentina en España* (1947), parece que nunca se estrenó en salas comerciales. Podría decirse que los cínicos productores de mitos a sueldo de NO-DO terminan por reconocer que se les ha ido la mano al convertir a una “artista” en una “señora”. Es más, para jugar también a la carta del bloque aliado, el franquismo permite que, en esas fechas, Estados Unidos estrene en España *La Primera Dama*, un filme mucho más efectivo que *El mito de Perón y Eva* (1957) porque, en apariencia, no es antiperonista. En definitiva, es como si el cine construyese un discurso sobre sí mismo, como si unos textos se apoyasen, comentasen o contestasen unos a otros, como si el mito levantado sobre celuloide solo pudiese destruirse con celuloide, pero también como si el poder de las películas fuese tan fuerte y a la vez tan inestable, que, como la nitroglicerina, pudiese estallarle en las manos al que manipula los fotogramas. Al menos, eso explicaría por qué algunas de las películas que aquí se han comentado, después de muchas horas de trabajo, nunca se estrenaron.

Bibliografía citada

- ACOSSANO, B., *Eva Perón, su verdadera historia*, Lamas, Buenos Aires, 1955.
- ARTÍSTICA, V. (s.f.), *Vida artística de Eva Duarte*. s.c.:
http://articulo.mercadolibre.com.ar/MLA-465401921-eva-duarte-peron-vida-artistica-90-fotos-prohibidas-x-dictad-_JM, 12-7-2013.
- BARNES, J. G., *Evita, la biografía*, RBA, Barcelona, 1997.
- BARTHES, R., *Mitologías*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2012.
- BENAVENT, J., *Perón. Luz y sombras (1893-1946)*, Letras e Imagos, Barcelona, 2004.
- BURKE, P., *Formas de historia cultural*, Alianza, Madrid, 2000.
- CAMARASA, J., *La enviada: el viaje de Eva Perón a Europa*, Planeta, Buenos Aires, 1998.
- CAMARASA, J., “La última película de Eva Perón”, *Suplemento Temas. La Voz*, 8-10-2006.
- CASTIÑEIRAS, N., *El ajedrez de la gloria. Evita Duarte actriz*, Catálogos, Buenos Aires, 2002.
- CEBALLOS, M., CRUZ, M.E., y SERRA, B., “Imágenes del conflicto: la configuración del enemigo interno en la sociedad posperonista (1955-1959)”, en MARRONE, I. & MOYANO WALKER, M., *Persiguiendo imágenes: el noticiario argentino, la memoria y la historia (1930-1960)*, Editores del Puerto, Buenos Aires, 2006.
- CORTÉS ROCA, P., y KOHAN, M., *Imágenes de vida, relatos de muerte*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2001.
- DIEZ PUERTAS, E., *Historia Social del Cine en España*, Fundamentos Madrid, 2003.
- DIEZ PUERTAS, E., *Narrativa Filmica*, Fundamentos Madrid, 2006.
- GARCÍA, F.D., *Evita. Imágenes de una pasión*, Celeste, Madrid, 1997.
- GIL CALVO, E., *Máscaras masculinas*, Anagrama, Barcelona, 2006.
- GUTIÉRREZ PECEMIEL, I.C., *Los bienes del ex dictador*, Dunken, Buenos Aires, 2005.
- HEMEROTECA NACIONAL, *Viaje a España de S.E. D^a Eva Duarte de Perón*, Madrid, 1947.
- KOHEN, H.R., “De Fresco a Perón: la aventura cinematográfica de Miguel Manchinandiana”, *Secuencias*, nº 10, 1999, pp. 9-22
- LAGOMARSINO DE GUARDO, L., *Y ahora... hablo yo*, Iberoamericana, Buenos Aires, 1996.
- LOBATO, M.Z., *Eva Duarte de Perón, Evita*, Ediciones del Orto, Madrid, 2003.
- LOPES, C.R., *Diccionario de narratología*, Almar, Salamanca, 2002.
- MAIN, M., *La mujer del látigo*, La Reja, Buenos Aires, 1955.
- MERCADO, S.D., *El inventor del peronismo*, Planeta, Buenos Aires, 2013.
- NAVARRO, M., *Evita: mitos y representaciones*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2002.
- PALMEIRO, F. (dir.), *Evita, quien quiera oír que oiga* [película], 1984.
- PELTA, R., “Eva Perón, icono de hispanidad”, en AZNAR, Y. y WECHSLER, D.B., *La memoria compartida. España la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*, Paidós, Buenos Aires, 2005, pp. 169-198.
- PERÓN, E., *La razón de mi vida y otros escritos*, Planeta, Barcelona, 1997.
- PIGNA, F., *Evita, realidad y mito*, Destino, Barcelona, 2013.
- PLOTNIK, V.P., *Cuerpo femenino, duelo y nación: un estudio sobre Eva Perón como personaje literario*, Corregidor, Rosario, 2003.
- REIN, R., *La salvación de una dictadura*, CSIC, Madrid, 1995.
- ROSANO, S., *Rostros y máscaras de Eva Perón*, University of Pittsburgh, Pittsburgh, PA, 2005.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. y TRANCHE R. R. *NO-DO, El tiempo y la memoria*, Cátedra, Madrid, 2001.
- SIRVÉN, P., *Perón y los medios de comunicación*, Random House Mondadori, Buenos Aires, 2012.
- SORIA, C., *Los cuerpos de Eva : anatomía del deseo femenino*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2005.
- TAYLOR, W.C., *Evita*, Ultramar, Barcelona, 1997.
- UTE, D., *Compendio de historia cultural*, Alianza, Madrid, 2001.

VASSALLO, M.S., “Figuraciones de Evita en las tapas de revistas”, *Figuraciones*, <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=103&idn=5&arc h=1>, 12-7-2013.

WIDMANN-MIGUEL, E.F., *Eva Perón en España*, Iberinfo, Buenos Aires, 2009.