

**Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES)**  
**Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano**

**Tesis de Maestría**

**Las representaciones de Eva Perón y sus espacios discursivos: fotos de Annemarie  
Heinrich y Gisèle Freund en el primer peronismo**

**Maestranda: Rebeca Palma dos Santos**

**Directora: Dra. Verónica Tell**

**Junio de 2019**

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3-21
CAPÍTULO I	
Annemarie Heinrich, la construcción de la imagen <i>glamour</i> de Eva y sus tránsitos hacia la escena política	22- 42
CAPÍTULO II	
Imágenes en tensión. El fotorreportaje a Eva Perón por Gisèle Freund y las estrategias gráficas de la revista <i>Life</i>	43- 67
CAPÍTULO III	
Trayectorias y reapropiaciones: las fotos de Eva Perón producidas por Heinrich y Freund en la propaganda oficial	68- 82
CONCLUSIONES	83- 85
BIBLIOGRAFÍA	86-92

## INTRODUCCIÓN

En el último par de años, en dos exposiciones sobre la fotografía en la Argentina realizadas en espacios culturales y museográficos, se han exhibido de manera paralela representaciones de Eva Duarte de Perón.<sup>1</sup> Por un lado, el retrato realizado por Annemarie Heinrich<sup>2</sup> en 1944, antes de que fuera la Primera Dama y, por otro, el fotorreportaje de Gisèle Freund<sup>3</sup>, publicado en 1950 por la revista norteamericana *Life*. Estas muestras son acompañadas por catálogos razonados que, por las características del género, señalan algunos problemas sobre las imágenes, pero sin profundizarlos. De cualquier manera, colaboran en aportar nuevas vías de indagación sobre las fotografías de Eva, en particular de aquellas que no fueron producidas por los fotógrafos oficiales.<sup>4</sup>

Por otra parte esas fotografías han sido analizadas cada vez que, por diferentes circunstancias, Eva vuelve a ser un tema de interés en los medios de comunicación masivos.<sup>5</sup> Los enfoques periodísticos resaltan algún aspecto singular de la Primera Dama: sus vestidos, sus fotógrafos preferidos o cualquier tema que refleje el interés contingente, tanto de especialistas como del público en general. En ocasiones, a partir de su representación, se intenta explicar y comprender la excepcionalidad de su

---

<sup>1</sup> Sobre las fotografías de Annemarie Heinrich y el fotorreportaje de Gisèle Freund a Eva Perón mencionamos las siguientes exposiciones: *Fotografía Argentina 1850-2010: contradicción y continuidad*, Fundación Proa, 2018 (Curadores: Judy Keller, Idurre Alonso y Rodrigo Alonso), *Mundo propio. Fotografía moderna Argentina 1927-1962*, Museo de Arte Latinoamericano, 2019 (Curador: Facundo de Zuviría).

<sup>2</sup> Annemarie Heinrich (1912-2005) fue una fotógrafa argentina activa desde la década del treinta quien adquirió el oficio siendo aprendiz en los estudios de diversos fotógrafos y fotógrafas de los cuales podemos destacar a Melita Lang, Rosa Kardof y Rita Branger. Otros fotógrafos con quienes se formó son Sivil Wilensky, de quien aprendió la técnica de retocar el negativo y la copia, y Nicholas Schönfel con quien perfeccionó el uso del *flo*. Trabajó de manera regular para varias revistas del mundo del espectáculo tales como *El Hogar*, *Radiolandia*, *Sintonía* y *Antena*. Véase entre otros: Juan Travník, *Annemarie Heinrich: un cuerpo, una luz, un reflejo*, Buenos Aires, Ediciones Larivière, 2004.

<sup>3</sup> Gisèle Freund (1908-2000) 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*. Desde 1935 comenzó a colaborar para varias revistas como *Life*, *Weekly Illustrated* y *Paris Match*. Véase entre otros: Silvia Navarrete, “Gisèle Freund: en mi profesión nunca se sabe lo que llegará”, En: *Gisèle Freund y Su cámara*, Museo de Arte Moderno, México, INBA, 2015, pp. 3-5.

<sup>4</sup> Otros fotógrafos que retrataron a Eva en su etapa artística Sivil Wilensky y en la política ya miembro de la División Fotografía organismo perteneciente a la Subsecretaría de Informaciones (SI): Pinéldes Aristóbulo Fusco, Alfredo Mazzorotolo, Hilario Ángel Farías, Francisco Caruso, Augusto Vallmitjana, Emilio Abras, Fernando Prado, Antonio Pérez. Agradecemos al investigador Abel Alexander que nos brindó material inédito de su autoría en el cual releva quienes fueron los fotógrafos que retrataron a Eva Perón entre otros datos de importancia para esta investigación.

<sup>5</sup> 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.

actuación política, otorgando a las fotografías un estatus de verdad sin puntualizar qué tipo evidencia podrían aportar las fotografías.<sup>6</sup>

Al respecto de esas fotografías realizadas por Heinrich y Freund, se han reiterado dos cuestiones que han recibido un tratamiento laxo, convertidos en tópicos. El primero es que Eva fue representada de manera glamorosa, remedando a las estrellas cinematográficas. El segundo es la referencia al conflicto entre Raúl Apold — funcionario de la Subsecretaría de Informaciones (SI) — y las fotógrafas, a causa de esas imágenes. Las fotógrafas expresaron que el gobierno les exigió entregar los negativos de las fotos realizadas a Eva. Sin embargo, sobre el primer aspecto no se han indagado las consecuencias y efectos que esos rasgos distintivos del *star system* estimularon en las fotografías, y sobre el segundo no se ha considerado el entramado político en que se inscribieron las tensiones que cruzaron a estas imágenes. El objetivo principal de esta tesis es estudiar las fotografías de Eva producidas por Heinrich y Freund en relación con los repertorios visuales cinemáticos, que incluyen las imágenes femeninas características del *star system*<sup>7</sup> y una modalidad de construcción de la imagen fotográfica en planos estructurados según el modelo narrativo del cine comercial.<sup>8</sup> Conjuntamente analizamos ciertos deslizamientos de algunas de estas fotografías, que fueron instrumentalizadas para construir una representación crítica sobre Eva Perón, a la vez que el mismo gobierno les otorgó, por momentos, una función congruente al relato visual oficial.

En su edición de diciembre de 1950, la revista norteamericana *Life* editó las fotografías de Freund de modo de construir una imagen crítica de Eva, en consonancia con lo que, luego del golpe de Estado de 1955, hicieron algunos medios de prensa locales, como *El Repórter Cachaditas* en cuya tapa fue publicada una fotografía de Eva

---

<sup>6</sup> Howard Becker plantea dejar de lado el problema filosófico de la verdad, en cambio sostiene que las fotografías son evidencias. No se trata de una evidencia a la manera de una “prueba fehaciente”, sino una muestra de que aquello de lo que estamos hablando es posible. Véase Howard Becker, “Visual evidence: a Seventh Man, the specified generalization and the work of the reader”, *Visual Studies*, 2002, p.3-11.

<sup>7</sup> Las estrellas publicitadas por las revistas de tirada local e internacional representaron una feminidad glamorosa con importante valor estético asociado a determinados parámetros corporales y de apariencia. Los retratos de Greta Garbo, Norma Shearer y Marlene Dietrich fueron publicados por diversas revistas que circulaban en el medio local, potenciando la fascinación del público por las estrellas de cine. Desde la década del 20 el sistema del estrellato, como sostiene Edgar Morin, involucró una red en la que el contenido, la realización y publicidad de las películas norteamericanas comenzaron a gravitar alrededor de las estrellas. Véase Edgar Morin, *Las estrellas de cine*, Buenos Aires, Eudeba, 1962, pp.11-18.

<sup>8</sup> El modelo narrativo hollywoodense desde la década del treinta funcionaba a manera de *lingua franca* del cine. Santos Zunzunegui lo 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, 2009, p.22.

producida por Heinrich en 1943.<sup>9</sup> Frente a la enorme cantidad de fotografías originadas en los organismos especializados de la SI, desde el ingreso de Eva en la política hasta su fallecimiento, las fotografías de Heinrich y Freund configuran cuantitativamente una mínima porción.<sup>10</sup> Sin embargo, diversos factores, agentes e instituciones intervinientes—el Estado y la prensa— les otorgaron a estas imágenes un rol singular, como veremos más adelante.

Señalados los usos extra oficiales, en esta tesis queremos marcar que algunas fotografías de Eva tomadas por Heinrich y Freund mantuvieron momentos de convergencia en relación a la imagen difundida por el gobierno peronista. Es importante resaltar que el fotorreportaje de Freund fue realizado con el consentimiento de Eva y formó parte de un cambio en la estrategia comunicacional del gobierno peronista planificada por Apold en acuerdo con Perón.<sup>11</sup> En el mes julio de 1950 además de Freund, el gobierno recibió la visita de otras periodistas y escritoras norteamericanas. En esa ocasión Eva las recibió y realizó un recorrido por las instalaciones de Ciudad Infantil que fue registrada por los fotógrafos oficiales (fig. 1).<sup>12</sup> En la imagen hemos logrado reconocer la identidad de la mujer con anteojos que mira hacia abajo y que aparece ubicada en una posición más cercana a la toma de la fotografía. Se trata de Fleur Cowles editora y asistente de las revistas *Look* y editora de *Flair*, una revista de modas. Cowles además fue la autora del libro *Bloody Precedent* que dio inicio a la construcción del mito antiperonista de Eva en los Estados Unidos, cuyos borradores

---

<sup>9</sup> Más adelante, en el estado de la cuestión, brindamos las referencias sobre estos medios de prensa.

<sup>10</sup> Las fotografías realizadas por Heinrich y Freund fueron alrededor de cincuenta. Al respecto de las imágenes fotográficas producidas por la SI, pese a haber sido destruidas una cantidad significativa luego del golpe de 1955, el Archivo General de la Nación cuenta con más de 70.000 negativos que registran diferentes eventos del gobierno peronista. Luis Priamo calcula que durante los siete años del gobierno, desde la SI se hicieron alrededor de 300.000 negativos. Esto nos brinda una dimensión en escala y magnitud del interés del gobierno por forjar una identidad política a través de la imagen. Véase Luis Priamo “Fotografía y Estado en 1951”. En: *Memoria del 7º Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina*, 2001, p.173.

<sup>11</sup> A comienzos de 1950, en el contexto de una profunda crisis económica que atravesó la Argentina Perón recibió a funcionarios del Departamento de Estado de los Estados Unidos para entablar conversaciones sobre las relaciones bilaterales de ambos países. Véase Mario Rapoport, Claudio Spigel, *Relaciones tumultuosas. Estados Unidos y el primer peronismo*, Buenos Aires, Emecé, 2009, pp. 312-326.

<sup>12</sup> Imagen tomada del libro de Anahi Ballent en el cual la autora explica el significado político del desarrollo de la obra de Ciudad Infantil. Esta era uno de los tantos hogares para niños en edad preescolar fundados por el gobierno; dirigida en particular a “niños pobres” y de preferencia “huérfanos”. Allí recibían educación, alimentación, atención médica y disfrutaban de esparcimiento. Véase Anahi Ballent, *Las huellas de la política. Arquitectura, vivienda y ciudad en las propuestas del Peronismo. Buenos Aires, 1945-1955*, Buenos Aires, Prometeo y UNQ, 2005. p. 165.

inició en esa visita en la Argentina.<sup>13</sup> Aunque no podamos distinguirla en la imagen, es probable que en esa comitiva estuviera presente Freund dado que, en los primeros días de julio de 1950, realizó el fotorreportaje a Eva. De cualquier manera, lo que sí podemos afirmar es que existió una voluntad política del gobierno peronista de apertura hacia los medios de prensa extranjeros en especial de los Estados Unidos, lo cual estuvo relacionado con un cambio en la política exterior.<sup>14</sup>



1. Eva Perón, en julio de 1950 acompañando a periodistas norteamericanas en una recorrida por Ciudad Infantil. AGN

Así, en este contexto político de fugaz acercamiento del gobierno de Perón al gobierno de los Estados Unidos es factible interpretar que Freund fue recibida por Eva como parte de la estrategia de comunicación del gobierno.<sup>15</sup> El propósito fue demostrar una imagen conciliadora hacia los medios de prensa de ese país, que por cierto,

---

<sup>13</sup> Fleur Cowles visitó la Argentina a principios de Julio con un grupo de hombre de negocios y de periodistas, entre los cuales estaba su marido, Gardner Cowles. Permaneció pocos días en Buenos Aires, donde los visitantes fueron recibidos por Perón en la Casa Rosada. Allí vio a Eva, quien la invitó a acompañarla ese día. También entrevistó a varios miembros de la oposición y cuando regresó a los Estados Unidos escribió el libro sobre Eva. Véase, Marysa Navarro, (Comp.), *Evita. Mitos y representaciones*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, pp. 22-30.

<sup>14</sup> José Paradiso incorpora en su estudio un *Memorandum* interno del departamento de Estado, fechado en octubre de 1951. En el cual se expresa que Perón ha sido más favorable a la cooperación con los Estados Unidos que muchos de sus seguidores y, a menudo, las autoridades políticas. Sin embargo, al respecto de Eva especifica que, más allá que ella en privado haya expresado una posición más conciliadora, de todos modos la consideran como cruel y vengativa. Véase José Paradiso “Vicisitudes de una política exterior independiente” en Juan Carlos Torres (dir.), *Nueva Historia Argentina. Los años peronista 1943-1955*, Tomo VIII, Buenos Aires, Sudamericana, 2002, Cap. XI.

<sup>15</sup> Las conversaciones con los funcionarios del gobierno de los Estados Unidos duraron poco tiempo. Perón retornó a los postulados de la Tercera Posición y a los acentos antinorteamericanos de la posguerra. Véase, Mario Rapoport, Claudio Spigel, *op. cit.* 189.

reiteraban que el gobierno de Perón mantenía lazos con el nazismo.<sup>16</sup> Acosado por la crisis económica, el recrudecimiento de las actividades de la oposición y las dificultades existentes en el propio movimiento el gobierno redefinió diferentes aspectos de sus políticas. Uno de estos fue el recrudecimiento del control sobre los medios de difusión local y la planificación centralizada de mensajes y contenidos.<sup>17</sup>

Mariano Plotkin señala que hacia 1950 se produjo el momento de mayor concentración de la propaganda; los símbolos patrios han tomado el espacio público urbano: se canta el himno nacional y la marcha peronista, se izan banderas, se venera la imagen de Perón y Eva.<sup>18</sup> En la misma dirección, Claudia Soria refiere que 1950 fue el año del despliegue más “fálico” de la maquinaria de propaganda peronista. La autora analiza el libro *Argentina en Marcha* que difundió ese año la SI el cual revela en qué consistió la construcción de la imagen de propaganda.<sup>19</sup> Dada la dinámica de la situación del gobierno en este contexto, las dimensiones políticas y culturales son ineludibles para comprender la complejidad del fotorreportaje de Freund.

De la misma manera consideramos el análisis de las fotografías que produjo Heinrich antes que Eva fuera Primera Dama. Esas imágenes representaron una feminidad alternativa inspirada en el *glamour* de las estrellas de cine, alejadas del ideal de domesticidad. El gobierno peronista y sus detractores recurrieron a ellas para transmitir ideas diferentes. En esas circunstancias las fotografías adquirieron una función política que la fotógrafa no pudo prever. Fueron difundidas en las publicidades del programa *Hacia un mundo mejor* en el cual Eva promocionó las acciones políticas llevadas a cabo por Juan D. Perón cuando fue Secretario de Trabajo y Previsión, aparecen en fotografías oficiales, fueron reproducidas en el almanaque de la Fundación Eva Perón en 1953 y exhibidas en unidades básicas.

La hipótesis central de esta tesis es que las fotografías a Eva de Heinrich y Freund constituyen un conjunto de imágenes heterogéneas catalizadoras, según su inscripción, de sistemas discursivos en conflicto, pues al tiempo que fueron utilizadas para construir una representación crítica de la Primera Dama, el gobierno peronista les otorgó un lugar dentro del relato visual oficial. Estos movimientos evidenciaron los lapsos de

---

<sup>16</sup>Alberto Ciria estudió cuál era la imagen de la Argentina según la visión general que se tiene de nuestro país desde los Estados Unidos. Afirma que la imagen que recogen los medios de comunicación de masas en Estados Unidos reiteran la idea de la Argentina como refugio de los nazis. Véase Alberto Ciria, *Estados Unidos nos mira*, Buenos Aires, Ediciones La Bastilla, 1973, pp. 10-11 y 145.159.

<sup>17</sup> Mario Rapoport; Claudio Spigel, *op. cit.*

<sup>18</sup> Mariano Plotkin, *Mañana es San Perón*, Buenos Aires, Ariel, 1994. pp. 92 y. 239.

<sup>19</sup> Claudia Soria, *op.cit.* p.34.

incertidumbre en la construcción de la propaganda del gobierno peronista. Entendemos las fotografías de Eva producidas por Heinrich y Freund a modo de diamante cultural lo cual nos permite identificar la compleja y cambiante relación entre sus creadoras, destinatarios, el mundo social, la propia materialidad y características de las imágenes. Siguiendo este enfoque es posible reconstruir las cadenas de atribución de valor y significado.<sup>20</sup>

Nuestro objeto de estudio central son las fotografías de Eva realizadas por Heinrich y Freund que circularon públicamente. Indagamos determinados usos esas imágenes que en determinados contextos hicieron viables la construcción de una imagen crítica de Eva. Por otra parte, las relacionamos con las representaciones visuales de la Primera Dama difundidas por la SI. Asimismo analizamos la manera en que esas fotografías configuraron un relato opuesto al promovido por el gobierno. De manera complementaria incorporamos a nuestro corpus de estudio fotografías pertenecientes a la SI, extractos de libros y notas periodísticas. Se estudiaron las fotografías de Eva considerando el proceso que derivó en la realización de ellas, la trayectoria y estilo de las fotógrafas, la referencia a otras imágenes con las cuales se relacionan en el contexto histórico del primer peronismo.

El periodo temporal que comprende esta tesis corresponde a los años en los que la figura de Eva adquirió mayor visibilidad pública coincidente con la periodización que propone Loris Zanatta en su estudio del peronismo clásico.<sup>21</sup> Para el estudio de las fotografías de Eva, el vínculo con los años precedentes al gobierno peronista es inevitable dado que su imagen cobró dominio público antes de que se convirtiera en Primera Dama y esto ocasionó efectos tanto en las decisiones del gobierno como en las acciones emprendidas por sus detractores.<sup>22</sup> Por otra parte, como lo expresa Anahí Ballent: “Vincular el peronismo con la historia previa no implica necesariamente enfatizar la continuidad de procesos u obras, sino observar las formas en que ellos fueron modificados, reforzados o resignificados por la fuerza política emergente.

---

<sup>20</sup> María Antonietta Trasforini toma el concepto de diamante cultural desarrollado por la socióloga Wendy Griswold para sintetizar la relación entre el mundo social, los productores de los objetos culturales, el propio objeto y, por último, los que lo disfrutaban o usan. Véase María Antonietta Trasforini, *Bajo el signo de las artistas: Mujeres, profesiones de arte y modernidad*, Valencia, Universitat de Valencia, 2009, p. 43.

<sup>21</sup> Loris Zanatta escribe una breve historia del peronismo clásico limitando su estudio a los años comprendidos entre 1943 y 1955. Véase Loris Zanatta, *Breve Historia del peronismo clásico*, Buenos Aires, Sudamericana, 2009, Introducción.

<sup>22</sup> Anahí Ballent, *Las huellas de la política. Arquitectura, vivienda y ciudad en las propuestas del Peronismo. Buenos Aires, 1945-1955*, Buenos Aires, Prometeo y UNQ, 2005. p. 28.

Significa considerar el contexto del cual se nutrieron inicialmente las acciones del peronismo, más allá de que identificaran o se distanciaron de él.”<sup>23</sup> De otra manera, el vínculo con los años precedentes es necesario dada la complejidad del tiempo en relación a nuestro objeto de estudio. La fotografía posee una temporalidad performativa, con al menos tres momentos que marcan su existencia: la intención de que estas existieran, el acto de registro que originó su materialización y los caminos recorridos, interferidos en ocasiones por vicisitudes.<sup>24</sup>

Coincidimos con Paola Cortés Rocca y Martín Kohan en que es posible distinguir las fotografías de Eva en cuatro grupo de imágenes que se correspondan a zonas más o menos diferenciadas entre sí, por las estrategias que funcionan en ellas: la actriz (1935-1945); el viaje (1947); la mujer pública (1946-1950); y el momento de la enfermedad y la muerte (1951-1952).<sup>25</sup> No obstante, en ésta investigación no las circunscribimos exclusivamente al contexto de producción. Al analizar los movimientos de ciertas imágenes en diferentes espacios discursivos advertimos que tanto el gobierno como sus detractores las refuncionalizaron tornando indiferenciadas esas las zonas que podrían separarlas (figs. 2 y 3).



2. Juan D. Perón en su despacho en la Casa Rosada. AGN

La imagen anterior es una foto oficial producida y difundida por la SI (fig.2). Se puede observar a Juan D. Perón en su despacho presidencial, al fondo a la izquierda distinguimos un retrato del General San Martín del pintor peruano Gil de Castro, al lado del cuadro la bandera nacional, más adelante sobre el escritorio, una pila alta de libros y como contrapeso del lado derecho un retrato de Eva de la película *La Pródiga*. La

---

<sup>24</sup> La temporalidad performativa está anclada en un continuo devenir de un presente abierto y antiteleológico. Es una manera de entender el tiempo opuesta a la narrativa lineal, con un origen y un final establecido. Véase, Juan Albarrán Diego, *Del fotoconceptualismo al fototableau: fotografía, performance en España (1970- 2000)*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2012, p. 243.

<sup>25</sup> Paola Cortés Roca; Martín Kohan, *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1998, pp. 21-57.

imagen de la actriz que podríamos datar como anterior a 1945 toma presencia en el espacio político, ubicada de manera intencional para que la registre el fotógrafo y luego fuera integrada y difundida como imagen oficial. Según propongo, quizás la imagen de Eva – actriz estuvo presente en el relato visual del peronismo, más allá que sus detractores señalaran que el gobierno intentó ocultarla. En efecto, la misma imagen de Eva que Perón exhibe en su despacho presidencial fue publicada en diciembre de 1955 en la revista *El Reporter Cachaditas* (fig. 3). Allí, los editores de la revista la anunciaban en la tapa como una de las 90 fotos prohibidas por la dictadura, en referencia a la censura y control ejercido por gobierno de Perón.



3- Revista *El Repórter Cachaditas*, dic 1955

En este sentido, desde los estudios de la cultura visual se han propuesto diferentes metodologías para el análisis del tiempo de lo visual y la imagen en la historia, que añaden una valiosa dimensión interpretativa de los artefactos culturales que traicionan la motivación ideológica de sus creadores y cuyo contenido es susceptible de ser instrumentalizado por sus receptores.<sup>26</sup> Didi-Huberman sostiene la noción epistemológicamente decisiva de anacronismo y sus nexos con la supervivencia, el síntoma y la imagen. Las imágenes son portadoras de una memoria, dando lugar a un montaje de tiempos heterogéneos y discontinuos que se conectan y se interconectan.<sup>27</sup>

Por otra parte, estos movimientos y acoplamientos de la imagen en otros objetos y contextos (fig. 2 y3) pueden relacionarse con la especificidad no específica del *star*

<sup>26</sup> Keith Moxey, *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, Buenos Aires, Sans soleil, 2016, pp. 99-100.

<sup>27</sup> George Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2011, pp. 143-212.

*system*. En un estudio ya clásico, Edgar Morin afirma que: “El cine ha inventado y revelado a la estrella. Pero aquí surge una primera paradoja. La estrella parece morar en el centro solar del sistema. Sin embargo, el *star system* se ha injertado tardíamente, luego de quince años de evolución anónima, en el sistema de producción de films. Nada en la naturaleza técnica y estética del cine reclamaba de inmediato a estrella, por el contrario el cine puede ignorar al actor. La estrella es típicamente cinematográfica y nada tiene, sin embargo, de específicamente cinematográfica.”<sup>28</sup>

Como lo mencionamos al comienzo, desde hace algunos años las fotografías a Eva producidas por Heinrich y Freund se han configurado en un objeto de interés dentro de las narrativas curatoriales en las exposiciones sobre la historia de la fotografía en la Argentina realizadas en el ámbito local. Estas imágenes son exhibidas como parte de un recorrido panorámico que procura mostrar los principales trabajos de los referentes de la fotografía argentina. Asimismo, existen catálogos y entrevistas que han analizado la extensa carrera profesional de ambas fotógrafas.<sup>29</sup> Sin dudas, las investigaciones de Luis Priamo y Abel Alexander son un aporte fundamental en nuestra tesis. La investigación de Priamo sobre las fotografías de la Subsecretaría de Informaciones durante el peronismo disponibles en el Archivo General de la Nación (AGN) nos aportó valiosa información que nos permitió establecer vínculos entre nuestro objeto de estudio y las fotografías de la SI. Por otra parte, el propio Alexander señaló al *glamour* en un lineamiento que proponemos profundizar.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Edgar Morin, *Las estrellas de cine*, Buenos Aires, EUDEBA, 1970, pp.9-10.

<sup>29</sup> Sobre Annemarie Heinrich véase entre otros Juan Travník, *Annemarie Heinrich: un cuerpo, una luz, un reflejo*, Buenos Aires, Ed. Larivière, 2004; Diana Wechsler, *Estrategias de la mirada: Annemarie Heinrich, inédita*, Buenos Aires, UNTREF, 2015, Victoria Giraud; Agustín Pérez Rubio, *Annemarie Heinrich: intenciones secretas: génesis de la liberación femenina en sus fotografías vintage*, Buenos Aires, Fundación Eduardo F. Constantini, 2015; Julia Antivilo, Mónica Mayer, María Laura Rosa, “Feminist Art and “Artivism” in Latin America: A Dialogue in Three Voices”, *Radical Women. Latin American Art, 1960-1985*, Hammer Museum, 2017, pp. 37-43, 376. Al respecto de las fotografías de Gisèle Freund véase entre otros Rauda Jamís, *Gisèle Freund conversaciones con Rauda Jamís*, Barcelona, Circe, 2002; Silvia Navarrete, “Gisèle Freund: en mi profesión nunca se sabe lo que llegará”, En: *Gisèle Freund y Su cámara*, Museo de Arte Moderno, México, INBA, 2015. Por último, el libro de Alejandra Niedermaier nos presenta un panorama sobre la relación de las mujeres con las fotografías en cual incluye un señalamiento a la trayectoria profesional de Freund y Heinrich. Véase Alejandra Niedermaier, *La mujer y la fotografía: una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia*, Buenos Aires, Leviatan, 2008.

<sup>30</sup> Abel Alexander realizó la investigación fotográfica que daría fruto al libro *Imágenes del Peronismo* a cargo de los historiadores Samuel Amaral y Horacio Botalla. Véase Samuel Amaral; Horacio Botalla, *Imágenes del peronismo: fotografías 1945-1955*, Buenos Aires, EDUNTREF, 2010. Además fue el asesor histórico fotográfico y curador de la muestra *Fotografías inéditas del peronismo (1946-1955)*. Biblioteca Nacional Mariano Moreno de la República Argentina. 2014; Luis, Priamo “Fotografía y Estado en 1951”. En: *Memoria del 7º Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina*, 2001.

Las investigaciones dedicadas a estudiar la representación de Eva Perón desde la crítica cultural han significado un aporte insoslayable en nuestra tesis. Estas suelen incorporar las imágenes fotográficas de Eva dentro de un corpus diverso de análisis que configuran sus objetos de estudio. Entre ellos subrayamos el estudio de Paola Cortés Rocca y Martín Kohan, quienes destacan la importancia de la mediatización de lo público en Eva, en el que el cuerpo y el estilo se vuelven significativos dentro de un programa político, conforme lo visual construye el sentido de una subjetividad pública. Es de nuestro especial interés el análisis que Cortés Rocca y Kohan realizan acerca de la transformación de la imagen de Eva desde las fotografías a las portadas de las revistas que la tienen como protagonista.<sup>31</sup> Sin embargo, en nuestra tesis la relación de las fotografías con las publicaciones del mundo del espectáculo es un asunto referido de manera tangencial. En tanto nuestro interés está dirigido a marcar ciertos usos en conflicto de esas imágenes, no focalizamos en publicaciones del ambiente del espectáculo, sino en otro tipo de medios de prensa.<sup>32</sup>

Desde este mismo campo de estudio, Beatriz Sarlo interpreta la construcción de la imagen de Eva desde su época de actriz hasta “la coronación como reina peronista del Estado de bienestar a la criolla”. Analiza las imágenes de Eva en una dirección similar a la que mencionamos de los autores anteriores. Sin embargo, a diferencia de ellos, las imágenes no son incorporadas en el cuerpo del trabajo. Sarlo identifica y destaca la labor de Heinrich en la construcción de la imagen glamorosa de Eva.<sup>33</sup> En mayo de 2012, la misma autora, en la conferencia sobre la persuasión de las imágenes realizada por la cátedra Norbert Lechner, indagó sobre la influencia de estas en la construcción de

---

<sup>31</sup> Martín Kohan Cortés Rocca y Kohan demuestran la interdependencia entre las anécdotas que circulaban en torno a la vida de Eva Perón y las imágenes dando cuenta de la circularidad entre el sentido icónico y verbal. Véase Paola Cortés Roca; Martín Kohan, *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1998. El trabajo de investigación de Rosana Rosano indaga las distintas modalidades con que se narrativizó la figura de Eva Perón central para el imaginario populista a partir de los años 40. En este sentido, analiza el imaginario melodramático y el populismo a partir del estudio de una serie de textos literarios, películas e incluso la propia retórica peronista. Véase Susana Rosano, *Rostros y máscaras de Eva Perón: imaginario populista y representación*, Buenos Aires, Viterbo Editora, 2006.

<sup>32</sup> En nuestra investigación analizamos las fotografías publicadas en la revista norteamericana *Life* que es un medio de prensa representativo del fotoperiodismo moderno cuyos antecedentes inmediatos los encontramos en algunos países europeos como en Alemania, Francia e Inglaterra. En Argentina no existió un medio de prensa con las características de *Life* hasta la década del sesenta cuando se produce la modernización e internacionalización del periodismo gráfico. Véase Cora Gamarnik, “La fotografía de prensa en la Argentina durante la década del 1960: modernización e internacionalización del periodismo gráfico” en *Revista Photo & Documento*, n° 2, 2016,. Recuperado de <http://gpaf.info/photoarch/index.php?journal=phd&page=article&op=view&path%5B%5D=68>

<sup>33</sup> Beatriz Sarlo, *La pasión y la excepción*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

la identidad y analizó el fotorreportaje a Eva publicado en la revista *Life*.<sup>34</sup> Sin dudas, su exposición, nos orienta para analizar este tema, sin embargo tomamos distancia de algunas de sus interpretaciones, estableciendo otros interrogantes y profundizando una serie de aspectos que la autora no consideró.

La relación con el contexto histórico, al análisis de las imágenes publicadas y las no publicadas por la revista así como los vínculos con otros repertorios visuales son fundamentales en nuestro análisis. En este sentido destacamos la investigación realizada por Claudia Soria en la cual examina dos libros difundidos por la SI: *Argentina en marcha* y *La nación argentina: justa, libre y soberana*, ambos publicados en 1950. El trabajo de la autora forma parte de una serie de estudios incluidos en ese mismo libro que exploran el proceso de instauración de un sólido aparato cultural y propagandístico durante el peronismo. En las publicaciones estudiadas por Soria, Perón aparece como el autor de un proyecto que recuerda, en sus diferencias y simetrías, al formulado por Domingo F. Sarmiento en su libro *Facundo*. La propaganda peronista articulada en esos libros destacaba la figura de Perón ubicándolo en un nuevo momento fundacional, como un corte de un pasado que se intentó borrar.<sup>35</sup> La información que aporta la autora al respecto del libro *Argentina en marcha* nos permitió establecer nuevas relaciones e interrogantes para el análisis del fotorreportaje de Freund.

Los estudios históricos sobre Eva, en algunos casos, incorporan imágenes en ocasiones sólo a modo ilustrativo.<sup>36</sup> Otras investigaciones desde este mismo campo disciplinar analizan las representaciones de Eva a partir de interrogantes acerca de su mitologización construida tanto desde el peronismo como desde las posiciones políticas

---

<sup>34</sup> Beatriz Sarlo, *Persuasión a través de las imágenes. Estéticas sociales y políticas*, Buenos Aires, Cátedra Norbert Lechner, 2014, pp. 28-29

<sup>35</sup> Claudia Soria, "La propaganda peronista: hacia una renovación estética del Estado Nacional" En: Claudia Soria; Paola Cortés Rocca; Edgardo Dieleke (Editores), *Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Prometeo, 2010. En otro libro, la misma autora se ocupa específicamente de analizar las representaciones literarias y cinematográficas, del ámbito local e internacional, sobre la figura de Eva. Claudia Soria estudia las posiciones eminentemente femeninas que Eva corporiza, a través de los capítulos dedicados a sus diversos roles: hija, mujer, santa y revolucionaria. Este estudio propone el cuerpo de Eva como el campo de batalla donde varias posiciones femeninas se debaten. Véase Claudia Soria, *Los cuerpos de Eva Anatomía del deseo femenino*, Buenos Aires, Viterbo Editora, 2005.

<sup>36</sup> La biografía de Eva Perón escrita por Alicia Dujovne incorpora un apartado central con diferentes tipos de representaciones de Eva: fotografías, ilustraciones, notas periodísticas. Véase Alicia Dujovne Ortiz, *Eva Perón: la biografía*, Buenos Aires, Aguilar, 1996. Otras biografías de Eva Perón que destacamos son: Loris Zanatta, *Eva Perón. Una biografía política*, Buenos Aires, Sudamericana, 2011; Marysa Navarro, *Evita*, Buenos Aires, Edhasa, 2007. Un análisis de las diferentes configuraciones historiográficas puede consultarse en la citada biografía de Eva escrita por Marysa Navarro.

críticas al gobierno.<sup>37</sup> Por otro lado, en esas investigaciones se ha señalado la importancia de las imágenes en la construcción de determinados mensajes e ideas como centro de las acciones de propaganda del gobierno.<sup>38</sup> Asimismo se ha advertido que es poco aun lo que se conoce sobre los sentidos construidos en determinados públicos a partir de algunas imágenes difundidas ampliamente: la propaganda política del peronismo, las fotografías y películas.<sup>39</sup> Estos estudios nos proveyeron de valiosa información para examinar los movimientos discursivos de las fotografías de Eva en el contexto histórico que analizamos.

Desde la historia del arte Marcela Gené y Andrea Giunta han desarrollado distintas indagaciones que otorgan a las imágenes un lugar fundamental como objetos de estudio privilegiado para pensar el primer peronismo. Estos trabajos han problematizado ciertas interpretaciones que tienden a reducir conflictos que atravesaron al gobierno peronista con las posiciones esgrimidas por regímenes como el nazismo o el fascismo. Las investigaciones que citamos han renovado sus análisis al considerar que los funcionarios del gobierno en ocasiones desarrollaron acciones dentro de una trama compleja, cambiante y, a veces, contradictoria que fueron las políticas del gobierno peronista. En su ensayo, Giunta analiza las tensiones suscitadas en torno a las representaciones de Eva vinculándolas en la red de relaciones que afectaron su circulación.<sup>40</sup> Las autoras mencionadas abordan sus objetivos de estudio con renovadas hipótesis e interrogantes.<sup>41</sup> Esta tesis pretende ser una contribución en una dirección semejante entendiendo que la complejidad de las imágenes fotográficas exige desafíos interpretativos, por lo que las consideramos en relación con ciertos discursos, prácticas, intereses y contextos. Huelga

---

<sup>37</sup> La mitologización de la figura de Eva es abordada desde diferentes perspectivas. Véase Marysa Navarro (Comp.), *Evita mitos y representaciones*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

<sup>38</sup> En este sentido referimos siguientes estudios: Mariano Plotkin, *Mañana es San Perón*, Buenos Aires, Ariel, 1994, pp. 92 y. 239 ss. Anahí Ballent señala en su libro que la impronta estética fue un instrumento central en la construcción del mito político de Eva transformándose ella misma en un ícono creado por el peronismo. Véase. Anahí Ballent, *op.cit.* p. 168.

<sup>39</sup> Mirta Zaida Lobato, *Cuando las mujeres reinaban. Belleza, poder y virtud en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Biblos, 2005, pp. 13-15.

<sup>40</sup> Andrea Giunta, “Polémicas en torno a las imágenes de Eva Perón”, En: Andrea Giunta, *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.

<sup>41</sup> Marcela Gené analiza la imagen de los trabajadores difundida por la propaganda gráfica en el primer peronismo, Véase Marcela Gené, *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*, Buenos Aires, FCE, 2005. Daniela Lucena analiza las producciones y asociaciones de los artistas concretos en el marco de una trama de relaciones y posiciones complejas, atravesada por los debates en el comunismo internacional, la consolidación del primer peronismo y la propuesta estético-política de la Asociación Arte Concreto- Invención. Véase Daniela Lucena, *Contaminación artística. Vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40*, Buenos Aires, Biblos, 2015.

decir que la presente investigación se distancia de un análisis de la imagen de Eva subsumida en aspectos de su personalidad o su biografía.<sup>42</sup>

El desarrollo de una investigación de estas características requiere incorporar herramientas de análisis de diferentes disciplinas y conceptos de la teoría e historia de la fotografía y la fotografía de prensa, además de estudios sobre las imágenes provenientes de la historia del arte y la cultura visual. La categoría de filtro cultural desarrollada por Boris Kossoy nos permite analizar los múltiples aspectos que intervienen al momento de la cristalización de la imagen. Esto supone la elección de un aspecto determinado, seleccionado de la toma, su respectivo tratamiento estético y la preocupación por la organización visual de los detalles que componen el asunto de la fotografía, así como el aprovechamiento de los recursos ofrecidos por la tecnología.<sup>43</sup>

Retomando, Kossoy sostiene que una única imagen contiene en sí misma un inventario de informaciones acerca de un determinado momento del pasado que puede ser abordada de manera interdisciplinaria. Las interpretaciones que sobre estas se realicen involucran diversos actores: las fotógrafas, el tema, el cliente o comitente, las publicaciones que las han utilizado según determinadas orientaciones editoriales. El resultado final, la fotografía, es producto de una selección de posibilidades de ver, optar y fijar un cierto aspecto de lo fotografiado. Como lo expresa el autor: “Toda fotografía representa el testimonio de una creación. Por otro lado, ella representará siempre la creación de un testimonio”.<sup>44</sup> En este sentido, John Berger expresa que una fotografía testimonia una elección humana en una situación determinada. Es el resultado de una decisión del fotógrafo que ese acontecimiento u objeto sea visto.<sup>45</sup>

En un trabajo pionero, para nosotros central dado que aborda imágenes y en particular la fotografía de prensa, Roland Barthes expresa que la imagen fotográfica posee un estatuto paradójico debido a que el mensaje connotado o codificado se desarrolla a partir de un mensaje sin código; por ello, la lectura de la fotografía siempre es histórica.<sup>46</sup> En muchos aspectos crítico de Barthes –particularmente en lo que hace a la relación de la foto con la realidad anterior– John Tagg considera que allí se da un

---

<sup>42</sup>Anahi Ballent ha señalado que: “Subsumir por completo las acciones políticas de una figura pública en aspectos de su personalidad o su biografía conduce a resultados simplificados que no contribuyen a su comprensión” Véase, Anahi Ballent, *op. cit.* cita número 24, p. 170.

<sup>43</sup> En este análisis seguimos la propuesta metodológica de Boris Kossoy que distingue el acto de registro fotográfico de la imagen fotográfica. Véase Boris Kossoy, *Fotografía e historia*, Buenos Aires, La marca, 2001, pp.30-41

<sup>44</sup> *Ibíd.*, p. 42

<sup>45</sup> John Berger, *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*, Barcelona, G. Gilli, 2006, p. 10

<sup>46</sup> Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Buenos Aires, Paidós, 1986, pp.11-27.

punto fundamentalmente problemático: entiende la representación fotográfica como un complejo en el que es determinante el aparato material y las prácticas sociales dentro de las cuales tienen lugar la fotografía. La fotografía es la producción de una nueva realidad que se convierte en algo con significado. Lo real de la fotografía no sólo es el elemento material, sino también el sistema discursivo del que, a su vez, forma parte. Por ello, considera que “las fotografías no son nunca un testimonio de la historia: ellas mismas son algo histórico”.<sup>47</sup>

Sobre la fotografía de prensa, Lorenzo Vilches sostiene que la foto es un texto visual cuya misión es vehicular un mensaje informativo o publicitario, una puesta en discurso de la realidad a través de un mensaje. Su estructuración visual se organiza de acuerdo a un modelo de producción de los contenidos que influyen directamente en su lectura y comprensión. La relación de espacialidad, escala, contraste y color entre la foto y la página es el lugar donde se juegan la construcción del sentido y el significado de la información. El periódico forma un texto indisoluble y cada parte está relacionada con las demás, en consecuencia, la página del periódico se lee, en primer lugar, por su expresión en base a reglas que se constituyen en la creación y estilo del formato, la maqueta y la compaginación. Los significados de la imagen pertenecen a vastos campos semánticos que obedecen a interpretaciones culturales sujetas, además de la percepción, al contexto espacio-temporal de la cultura.<sup>48</sup>

Martine Joly estudia el problema de la ambigüedad de la significación de las fotos de prensa. Imágenes que dada la multiplicación y extensa difusión se convierten en parte de la memoria visual de nuestro tiempo. El autor retoma algunas ideas expresadas por Umberto Eco quien afirma que las vicisitudes de nuestro mundo podrían sintetizarse en fotos ejemplares que hicieron época: el militar asesinado de Robert Capa; los *marines* que enarbolan una bandera en un islote del Pacífico; el prisionero vietnamita ejecutado de un disparo en la sien; el Che Guevara martirizado, recostado sobre un catre en un cuartel. Cada una de esas imágenes se convirtió en un mito y condensa una serie de discursos. Sobrepasó las circunstancias individuales que la produjeron. Es única pero, al mismo tiempo remite a otras imágenes, que la precedieron o que la sucedieron

---

<sup>47</sup> John Tagg, *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*, Barcelona, G. Gilli, 2005, pp. 8-11 y 65.

<sup>48</sup> Lorenzo Vilches, *Teoría de la imagen periodística*, Barcelona, Paidós, 1987, pp.80-81.

imitándola. Estas citas de imágenes, conscientes o inconscientes, estimulan la interpretación del lector por medio del juego de intertextualidad.<sup>49</sup>

La industria gráfica posibilitó la multiplicación de la imagen fotográfica que habilitó un nuevo proceso de conocimiento del mundo; aunque un mundo en detalle, fragmentario en términos visuales y, por lo tanto, contextuales. En el texto anteriormente citado, Roland Barthes destaca 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.<sup>50</sup> Los medios de comunicación, las industrias culturales y las lógicas del poder político determinan qué es lo visible y lo invisible.

El siglo XX desarrolló dispositivos que determinaron un cambio en la mirada. Además de los medios de prensa gráfica, el cine impactó en las maneras de visualizar el mundo en un público masivo. Al respecto de la política sexual de la mirada, diversas estudiosas feministas han investigado sobre los efectos del cine narrativo clásico considerándolo un sistema perfeccionado de representación, que estructura los modos de ver y el placer de la mirada. El estudio de Laura Mulvey constituye una referencia ya clásica.<sup>51</sup> Teresa de Lauretis ha seguido esta línea de investigación sobre cine, mujer y lenguaje y afirma: “El cine dominante instala a la mujer en un particular orden social y la coloca en una cierta posición de significado, la fija en una cierta identificación. Representada como término negativo de la diferenciación sexual, espectáculo-fetichismo o imagen espectacular, en todo caso ob-scena, es decir fuera de escena, la mujer queda constituida como terreno de la representación”.<sup>52</sup>

Las imágenes difundidas por la prensa gráfica colaboran en reproducir y producir estereotipos dominantes o repertorios visuales. Esta categoría la entendemos como esquemas perceptivos construidos por la experiencia o la actividad cultural. Es un filtro que sirve para organizar la complejidad de lo observado. La observación es selectiva, necesita un objeto elegido, una tarea definida, un interés, un punto de vista o problema, admite una semejanza y una clasificación, las cuales a su vez presuponen intereses, puntos de vista y problemas. Son repertorios de hipótesis visuales que vienen del ámbito

---

<sup>49</sup> Matine Joly, *La imagen Fija*, Buenos Aires, La Marca, 2003, pp. 160-161

<sup>50</sup> Roland Barthes, *op.cit.* pp.11-27.

<sup>51</sup> 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, 2001. Introducción.

<sup>52</sup> Teresa de Lauretis, *Alicia ya no: feminismo, semiótica y cine*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 29.

artístico como extra artístico. Por otra parte, la sociedad tiene un papel fundamental en la activación de los códigos de reconocimiento que la imagen despliega.<sup>53</sup>

Dichos repertorios visuales se mueven dentro de un radio de opciones de significados que son construidos socialmente y varían según los contextos históricos. Al respecto, Norman Bryson expresa que los sentidos de los códigos de connotación de las imágenes están extendidos en la sociedad de una manera difusa y amorfa.<sup>54</sup> La contextualización histórica de las imágenes que son objeto de nuestra investigación nos permitirá comprender cómo operó lo social y lo cultural al otorgarles determinadas significaciones a estas puesto que la dimensión connotativa es inherente a la sociedad. Las imágenes no son polisémicas por un exceso en la construcción de significado ya presente en ellas, sino por defecto, por depender la imagen de la interacción con el discurso para la producción de significado, para su reconocimiento.<sup>55</sup>

El historiador Peter Burke señala que las imágenes son testigos mudos y que resulta difícil traducir a palabras el testimonio que nos ofrecen.<sup>56</sup> Raphael Samuel señala que la expectativa que el investigador deposita sobre la fotografía es que cuente una historia, y por lo tanto no se está preparado para aquellas que en lugar de contarnos una historia nos cuentan dos o ninguna. Por eso, sostiene el autor, para no estar a merced de las imágenes y emplearlas para tejer nuevos relatos o abordar problemáticas distintas, es necesario distanciarse críticamente de ellas.<sup>57</sup> Para su estudio es importante realizar una crítica histórica de la fotografía que precise datos fundamentales como: la autoría, fecha y circunstancias de la toma, el análisis formal desde el punto de vista del marco, composición, iluminación y encuadre, el estudio de los géneros de las fotografías, la referencia a imágenes arquetípicas y la ideología.<sup>58</sup>

Además de la importancia del contexto de producción e histórico que dio origen a las fotografías analizamos los espacios discursivos en los cuales las mismas imágenes adquirieron diferentes funciones y sentidos. Rosalind Krauss analiza críticamente la relación entre la estructura interna de la fotografía y los espacios de exhibición a partir de una exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. La autora estudia los

---

<sup>53</sup> Ernst H. Gombrich, *Arte e ilusión*. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica, Barcelona, G. Gilli, 1979.

<sup>54</sup> Norman Bryson, *Visión y pintura: la lógica de la mirada*, Madrid, Alianza, 1991, pp. 42-44.

<sup>55</sup> *Ibíd.*, pp. 87-89-97.

<sup>56</sup> Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 18.

<sup>57</sup> Raphael Samuel, *Teatros de la memoria: pasado y presente de la cultura contemporánea*, Valencia, PUV, 2009, pp. 388-391.

<sup>58</sup> *Ibíd.*, pp. 129- 198

ámbitos en los que estuvieron inscriptas algunas fotografías en su origen y que luego fueron expuestas en el mencionado museo siguiendo un criterio estético de exposición. Analiza las condiciones técnicas de producción y las motivaciones que originaron determinadas fotografías así como los desplazamientos de estas en diferentes espacios discursivos que condicionan sus sentidos.<sup>59</sup> Su perspectiva nos interesa particularmente en tanto analizaremos las reutilizaciones y trayectorias de ciertas imágenes en espacios para los cuales no fueron originalmente concebidas.

El desarrollo de esta investigación requirió que consultáramos una extensa bibliografía de diferentes disciplinas, incluyendo estudios de la fotografías, del cine, crítica literaria, estudios culturales, de género y sociales. Además de un estudio hemerográfico, consultamos los archivos fotográficos del Archivo General de la Nación (AGN), en la biblioteca y hemeroteca del Museo Evita, en la Fototeca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, entrevistamos a Alicia Sanguinetti y a Abel Alexander. Realizamos una revisión crítica de las imágenes que conforman nuestro corpus de análisis, lo cual implica aportar la mayor cantidad de datos de las fotografías: año, comitente, técnica y relación con las condiciones de producción, además del contexto social, económico, político y cultural así como un análisis de los elementos específicos de la fotografía. La imagen resultante del proceso fotográfico complementa y deriva de las interacciones entre la realidad visual, las fotógrafas y la tecnología en unas determinadas coordenadas de situación espacio temporal. En nuestra investigación privilegiamos el estudio de las fotografías a Eva producidas por Heinrich y Freund en relación con el primer peronismo. Anahi Ballent plantea cuáles son los problemas y riesgos que se corren al trabajar sobre imágenes del peronismo. La autora cita un comentario de Jeffrey Herf que discute el campo de estudios sobre estética fascista. Ballent señala que en las investigaciones habría que apartarse en cierto punto de la estética de las imágenes, para detenerse en su rol político en su profundo carácter instrumental que es la perspectiva que sostenemos en esta tesis.

En el AGN las fotografías del peronismo producidas por la SI se encuentran en proceso de catalogación y estudio por lo tanto nos encontramos con las dificultades que supone trabajar con un material en esas condiciones. Tal como lo afirmó Abel Alexander, hablar de Eva Duarte de Perón y su relación con la fotografía, es abordar un tema prácticamente inabarcable, porque generó una gigantesca iconografía fotográfica

---

<sup>59</sup> Rosalind Krauss, *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, G. Gilli, 2002, pp. 40- 45.

sin precedentes en su época.<sup>60</sup> Así, de la gran masa de imágenes disponibles en algunos momentos hemos seleccionado aquellas que nos permitieron abordar y exponer algún problema en relación con nuestros objetivos.

Esta tesis se estructura en tres capítulos. En el primer capítulo abordamos la actividad fotográfica de Heinrich en relación con Eva y planteamos diferentes relaciones entre las condiciones de producción de las imágenes y el contexto. Por otra parte, las vinculamos con otras representaciones femeninas, tanto del *star system* como de la historia de la pintura y la fotografía, que nos permitan analizarlas según la composición, la pose, el tratamiento estético y tradiciones que reconocemos en ellas. Luego analizamos la reutilización de estas, en las publicidades de Radio Belgrano, en las fotografías publicadas en la revista *Life* y en la revista *El Repórter Cachaditas* para plantear un doble movimiento discursivo. Hacia 1944 una fotografía de Eva producida por Heinrich fue incorporada en las publicidades del programa que conducía en Radio Belgrano. Su participación en este programa de radio ha sido señalada como la primera actividad política que desarrolló. Por otro lado, ese mismo retrato reaparece en una fotografía publicada en la revista *Life* en la edición de febrero de 1946 en una operación fotográfica que ubica una representación dentro de la otra. Por último analizamos la acción de recontextualización de la imagen de Eva en el espacio discursivo del *star system* que se pone en acto a partir de la publicación de sus fotografías en la revista *El Repórter Cachaditas* en 1955.

El capítulo dos analiza el contexto de producción de las fotografías de Eva realizadas por Freund, diferente al de Heinrich. Eva no necesitaba salir a buscar quien la retratara sino que entonces ella disponía de un *staff* permanente de fotógrafos, que producían imágenes de todas sus actividades políticas. Analizamos el fotorreportaje de Freund a Eva en este contexto de hiper visibilización de su imagen. Lo interpretamos dentro de una trama política y cultural que involucró intereses y posiciones de diferentes actores, el rol del editor y director artístico de la revista *Life* que a partir de las fotos realizadas por Freund enfatizó una representación de Eva vinculada a determinados objetos y bienes de lujo inscriptos en un discurso visual que de manera estereotípica y genérica relaciona a las mujeres con determinados espacios considerados femeninos y las sustrae de otros adscriptos a lo masculino. Analizamos las fotografías publicadas y las no publicadas, en relación con los recursos gráficos y con otros repertorios visuales.

---

<sup>60</sup> Abel Alexander, *op. cit.*

Por otra parte, relacionamos las imágenes publicadas en la revista con el modelo narrativo hollywoodense que implementó la fotógrafa y luego la revista, con el fin de inducir una determinada interpretación de la imagen de Eva. Por último, contextualizamos la presencia de la fotógrafa en la Argentina para proponer otras aristas políticas, más allá del mencionado conflicto con Apold.

En el tercer capítulo nos ocupamos de la complejidad de la relación del gobierno peronista con las fotografías a Eva de Heinrich y Freund. Incorporamos al análisis imágenes de propaganda producidas por la SI para compararlas y establecer las congruencias así como las disonancias entre las fotografías a Eva de Heinrich y Freund al respecto de la imagen oficial de la Primera Dama. Realizamos una comparación entre los retratos realizados por Heinrich y Freund con los retratos elaborados por los fotógrafos oficiales e ilustradores de la SI. Analizamos la reaparición de esos retratos en diferentes contextos desde que Eva y Juan Domingo Perón iniciaron su relación amorosa hasta 1955. Por otra parte, comparamos una serie de fotografías realizadas por los fotógrafos de la SI con otras producidas en 1950 durante el fotorreportaje, que no fueron publicadas por la revista *Life* para detectar las afinidades y distanciamientos entre las ideas e imágenes representadas.

## CAPÍTULO I

### **Annemarie Heinrich, la construcción de la imagen *glamour* de Eva y sus tránsitos hacia la escena política**

En su libro *La Pasión y la excepción*, Beatriz Sarlo cita el texto del recibo que firmó el Secretario General de la SI, Adolfo de Saravia el 5 de agosto de 1952. Allí se manifiesta que Heinrich le entregó todos los negativos de la Señora Eva Duarte de Perón existentes en su archivo. Así lo expresa: “Recibí del Foto Estudio Annemarie Heinrich todos los filmes existentes en mi archivo de la Señora Eva Duarte de Perón. Estos filmes, en cantidad de quince, los solicita en calidad de préstamo la Subsecretaría de Informaciones de la Nación.”<sup>61</sup> Raúl Apold, a quien Heinrich conocía por las actividades que él desarrolló antes de asumir el cargo de Subsecretario de la SI, le expresó que el gobierno planeaba realizar un documental sobre la vida de Eva, en el cual pretendían reflejar todos los momentos de su biografía, incluso su paso por el ámbito artístico.<sup>62</sup> Lo último que se supo de esas fotografías fue que Apold las vendió para beneficio personal a la revista *Paris Match*.<sup>63</sup> Más allá de estas vicisitudes de las imágenes, Sarlo considera, que al fallecer Eva, los burócratas intentaron terminar de borrar una historia que los opositores contaban a gritos, pues existían anécdotas de camarín y fotos que se consideraban incriminadoras.<sup>64</sup>

Este no sería el primer ni único cruce de estas fotografías de Eva y la política. Si observamos las imágenes de la propaganda política oficial, desde los comienzos del gobierno hasta el golpe de Estado de 1955, el mismo gobierno peronista reprodujo las fotografías de Eva de su etapa artística.<sup>65</sup> Consideramos que las fotografías de Eva realizadas por Heinrich, desde momentos tempranos ocuparon una función liminal, entre una representación en los términos visuales del *star system* y su proyección en la política. Ubicamos el comienzo de esta fuga y transformación de los sentidos de la imagen en un nuevo contexto, a partir de que las publicidades del programa de radio en el que se desempeñó Eva en 1944 reprodujeron los retratos realizados por Heinrich. De

---

<sup>61</sup> Beatriz Sarlo, *op.cit.*, p.39.

<sup>62</sup> En 1949 asume el cargo de la SI como subsecretario Raúl Apold quien tenía experiencia en medios gráficos dado que fue Jefe de Prensa de la empresa cinematográfica *Argentina Sono Film* y se desempeñó como director del diario *Democracia*. Véase Marcela Gené, *op. cit.*, p. 33.

<sup>63</sup> Esta información figura en la biografía escrita por Alicia Dujovne. Véase Alicia Dujovne, *op. cit.*, p.220. Además es lo que expresó en una entrevista Alicia Sanguinetti. Entrevista realizada por la autora. Agosto de 2017.

<sup>64</sup> Beatriz Sarlo, *op.cit.*, p.39.

<sup>65</sup> Este tema se desarrolla específicamente en el tercer capítulo.

acuerdo con lo expresado por Mariano Plotkin, la actividad política de Eva comenzó a desarrollarse aún antes de que Juan D. Perón fuera elegido presidente, desde su participación en el programa de Radio Belgrano *Hacia un futuro mejor*. Allí hacía propaganda más o menos abierta a las políticas llevadas a cabo por Perón en aquel entonces secretario de Trabajo y Previsión.<sup>66</sup> Las imágenes difundidas en estos afiches colaboraron de manera gradual en la construcción de la imagen política de Eva. Asimismo el movimiento de estas imágenes comienza a mostrar que el peronismo, en el primer gobierno, no estableció una frontera entre las fotografías producidas en la etapa política de Eva y las anteriores.

De otra manera, algunas de las fotografías de Eva producidas por Heinrich fueron utilizadas para construir una imagen crítica en la primera tirada de la revista *El Repórter Cachaditas* en el mes de diciembre de 1955.<sup>67</sup> El objetivo de esta revista era anatémizar al reciente gobierno depuesto concentrando sus ataques en la figura de Eva. En ella se reprodujo en la primera plana, ocupando prácticamente todo el espacio de impresión, una foto tomada por Heinrich en 1943 que mostraba a Eva con el cabello suelto, sonriente y luciendo un vestido corto. Con una tipografía rígida como si fueran sellos estampados alrededor de la imagen, el título de la tapa expresaba en letras mayúsculas: VIDA ARTÍSTICA DE EVA DUARTE. El uso de su apellido de soltera insistía en que ella era una actriz y desconocía su rol como conductora de un movimiento político.<sup>68</sup> En la parte inferior derecha, con una tipografía más reducida que la anterior y en un recuadro decía: 90 FOTOS PROHIBIDAS POR LA DICTADURA. Luego, el título de la

---

<sup>66</sup> Mariano Plotkin, *op. cit.*, p. 226:

<sup>67</sup> Los datos que figuran en el Registro Nacional de la Propiedad Intelectual sobre la revista son los siguientes: *El Repórter Cachaditas*. Quincenal. Propiedad: Obdulio Marco Nieva, director Obdulio Marco Nieva y Aníbal. Capital Federal. 60.000 ejemplares, t. 3. Diciembre de 1955. Argentina. Véase Boletín Oficial de la República Argentina. 1956. 2da. Sección. Avisos Comerciales y Edictos Judiciales. Secretaría de Prensa, Buenos Aires, 19 de abril 1956. Ministerio de Justicia. Núm. 18.134.

<sup>68</sup> Sobre el problema de las diferentes connotaciones derivadas de la forma de nombrar a Eva Perón. Véase Paola Cortés Roca; Martín Kohan, *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1998, p. 13 y, en especial, la cita n° 1.

publicación en un tamaño reducido, casi imperceptible, *El Repórter Cachaditas. Edición especial*, 3 pesos.<sup>69</sup>

Cuando las imágenes producidas por una misma fotógrafa ocupan un lugar destacado en posiciones ideológicas antagónicas, vale la pena volver a plantear algunas cuestiones acerca de estas. Nos interrogamos si las tensiones y usos en conflicto de estas fotografías estuvieron relacionadas con determinados elementos visuales y asuntos que componen las imágenes. Por eso analizamos el modo en que la fotógrafa produjo la imagen de Eva, el estilo y la relación con otros repertorios visuales o tradiciones iconográficas. Por otra parte, un análisis del contexto histórico permite que vislumbremos las significaciones, a veces ambivalentes, que estas representaciones tensionaron.

Al respecto de la producción de imágenes, como sostiene Anne Higonett, los medios de difusión masivos vehiculizaron representaciones femeninas estereotipadas que implicaban las nociones de belleza y placer. En esta época las mujeres se valieron de las imágenes para hacer sentir el dominio público de su presencia y sus reivindicaciones.<sup>70</sup> En este sentido, en la década del cuarenta en la Argentina algunos patrones de conducta de género insinuaban una serie de reformulaciones frente al ideal de domesticidad, en las prácticas de las familias, debido a las migraciones internas, la depresión económica y las nuevas modas y estilos difundidos por el periodismo de masas, el medio cinematográfico y la radio.<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> Esta publicación fue expuesta en el Museo Evita durante varios años, en el ingreso a la sala principal. En el museo se exponía esa revista junto al libro de Mary Main *La mujer del látigo* y al lado una imagen de la Santa Evita. La idea era mostrar dos representaciones de Eva Perón: la leyenda blanca y la negra. En el desarrollo de nuestra investigación en diversas oportunidades entrevistamos a los encargados del área de investigación del museo para solicitarles información sobre esa revista y nos han manifestado que no contaban con ella. Más allá de que buscamos por otros medios proveernos de esa información no hemos conseguido demasiados datos. Señalamos que la curaduría del Museo Evita cambió cuando ingresó en el año 2017 como coordinadora del área del museo Marcela Gené. A partir de ahí se construyó un nuevo relato para el comienzo del recorrido y no se exhibe más esta revista. Se configuró un nuevo guion museológico que resignificó la historia de Eva Perón. Al respecto de la historia que narra el museo con anterioridad Anahi Ballent ha expresado que esta no aportaba ideas nuevas a las tradicionales biografías de Eva. Véase “Los tiempos de las imágenes: la propaganda del peronismo histórico en los años noventa” En: Claudia Soria; Paola Cortés Rocca; Edgardo Dieleke (Editores), *op. cit.*, pp. 220-221.

<sup>70</sup> Anne Higonnet, “Mujeres e imágenes. Representaciones”, en: George Duby y Michelle Perrot (dirs), *Historia de las mujeres en Occidente. El siglo XX*, t. 5, Madrid, Taurus, 1993. p. 415.

<sup>71</sup> El ideal de domesticidad pautaba el “deber ser” para varones y mujeres condicionando la vida cotidiana y normativizaba las conductas consideradas apropiadas para conectar la familia con el orden social. El patrón doméstico que afectará a las mujeres argentinas establecía una clara diferenciación de roles en la familia: la mujer “reina del hogar”, dedicada a las tareas de la casa y el cuidado de los niños lo que demostraba la capacidad del jefe de familia de mantenerlos. Véase Isabella Cosse, *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden familiar. 1946-1955*, Buenos Aires, FCE, 2006, pp. 31-40.

Heinrich representó a Eva de un modo diferente del modelo publicitario de comienzos del siglo XX. En sus fotografías, Eva incorporó una estética femenina alternativa, ampliamente difundidas por el cine y los medios de prensa, que hacían circular masivamente las imágenes glamorosas de modelos y estrellas cinematográficas.<sup>72</sup> Desde la historia de la fotografía artística se han señalado tres factores que determinaron el ulterior desarrollo de la fotografía *glamour*: la política de relaciones públicas de la cada vez más potente industria cinematográfica de los Estados Unidos, las columnas dedicadas a eventos sociales de las estrellas del cine y las revistas de moda en constante auge.<sup>73</sup>

En rasgos generales, estas imágenes glamorosas produjeron opiniones ambivalentes, por un lado, eran halagadas porque se alejaban de la representación tradicional de la mujer abnegada o en el ámbito doméstico, por otro, eran consideradas obscenas o masculinizadas. Estas connotaciones sociales y culturales asignadas a las imágenes de cierta feminidad moderna ocasionaron unas singulares condiciones que complejizaron las trayectorias de las fotografías de Eva de manera inesperada, tanto para la fotógrafa como para la retratada. Por otra parte, la instrumentalización de estas imágenes que realizó el gobierno peronista y sus detractores, nos muestran el limitado control que podía tener la fotógrafa de sus producciones. Como lo ha expresado Susan Sontag: “Las intenciones del fotógrafo no determinan la significación de la fotografía, que seguirá su propia carrera, impulsada por los propios caprichos y las lealtades de las diversas comunidades que le encuentren alguna utilidad”.<sup>74</sup>

Las imágenes de las estrellas de cine en este período están enlazadas con las transformaciones acerca del rol de las mujeres en la sociedad.<sup>75</sup> Las fotografías que Heinrich realizó entre la década del treinta y el cincuenta presentan esos cambios que la propia idea del *glamour* introdujo en la producción fotográfica comercial. Las imágenes femeninas glamorosas afectaron y a su vez fueron afectadas por las cambiantes construcciones históricas de la feminidad, consumismo, cultura popular, moda y fama. Las representaciones visuales alternativas mostraban a las mujeres expresando seguridad, dominio de sí y un apartamiento del ideal de feminidad tradicional. Sin

---

<sup>72</sup> Natalia Milanesio estudia estos cambios a partir de mediados del siglo XX. Véase Natalia Milanesio, *Cuando los trabajadores salieron de compras. Nuevos consumidores, publicidad y cambio durante el primer peronismo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2014, pp. 95-100.

<sup>73</sup> Petr Tausk, *Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico*, Barcelona, G. Gilli, 1978, pp. 63-68.

<sup>74</sup> Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, Buenos Aires, Alfaguara, 2003, p.49.

<sup>75</sup> Gian Pedro Brunetta, *Historia mundial del cine I: Estados Unidos*, Madrid, Akal, 2011, pp.313-314

embargo, las miradas críticas consideraban que las representaciones de este tipo expresaban una imagen de las mujeres hipersexualizadas, superficiales, ambiciosas y alejadas de las expectativas que prevalecían en la época de la mujer asociada al entorno doméstico.<sup>76</sup>

Annette Kuhn expresa que el legado del *glamour* de Hollywood en la década de 1930 fue demostrar nuevas maneras de mirar, de ser, de vivir y de imaginar nuevas posibilidades para las mujeres.<sup>77</sup> De modo que estas imágenes en algún momento de la historia social fueron un nuevo repertorio a partir del cual distanciarse del tradicional, que destacaba los valores del recato, la delicadeza y la sencillez. Según la historiadora Carol Dyhouse, el *glamour* de las divas del cine clásico presentaba la alternativa de una identidad femenina segura y vigorosa a menudo vinculada con el deseo de lograr algo excepcional, una forma de aspiración, una ilusión de transformación femenina”.<sup>78</sup> Estos enfoques no acusan a la cultura de masas de connivencia con un solo género sino que señalan los modos en los que se reformula la relación de las mujeres con estos repertorios al proponer una extensa gama de posiciones que los espectadores pueden tomar en ellas.<sup>79</sup>

Cuando inició su carrera artística, Eva procuró ser retratada por los fotógrafos más reconocidos en el ámbito del espectáculo.<sup>80</sup> De todas las fotografías de esta etapa, varios autores coinciden en que fueron las instantáneas de Heinrich las que desvelaron su fotogenia y le otorgaron un aura de *glamour* y sofisticación a su imagen.<sup>81</sup> Heinrich fue una fotógrafa con un enorme prestigio desde que comenzó a desarrollar esta actividad, trabajando en los estudios de otros fotógrafos, ya que en la década del treinta no existían escuelas donde formarse. A partir de la práctica adquirió los conocimientos para aplicar las fórmulas y códigos del estilo *glamour*, que se consolidó a través del nuevo género de estrellas y personalidades del espectáculo y la moda. Un referente en este estilo de imágenes fue el fotógrafo norteamericano de las estrellas de Hollywood George

---

<sup>76</sup> Carol Dyhouse, *Glamour. Mujeres, historia y feminismo*, Buenos Aires, Editorial Claridad, 2011, Introducción y pp. 126-7.

<sup>77</sup> Annette Kuhn, *Cine de mujeres: feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991, p.12.

<sup>78</sup> Carol Dyhouse, *op.cit.*, p.9.

<sup>79</sup> Luisa Passerini, “Sociedad de consumo y cultura de masas” en : George Duby y Michelle Perrot (dirs), *Historia de las mujeres en Occidente. El siglo XX*, t. 5, Madrid, Taurus, 1993. Pp. 352- 353

<sup>80</sup> Además de Annemarie Heinrich, fue retratada en el estudio de fotografía Feroselle y por los fotógrafos Nicolás Schoenfeld y Sivil Wilensky. Véase Abel Alexander, “Las mil caras de Evita. Una vida frente a las cámaras”, *Clarín*, domingo 22 de julio de 2012.

<sup>81</sup> Beatriz Sarlo, *op. cit.* p. 54. Abel Alexander, *op.cit.*

Hurrell.<sup>82</sup> Las imágenes de las actrices cinematográficas suscitaban cierta lejanía aurática en las que se funda la admiración y contemplación de estas.<sup>83</sup>

El retrato artístico daba un nuevo énfasis a los códigos de embellecimiento ya naturalizados en los estudios fotográficos del siglo XIX, ahora bajo la luz de un nuevo modelo propagado por las imágenes de las divas en las revistas del mundo del espectáculo como *Cine Mundial*, que Heinrich admiraba. Su especialización en el género del retrato de espectáculo estuvo en estrecha relación con su inserción laboral en la industria gráfica.<sup>84</sup> Fotografió a una gran cantidad de importantes figuras del mundo artístico, como Dolores del Río, Zully Moreno, Mirtha Legrand, Amelia Bence, Marian Anderson.<sup>85</sup> Según la fotógrafa, las mujeres tenían que parecer divinas, como las artistas de Hollywood que ella admiraba al ver las fotografías de ellas en las revistas.<sup>86</sup>

La tendencia a inclinar las grandes cámaras para encuadrar sus retratos y la concepción de una belleza seductora, sofisticada y algo distante definía el estilo de sus fotografías junto a la técnica del *flou* que les otorgó un efecto enigmático y poético. Instrumentó formas de iluminación y técnicas de toma que imitaban con maestría la luz de las películas de la época. Utilizó altos contrastes para acentuar el clima dramático o rasgos severos de un personaje. Este tipo de tomas se realizaban habitualmente en placas de 13 x 18 o 12 x 16.5 cm, tamaños que permitían retocar los negativos para disimular defectos y arrugas, modificar el brillo o el tono de los ojos. El trabajo de retoque de cada negativo se realizaba con mordentes aplicados sobre emulsión y lápices de punta fina hasta llegar a la perfección formal según los cánones del estilo y de la época.<sup>87</sup>

Lejos de cualquier toma instantánea, el trabajo en el estudio requería de una serie de acciones previas para organizar la imagen. Como lo expresa Roland Barthes, lo que

---

<sup>82</sup>George Hurrell fue un fotógrafo estadounidense reconocido por la contribución a la creación del glamour de las estrellas de cine hollywoodense. Véase. Mark A. Vieira, *Georges Hurrell's Hollywood: glamour portrait 1925- 1992*, Filadelfia, Running Press, 2013.

<sup>83</sup> Edgar Morin, *op. cit.* pp. 159-167.

<sup>84</sup> Mirta Zaida Lobato, "Lenguaje laboral y de género en el trabajo industrial. Primera mitad del siglo XX" en Fernanda Gil Lozano; Valeria Silvina Pita; María Gabriela Ini (dirs.), *Historia de las mujeres en la Argentina: siglo XX*, Volumen 2, Buenos Aires, Taurus, p.94.

<sup>85</sup> Annemarie Heinrich fue cofundadora en 1936 del Foto Club Argentino y en 1947 del Foto Club Buenos Aires. Formó parte del grupo denominado "La carpeta de los 10" que funcionó desde 1953. A fines de la década de 1970 participó de la fundación del Consejo Argentino de Fotografía.

<sup>86</sup> Juan Travnik, *op.cit.*, p. 16. La revista *Cine Mundial* es la versión en español de *Moving Picture World* publicada entre los años 1916 y 1948. La revista documenta el crecimiento del dominio de Hollywood en los mercados de América Latina que surgió en los años veinte tanto como el nacimiento de industrias nacionales como las de México y Argentina. Lejos de ser una mera traducción de su contraparte en inglés, *Cine Mundial* enfocaba temas de importancia para los lectores en América Latina y España.

<sup>87</sup> Juan Travnik, *op. cit.*, p.16.

fundamenta a la fotografía es la pose.<sup>88</sup> El proceso de construcción de la imagen se iniciaba cuando la fotógrafa solicitaba a sus clientes que observaran imágenes con el objetivo de que representaran las poses convencionales y repertorios codificados de actitudes gestuales. La conexión intersubjetiva entre la fotógrafa y sus clientes era fundamental para lograr la teatralización de esta. Heinrich practicaba diferentes artificios y poses para ser más precisa en las indicaciones. Ensayaba el modo en que el cuerpo lucía estilizado, los rostros más frescos y las manos armónicas.

En las fotografías *glamour* es fundamental el retoque final realizado en el laboratorio para disimular imperfecciones de la piel, afinar el cuerpo, resaltar la silueta. Según los requerimientos de las revistas, una nueva realidad era creada mediante esta cirugía fotográfica.<sup>89</sup> La recreación de la imagen a partir del retoque fue aplicada en una de las fotografías de Eva para que su figura remedara el modelo de la *pin up*, porque su cuerpo no contenía la suficiente carga erótica para ajustarse a ese estereotipo. La fragilidad del cuerpo de Eva, que se visualiza en la fotografía sin retoques que incorporamos a continuación (fig. 1), fue enmendada por la fotógrafa retocando la imagen, otorgándole la voluptuosidad que marcaba ese modelo. De ese modo, la revista *Guion* aceptó la fotografía y la publicó en la portada en la edición de enero de 1940 (fig. 2).



1 Annemarie Heinrich, Eva, 1939



2. Revista *Guion*. Enero 1940

Thomas B. Hess en *Pin up and Icon* describe que las chicas *pin up* debían tener ojos grandes, piernas largas, caderas y pechos voluminosos y sobre todo una amplia y simpática sonrisa que permitiera entrever los dientes blancos, alineados y perfectos. Además su vestuario y sus maneras debían invitar pero no seducir. Las piernas debían estar colocadas cuidadosamente de forma que no se mostrara demasiado y la parte

---

<sup>88</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 123.

<sup>89</sup> Boris Kossoy, *op.cit.*, p.86.

superior del escote cubierto. El cuerpo se evidenciaba gracias a la ropa, pero no sus detalles.<sup>90</sup> Estas imágenes, como género, se remontan a las postales eduardianas de las mujeres en la playa. Los límites de lo que se dio en llamar *fotografía glamorosa* se ampliaron abarcando estas representaciones femeninas.<sup>91</sup>

Las modelos y actrices como Bárbara Stanwyck y Anne Bandcroft imitaban estas poses seductoras en las fotografías (fig. 3). Del mismo modo, Annemarie fotografió a Tita Merello con resultados visuales diferentes a los que muestra la fotografía de Eva (fig. 4).



3. George Hurrell, Bárbara Stanwyck. 1945

4. Annemarie Heinrich. Tita Merello

Estas representaciones femeninas en poses sugerentes fueron popularizadas por el pintor peruano Alberto Vargas y Chávez y difundidas masivamente desde los Estados Unidos por la gráfica, en almanaques y revistas.<sup>92</sup> Las chicas glamorosas de Vargas han sido consideradas por algunas feministas como representaciones de un nuevo y poderoso tipo de sexualidad femenina, del tipo intocable.<sup>93</sup> De todos modos, en la década del treinta y el cuarenta el cliché visual de las publicidades argentinas utilizaban un repertorio más realistas que el modelo de la *pin up* hipersexualizado; si bien podía ser sexy, remitía a un universo social más tangible.<sup>94</sup> Aun así estas imágenes no dejaban de generar cuestionamientos por parte de los lectores y lectoras de las revistas donde eran publicadas. Las ilustraciones de mujeres en estas poses eran más aceptadas que las fotografías pese a que, de cualquier manera, solían generar reacciones en un sentido contrario. Natalia Milanesio cita el caso de una carta de lector, en donde una mujer

<sup>90</sup> Thomas B. Hess 1972, Richard Dyer, *op. cit.* p. 74.

<sup>91</sup> Carol Dyhouse, *op.cit.*, pp. 110-114.

<sup>92</sup> Alberto Vargas y Chávez fue uno de los más conocidos pintores de modelos *pin -up*. Sobre la estética *pin up*. Trabajó como artista para revista norteamericana *Esquire* y estudios de Hollywood. Véase María Elena Buszek, *Pin up Grrls: feminism, Sexuality, Popular Culture*, Durham, Durke University Press, 2006.

<sup>93</sup> Carol Dyhouse, *op.cit.*, p. 113.

<sup>94</sup> Natalia Milanesio, *op. cit.*, pp.102-103.

reclamó por la falta de decoro de ese tipo de imágenes y la respuesta del editor fue que, como era un dibujo y no una fotografía, esa imagen no podía ser considerada pecaminosa.<sup>95</sup> Esto nos puede brindar una referencia acerca del modo en que afectaban socialmente la difusión de determinadas imágenes y por otra parte, cierta concepción acerca de la naturaleza de la fotografía.

En otras imágenes producidas por Heinrich, Eva posa recostada en un sillón. Esta foto es parte de una serie donde la representan en un escenario ficticio creado por la fotógrafa en su estudio, con limitadas variaciones en la pose (fig. 4). La representación de la mujer recostada está presente en imaginario artístico y ocupa un lugar destacado dentro de la tradición iconográfica de la pintura, en particular en el siglo XIX (fig.5). Esos repertorios visuales fueron incorporados en las fotografías de la misma época, como por ejemplo, en las fotografías realizadas por Nadar a la actriz Sarah Bernhardt. Esta tradición estética e iconográfica influyó en la composición de las modernas fotografías *glamour*, y repitió similares esquemas compositivos y de construcción de las poses emuladas por las estrellas del cine clásico. Más allá de las diferencias específicas, los ejemplos citados se caracterizan por la similitud del efecto escultórico a partir del juego de luces, el drapeado y la caída de los ropajes, aspectos que comparten las fotografías de Eva, Mimí y Gloria Swanson (fig. 4, 6 y 7). Sin embargo, en la fotografía producida por Heinrich, la complicidad entre la fotógrafa y la retratada se delata por la expresión sonriente de Eva.



4. Annemarie Heinrich. *Eva*. C.1939



5. Georges Jules Víctor Clairin. 1878. ó.s.l.

*Retrato de Sarah Bernhardt.*

---

<sup>95</sup> Ídem.



6. Nadar, *Mimí*. c.1857



7. George Hurrell, *Gloria Swanson*.1933

En la siguiente foto, Heinrich retrata a Eva en un primer plano realizado con la cámara inclinada (fig. 8). Este tipo de retrato era característico en las publicidades y las revistas de moda. En estas fotografías el embellecimiento era la condición imprescindible para la venta del producto. La foto sintetiza la complejidad de este tipo de imagen que es el retrato de personalidades públicas, definidos siempre de antemano por el mercado cultural. En realidad, la cultura de masas revela, a la vez hace suya, la ambivalencia de la imagen femenina en la cultura occidental, que los impulsos de emancipación más bien acrecientan que reducen: la hegemonía del rostro femenino de la publicidad en las portadas de las revistas y en los anuncios remite en realidad a la coincidencia entre la mujer como sujeto potencial y la mujer como posible objeto.



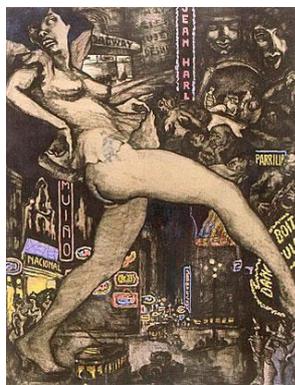
8. Annemarie Heinrich. Eva. c. 1939

Las imágenes anteriores no generaban la misma ansiedad social que aquellas en las cuales las figuras femeninas posaban de manera que era considerada osada y, aún más si dejaban ver sus piernas (fig. 11). La cultura de masas proponía cierta forma de erotismo que asigna el papel de protagonista a la figura femenina. Las piernas y el

contorno del cuerpo femenino, en algunos casos fotografiados de manera fragmentada, fueron exaltados como objetos eróticos. Eran fetiches potenciados por las publicidades de medias. Estas imágenes por lo general no eran consideradas pornográficas sin embargo, como sostiene Lynda Nead, la definición de lo pornográfico se construye socialmente y los límites se definen y redefinen contantemente.<sup>96</sup> Esos repertorios visuales los encontramos en cine y en el arte en la difundida imagen de Marlene Dietrich en la película *El ángel azul* y en la litografía de Guillermo Facio Hébequer, perteneciente a su serie *Buenos Aires* titulada *Calle Corrientes*, así como en la fotografía que le tomó Heinrich a Tita Merello (figs. 9, 10 y 11).



9. Cartel *El ángel azul*



10. Facio Hébequer



11. Annemarie Heinrich. *Tita Merello*

En algunos aspectos, la fotografía de Eva en el cual posa luciendo un vestido corto se puede relacionar con las imágenes anteriores (fig. 12). Sin embargo, la fotógrafa encuadra el cuerpo de la retratada dejando fuera de campo las piernas, limitando las expectativas de la mirada del *voyeur*.

<sup>96</sup>Cfr .Lynda Nead, *El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Tecnos, 1998. Annemarie Heinrich experimentó los equívocos al respecto. En la década del 90 su estudio fue denunciado por exhibiciones obscenas e inmoralidad en la vía pública porque en su vidriera estaba expuesta una fotografía de un desnudo de la actriz Thilda Tamar.



12. Annemarie Heinrich. *Eva*. 1943

Por otra parte la concepción decorativa del escenario donde se recuesta Eva, matiza el efecto sensual de su cuerpo al acentuar la armonía de las líneas ondulantes. Las luces y sombras jerarquizan la visión de lo representado. La luz principal aunque artificial simula los efectos de la luz natural emanada de luna y en esta foto está dirigida al cabello de Eva que posa inclinada hacia atrás sobre una estructura semejante a una superficie rocosa. Hacia el último plano, como telón de fondo emerge una vegetación que se corresponde con la escenificación de un espacio árido. La construcción artística de la imagen en ese escenario colabora en la creación un halo de romanticismo.

En la edición de diciembre de 1955, esa fotografía de Eva (fig. 13) fue reproducida en la portada de la revista *El Reporter Cachaditas*. El editor de la empleó diversas estrategias gráficas para provocar un determinado anclaje y connotación de esta imagen que sustrajera esos efectos artísticos que la fotógrafa produjo en la representación original y la remitiera hacia el universo de imágenes relacionados con los repertorios visuales que analizamos más arriba (fig. 9.10 y 11).



13. *El Réporter Cachaditas*

Tal vez a simple vista los recursos gráficos aplicados parezcan sutiles (fig. 13). Sin embargo, si los observamos con detenimiento advertiremos el modo en que la imagen publicada pierde el efecto de romanticismo del escenario construido por la fotógrafa para representar a Eva. Por otra parte, el reencuadre de la imagen la ubica a disposición de la mirada al ocupar prácticamente toda el área de impresión, siendo esta una estrategia gráfica que consiste en hacer confundir el borde del soporte y los límites de la imagen. Martine Joly explica que: “Cando el límite de una fotografía publicitaria, por ejemplo, se confunde con el borde y el formato de la página de una revista, tenemos la impresión de que si la página fuera más grande veríamos más, es decir, que la página misma se convierte en una ventana que delimita el campo de nuestra visión”.<sup>97</sup> Si abrimos la revista para visualizar la tapa y la contratapa, encontramos una estrecha interacción entre las imágenes publicadas en ambas. Si Heinrich produjo una imagen que limitó el acceso visual de las piernas de Eva, el editor estableció relaciones de congruencia entre la imagen de la tapa con las imágenes de la contratapa en las cuales Eva es retratada de cuerpo entero luciendo sus piernas (fig. 14).

---

<sup>97</sup> Martine Joly, *op.cit.*, pp. 128-129.



14. *El Repórter Cachaditas*. Tapa y Contratapa

Llegados hasta aquí en nuestro análisis es importante subrayar que las imágenes reproducidas en la tapa y la contratapa son las únicas fotos de las noventa que anuncia que mostrará la revista, que a partir de articular complicados recursos textuales y visuales, asociaban la representación de Eva con otras imágenes femeninas que según las expectativas culturales del período se consideraba que perturbaban la idea de decoro (fig. 14). Como ha sido estudiado, desde principios del siglo XX, los manuales de buenos modales identificaban el decoro como una expresión de estatus social alto y exhortaban a los lectores a evitar el exhibicionismo, ya que era una característica de los trepadores y advenedizos sociales.<sup>98</sup> El hecho de que Eva hubiera intentado desarrollar su carrera en el mundo del espectáculo fue un tópico extensamente explotado por la oposición más recalcitrante.

En relación al contexto político en el cual esta revista circuló, Marysa Navarro hace mención al retrato psicologizado pero despolitizado de Eva que se difundió en momentos en que el gobierno del general Pedro Eugenio Aramburu parecía tener una idea bastante precisa del significado político y emocional que ella tenía para los peronistas.<sup>99</sup> De todas maneras, es complejo construir una idea precisa sobre cómo eran interpretadas estas imágenes tanto por los partidarios del peronismo como por los sectores críticos. La complejidad de la construcción de un mensaje visual como el de la revista trae consigo el problema que los códigos de connotación –gestuales, fisonómicos, indumentarios– que sólo pueden ser conocidos en su funcionamiento de

<sup>98</sup> Natalia Milanesio, *op. cit.*, p. 151.

<sup>99</sup> Marysa Navarro, *op.cit.*, p. 37.

manera relativa y variable porque sus significados están sujetos a la fluctuación según los cambios del contexto.<sup>100</sup>

Retomando el análisis del contexto de producción en que se originaron las diferentes representaciones de Eva realizadas por Heinrich, podemos señalar que las que produjo entre los años 1939 a 1943 mantienen como rasgo distintivo que la retratada posa en un contexto escenificando la pose en relación con diferentes objetos y recursos escenográficos creados por la fotógrafa. Quizás en estas fotos podemos ver aquello que Sara Facio y Alicia D'Amico platearon como característica un primer período mediante: la elección de los elementos que rodeaban a quienes fotografiaba, el manejo de la luz y el cuidadoso equilibrio entre modelo, vestuario y fondos lograba el clima justo en la composición de sus fotografías.<sup>101</sup> En estrecha relación con las tendencias decorativas en la fotografía surgieron también intentos de subrayar los denominados rasgos nobles del rostro humano. Los retratos *glamour* fueron incentivados por el uso de la técnica cinematográfica del primer plano lo cual permitía lograr mayor cercanía con el espectador reforzando las cargas emotivas. De este modo Heinrich produjo sus últimas fotografías de Eva en un proceso que fue de una representación de Eva tendencialmente de cuerpo entero a darle un absoluto protagonismo a su rostro. En estos retratos la mirada de Eva se proyecta fuera de campo segura y con cierta displicencia.

Las fotografías *glamour* no dejaron de lado las características y convenciones de los retratos que las precedieron: los rasgos faciales y la mirada en los ejemplos citados son similares. Clarence Sinclair Bull fue uno de los fotógrafos destacados dentro de este estilo del retrato de Hollywood y Jefe del Departamento de fotos fijas de MGM.<sup>102</sup> El fotógrafo retrató a Greta Garbo de perfil de manera similar a como lo hizo Heinrich con Eva (figs. 15 y 16).

---

<sup>100</sup> Norman Bryson, *op.cit.*, pp. 13-14.

<sup>101</sup> Sara Facio; Alicia D'Amico, "La fotografía 1880-1930", En *Historia General del Arte en la Argentina*, tomo V, Buenos Aires, ANBA, 1988, pp. 33-34; Juan Travnik, *op. cit.*, p. 12.

<sup>102</sup> Clarence Sinclair Bull realizó cerca de diez mil fotografías de actores y actrices de Hollywood de las cuales solo cuatro mil fueron retratos de Greta Garbo. Cfr. Clarence Sinclair Bull; Terence Pepper; John Kobal, *Themanwhoshot Garbo: The Hollywood photographs of Clarence Sinclair Bull*, Londres, Schimer, 1992.



15. Annemarie Heinrich. Eva.



16. Clarence Sinclair Bull. Greta Garbo

En este retrato de Eva trazado desde el encuadre sobrio de perfil, configurado a partir de estilemas y características del retrato clásico, los detalles del rostro se pierden en favor de las líneas del contorno. En estos retratos fotográficos, el juego de luces y sombras del fondo llega al límite de una composición cercana a lo abstracto. El retrato de perfil o numismático es una tipología clásica dentro del género del retrato. La aparición del modelo del retrato de perfil en la Florencia del *Quattrocento*, inspirada en la medalla clásica, fue interpretada tradicionalmente como un reflejo de la exaltación de la *virtù* y del culto a la individualidad.<sup>103</sup> En este período, la tipología del retrato de perfil se extendió especialmente en la representación femenina. Patricia Simons ha interpretado la persistencia de esta fórmula del retrato por la capacidad de desindividualizar al modelo y reificar a las damas florentinas.<sup>104</sup>

En otra fotografía Heinrich construye desde un primer plano el rostro de Eva. Esta fotografía fue publicada en la tapa de la revista *Ondaria* el 7 de julio de 1944 (fig.17). El encuadre, la pose y los efectos de luces y sombras mantienen estrecha relación con una fotografía de Joan Fontaine producida por George Hurrell en 1942. En ambas fotografías se busca alcanzar la estilización de los retratos por medio de la configuración de luces y sombras.

---

<sup>103</sup> Una interpretación desde la teoría clásica del retrato lo considera como el culto a personalidad véase John Pope- Hennessy, *El retrato en el Renacimiento*, Madrid, Akal, 1985, cap. 1.

<sup>104</sup> Patricia Mayayo, *op. cit.*, pp. 145-146.



17. Annemarie Heinrich. Eva. 1944



18. George Hurrell. Joan Fontaine. 1942

La combinación del primer plano, técnica típicamente cinematográfica, y las gradaciones del blanco y negro de la imagen inducen a prestar atención a los rasgos del rostro, revelados por el juego de luces y sombras. En los planos generales se diluía la posibilidad de acercamiento del público a los y las protagonistas de las historias. En cambio cuando la cámara se acercó más, el público comenzó a interrogarse acerca de quiénes eran los protagonistas de las historias. El primer plano permite el descubrimiento del rostro humano. Posibilita reconocer a los actores y actrices, los individualiza y los presenta al público.<sup>105</sup> El primer plano tuvo enormes consecuencias en la institución de la mitoginia del *star system* consigue que el espectador se concentre únicamente en el personaje, eliminando los contornos del encuadre y reforzando la carga emotiva de la imagen. Genera el doble y simultáneo efecto de aislamiento o extracción de un detalle de su entorno, lo que otorga protagonismo a su contenido.<sup>106</sup>

Los retratos *glamour* encontraron una enorme aceptación en casi todos los países, por la gran influencia de la industria cinematográfica y su publicidad. Las productoras cinematográficas contaban con sus propios fotógrafos, que registraban escenas atractivas y retratos *glamour* de sus protagonistas. La gran difusión de esas fotografías influyó en la formación del gusto general de la opinión pública.<sup>107</sup> El retrato fotográfico estaba compelido a respetar ciertas convenciones de modas dado que la mayoría de las personas anhelaba ser retratada según los ideales de belleza de la época. Tales tendencias decorativas de la fotografía *glamour*, que resaltaban los rasgos nobles del

<sup>105</sup> Andrew Walker, *Stardom: the Hollywood phenomenon* tomado de Richard Dyer, *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología y estética*, Barcelona, Paidós, 2001, pp. 30- 31.

<sup>106</sup> Román Gubern, *La mirada opulenta: exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona, G.Gilli, 1994, p. 302.

<sup>107</sup> Petr Tausk, *op.cit.*, p. 69.

rostro, eran más marcadas si la modelo era femenina que en un retrato de un hombre.

Aparte de las similitudes entre el retrato de Joan Fontiane realizado por el fotógrafo George Hurrell y el de Eva de Heinrich (fig. 17 y 18) existen diferencias principalmente marcadas por la mirada. En la fotografía de Joan Fontiane su mirada se dirige al fotógrafo y al espectador, pero el efecto de los párpados levemente caídos apacigua su expresión. En la pose esta expresión lábil es enfatizada por las manos que de manera delicada y sutil se apoyan sobre su rostro (fig. 18). En cambio en la fotografía de Heinrich la mirada de Eva, si bien se dirige fuera del marco de representación, mira algo concreto. Jean Luc Nancy, acerca de la mirada en la pintura tradicional, expresa que no mira ningún objeto. El mirar, siguiendo al autor, lleva al sujeto hacia adelante. Mirar vale primeramente como vigilar y tener cuidado. “Al mirar yo velo y (me) guardo: estoy en relación con el mundo, no con el objeto.”<sup>108</sup> En la fotografía de Eva, la mirada femenina penetrante e insistente dirigida al mundo exterior, que tradicionalmente ha estado vedada en la representación femenina del arte tradicional siendo considerada como parte del repertorio de seducción masculina.<sup>109</sup>

Boris Kossoy plantea que se produce un entrelazamiento ideal entre fotógrafo-asunto y tecnología que determina que algunas imágenes puedan imprimir un resultado final pregnante.<sup>110</sup> La pregnancia del retrato de Eva está provocada por lo que Ernst H. Gombrich denomina efecto de enmascaramiento, en el que la impresión fuerte impide la percepción de umbrales inferiores. Los ojos oblicuos se imponen a nuestra atención como lo primero y dificultan la captación de otras variantes (fig. 17).<sup>111</sup> El fuera de campo o zonas en *off* constituyen espacios potenciales que vistos o no vistos están presentes en la imagen. El arte del retrato, como lo ha expresado Jacques Aumont, reside no solo en el parecido, sino, además en encontrar en la imagen algo de la persona: “Ese no-se-qué que Diderot convirtió en esencia de la pintura y que es inmaterial e invisible”.<sup>112</sup>

La posición de Heinrich como retratista fue destacar siempre una imagen positiva del personaje. Como lo expresa Juan Travnik: “En sus fotografías no hubo lugar para indagación de perfiles críticos o querer ridiculizar al modelo”. La relación con las

---

<sup>108</sup> Jean Luc Nancy, *La mirada del retrato*, Buenos Aires, Amorrotu, 2012, p. 72-73.

<sup>109</sup> Amparo Serrano de Haro, « Imágenes de lo femenino en el arte: atisbos y atavismos », *Polis*[En línea],17 2007, Publicado el 24 julio 2012, consultado el 10 agosto 2018. URL: <http://journals.openedition.org/polis/4314>.

<sup>110</sup> Boris Kossoy, *op. cit.*, p 36.

<sup>111</sup> E H. Gombrich, “La máscara y la cara: la percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte” en E H. Gombrich, J. Hocheberg, M. Back, *Arte, percepción y realidad*, Buenos Aires, Paidós, 2007.

<sup>112</sup> Jacques Aumont, *El rostro en el cine*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 31.

personas que fotografiaba, como lo hemos visto, era crucial para lograr los efectos deseados en el estilo de imágenes que ella producía. La fotógrafa, preferentemente, realizaba su trabajo en su estudio. Si bien a fines de la década del treinta, cuando inició su carrera cuando trabajaba para la revista *Mundo Social*, no tenía otra opción que ir a la casa de las mujeres de alta sociedad que retrataba para la revista, porque ellas por su posición no iban a su estudio. Sin embargo, en la década del cuarenta Heinrich se encontraba en otra situación laboral y podía prescindir de ese tipo de encargos que tanto le incomodaban al tener que trasladar sus equipos: luces, escenario, cámaras de gran formato.

La fotógrafa intentó que su actividad profesional no estuviera mezclada con la política. Ella expresó que en la vidriera de su estudio jamás exhibiría la imagen de ningún político.<sup>113</sup> De cualquier manera, el hecho de haber fotografiado a Eva, una de las mujeres más importantes de la política del siglo XX no pudo desligarse de ese vínculo con el peronismo. En 1944, cuando Heinrich retrata por última vez a Eva, la cantidad de fotografías de ella se habían intensificado a raíz del comienzo de su relación amorosa con Perón. Esta relación generó un gran impacto y ruptura con lo que “la doble moral reinante en esa época hubiese esperado, esto es que Perón ocultase su relación con Eva, al contrario la pareja comenzó a ser fotografiada en distintos eventos y en la intimidad”.<sup>114</sup> En ese ámbito privado de Eva y Perón, que por la difusión de las fotografías se convirtió en público, reaparece el retrato de Eva producido por Heinrich.



19. Thomas D. McAvoy. Eva y Perón. Departamento de la calle Posadas. Diciembre de 1945.

---

<sup>113</sup>Alicia Sanguinetti expresó esto en una entrevista realizada por Victoria Giraudó. Véase Victoria Giraudó; Agustín Pérez Rubio, *op. cit.*

<sup>114</sup>Marysa Navarro, *op. cit.*, p. 320.

Esta es una fotografía correspondiente a una serie tomadas a Perón y Eva en la intimidad del departamento que compartían en la calle Posadas en diciembre de 1945 cuando Perón se encontraba en plena campaña presidencial (fig. 19).<sup>115</sup> Fue producida por el fotógrafo norteamericano Thomas McAvoy enviado por la revista *Life* como corresponsal a cubrir la campaña presidencial a fines del año 1945 y comienzos de 1946. La fotografía presenta el asunto de manera cuidadosa. Vemos a Eva en la toma directa de la fotografía, en el reflejo de su rostro en la mesa, en la gigantografía ubicada al fondo en el lateral derecho apoyada sobre la puerta en donde aparece una imagen de Eva de la película *La Pródiga* y, por último, el retrato de Eva producido por Heinrich colgado sobre la pared justo por encima de la cabeza de ella, en un lugar central del encuadre. Como iremos viendo a lo largo del trabajo, dada la importancia de la imagen de Eva en distintos espacios y escenas, esta forma de presentarse las fotos dentro de las fotos, esta *mise en abyme* de las representaciones de Eva, ha sido más que frecuente.<sup>116</sup> De toda la carrera artística de Eva, este retrato fue uno de los que el gobierno de manera más persistente reprodujo y que previamente había sido utilizado para promocionar el programa de radio *Hacia un futuro Mejor* en el cual, como mencionamos al comienzo de este capítulo, ella hablaba favorablemente al respeto de las políticas sociales llevadas a cabo por Perón en su función de Secretario de trabajo (fig.203).



23. Afiche radio Belgrano

<sup>115</sup> Estas fotografías forman parte de una serie de imágenes producidas por el fotógrafo norteamericano Thomas McAvoy enviado por la revista *Life* como corresponsal a cubrir la campaña presidencial a fines del año 1945 y comienzos de 1946. Para acceder a esa y otras fotografías de la serie que mencionamos véase Tomás de Elía, Juan Pablo Queiroz, *Evita el retrato de su vida*, Buenos Aires, Brambila, 1997, pp. 56, 57, 58, 59 y 61.

<sup>116</sup> La operación *mise en abyme* consiste en ubicar dentro de una representación, otra representación que redobla a la primera. Rosalind Kraus analiza las fotografías de Brassai que aplican este recurso. Véase. Rosalind Kraus, *op.cit.* pp.150- 151

Los repertorios visuales del *star system* como hemos podido analizarlo no dejaron de lado los modelos de la tradición del retrato como así tampoco de la iconografía de la pintura europea. En términos sociales y culturales, los sentidos otorgados a estas imágenes fueron difusos, ambivalentes y contradictorios. Heinrich representó a Eva de manera moderna y alternativa a la tradición de las imágenes femeninas difundidas en las publicidades de las revistas en las primeras décadas del siglo XX y procuró sus repertorios visuales en las fotografías de divas del cine estadounidense. Los efectos y tensiones que generaron estas imágenes en relación con otras, vehiculizaron la oportunidad para que fueran representativas tanto para Eva en su nueva actividad política como para sus detractores quienes encontraron en algunas de esas imágenes elementos visuales para construir una representación de Eva erotizada y despolitizada.

Por otra parte, hemos señalado otras facetas de la relación de Heinrich y sus fotografías con la política. Nos resta señalar que Eva en su rol de Primera Dama contactó a Heinrich para que retratara a Perón en el Palacio Unzué. Según Heinrich, ella le respondió que si Perón quería un retrato que fuera él a su estudio y hasta ahí llegó ese vínculo entre la fotógrafa y la retratada. Finalmente, fue la fotógrafa estadounidense Sylvia Salmi, quien realizó los solicitados retratos de Perón y Eva en los comienzos del gobierno peronista.<sup>117</sup> Ella no fue la única fotógrafa extranjera que los retrató, pero sus fotografías no generaron ningún conflicto, ni tampoco fueron instrumentalizadas de manera crítica. En cambio, el fotorreportaje de Freund a Eva activó estos usos en tensión de las imágenes, asunto cual nos ocuparemos en el capítulo II.

---

<sup>117</sup> Sylvia Salmi fue una fotógrafa estadounidense, retrató a Frida Kalho, José Clemente Orozco. Sobre los retratos realizados a Eva y Perón véase Samuel Amaral; Horacio Botalla, *Imágenes del peronismo. Fotografías. 1945-1955*, Buenos Aires, Eduntref, 2010, pp. 27 y 40.

## CAPÍTULO II

### **Imágenes en tensión. El fotorreportaje a Eva Perón por Gisèle Freund y las estrategias gráficas de la revista *Life***

Como lo hemos referido, Heinrich fue la primera fotógrafa que retrató a Eva y sus fotografías quedaron en un límite inestable entre la construcción de una imagen según la expectativas de las audiencias del mundo artístico y su desplazamiento hacia otras funciones vinculadas a lo político. La producción de imágenes fotográficas de Eva creció exponencialmente desde 1944 y aún más cuando asumió su rol de Primera Dama. Ha sido señalado que en ese año Freund tomó algunas fotografías a Eva y Perón, mientras se desempeñaba en la Argentina para la agencia *France Libre*.<sup>118</sup> En los comienzos del gobierno peronista fueron realizados los retratos de Perón y Eva en el Palacio Unzué por la fotógrafa norteamericana Sylvia Salmi. La cantidad de fotografías no cesaba de crecer en tanto Eva disponía de un *staff* permanente de fotógrafos que dependían de la SI, miembros de la División Fotografía.<sup>119</sup>

La División Fotografía estaba dividida en dos partes, una se encargaba de registrar la actividad política del gobierno y otra documentaba las obras públicas.<sup>120</sup> Allí se desempeñaban unos veinticinco fotógrafos que trabajaban en turnos rotativos. Las fotografías realizadas se enviaban al laboratorio, donde seleccionaban entre diez o más copias para ser enviadas a los casilleros de los periódicos. Ese era el material fotográfico que utilizaban los medios de prensa que el gobierno controlaba de manera directa o indirecta. Ningún medio de comunicación tenía fotógrafos en la Casa de Gobierno o en otras dependencias. De manera que los medios de prensa que publicaban las fotografías enviadas por medio de este sistema, publicaban imágenes oficiales. Ha señalado Luis Priamo que, tal vez por eso, el diario *La Nación* evitaba incorporar fotografías en las notas periodísticas sobre el gobierno.<sup>121</sup>

Asimismo, a causa de la repercusión mediática que generó la visita diplomática de Eva a Europa en 1947, los medios de prensa internacionales enviaron a sus

---

<sup>118</sup> Alejandra Niedermaier, *op. cit.*, p.147.

<sup>119</sup> Luis Priamo señala que la División de Fotografías de la SI funcionaba como una agencia de noticias en sí misma. Véase Luis Priamo, *op. cit.*, p. 173.

<sup>120</sup> Sobre la relación entre fotografía y Estado ha sido señalado el rol asignado a la fotografía en el marco de la implementación de las políticas del *New Deal* por el presidente Franklin D. Roosevelt. Walker Evans, Dorothea Lange y otros fotógrafos recibieron el encargo de documentar la Norteamérica asolada por la Gran Depresión. Véase entre otros: *Arte desde 1900*, pp. 276-280; John Tagg, *op.cit.* cap. 6. En otro período histórico pero dentro del mismo núcleo temático, para la profundización en la relación entre fotografía y la construcción de la idea de progreso desde el Estado nacional véase Verónica Tell, *El lado visible. Fotografía en la Argentina a fines del Siglo XIX*, Buenos Aires, UNSAM EDITA, 2017.

<sup>121</sup> Luis Priamo, *op. cit.* p.173.

fotógrafos y fotógrafas a la Argentina en busca de imágenes de la Primera Dama.<sup>122</sup> En 1949 la revista norteamericana *Life* envió a Marie Hansen como corresponsal, quien produjo algunas fotografías panorámicas y tomas a Eva en el Teatro Cervantes durante el acto inaugural de la Primera Asamblea del Movimiento Peronista Femenino.<sup>123</sup> Al observar las fotografías producidas por Hansen notamos la persistencia de la imagen dentro de sí por ejemplo cuando en sus fotos aparecen los afiches de Perón y Eva. Por otra parte se advierte el contraste entre las expresiones serias en los rostros de las mujeres que asistieron a la asamblea y el gesto sonriente de Eva y, por último, una fotografía que el encuadre nos muestra a la izquierda a Eva introduciendo sus manos en su cartera mientras sonrío a la cámara y a la derecha su imagen en un afiche (fig. 1, 2 y 3).



1. Marie Hansen. Eva Perón. 1949

2. Marie Hansen. 1° Asamblea del Movimiento Peronista Femenino. 1949

<sup>122</sup> No sólo este viaje generó una enorme repercusión en los medios sino que otros viajes de la Primera Dama provocaron similar resonancia, como por ejemplo, cuando Eva asistió en Río de Janeiro a la Conferencia Interamericana de Cancilleres, su presencia había generado desmanes en la capital Brasileña entre los admiradores que la seguían y un gran tumulto entre periodistas que la acosaban con preguntas. Véase, Tomás de Elía, Juan Pablo Queiroz, *op. cit.* p. 93.

<sup>123</sup> Marie Hansen junto a Margaret Bourke-White, Martha Holmes, Lisa Larsen, Nina Leen y la mencionada Freund eran fotoperiodistas que trabajaron de manera estable o *freelance* para la revista *Life*. Cfr. *The Great Life photographers*, Nueva York, Bulfinch Press, 2004.



3. Fotografías producidas por Marie Hansen para *Life*. 1949

De cualquier manera, sin alguna referencia contextual o sistema discursivo específico que contenga a las fotografías mencionadas podríamos considerar que no se diferencian de aquellas producidas por la SI. En cambio, las fotografías realizadas en 1950 por la fotógrafa Gisèle Freund, que luego serían publicadas por la revista norteamericana *Life* mantuvieron una serie de nexos intertextuales con otras representaciones y repertorios visuales lo cual posibilitó la construcción de una imagen diferente a la difundida por el gobierno peronista. Como lo expresa Roland Barthes, el fotógrafo, como un acróbata, debe desafiar las leyes de lo probable e incluso lo posible y en último término debe desafiar las leyes de lo interesante.<sup>124</sup>

1950 puede considerarse una fecha clave en el gobierno peronista. Como ha sido estudiado, fue ese año cuando el gobierno consolidó su aparato propagandístico. La comunicación visual insistió sobre la idea de la nueva Argentina que desterraba a la vieja, es decir, estableció una puntuación que marcara el antes y el después del proyecto liberal y radical. Estas ideas fueron difundidas por la radio.<sup>125</sup> Por otra parte, en 1950 Juan y Eva Perón estaban en la cumbre de sus carreras políticas. La figura de Perón fue esgrimida por el gobierno como el eslabón que unió legítimamente el linaje paterno del “padre de la Patria”. Fue el año en que la SI publicó dos libros: *Una Nación Justa y Soberana* y *Argentina en Marcha*. Este último cuenta con doscientas sesenta y cuatro páginas de texto y doscientas cincuenta fotos aproximadamente, que comunican la

<sup>124</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, pp. 66-68.

<sup>125</sup> Claudia Soria, “La propaganda peronista: hacia una renovación estética del Estado Nacional” En: Claudia Soria; Paola Cortés Rocca; Edgardo Dieleke (Editores), *Política del sentimientos. El peronismo y la construcción de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Prometeo, 2010.

imagen institucional del gobierno. Su finalidad era ilustrar mediante testimonios gráficos una jornada de gobierno en la Argentina de 1950 bajo la presidencia de Perón.<sup>126</sup>

Ese mismo año, pese a que el gobierno contaba con un mecanismo para la producción y circulación de las fotografías oficiales destinadas a los medios de prensa locales e internacionales y que la SI disponía de las imágenes que fueron utilizadas para la realización del libro *Argentina en Marcha*, Eva le concedió el permiso a Freund para que la fotografiara en su despacho y en diferentes momentos de su quehacer político. Entre ellos, las ocasiones en donde ella se arreglaba para asistir a eventos protocolares con Perón. En ese contexto resulta problemático no considerar que el gobierno y la propia Eva sopesaron los beneficios que podían lograr otorgándole ese permiso a la fotógrafa, con independencia de los resultados posteriores, una vez que las fotografías fueron publicadas.

En algunas fotografías Eva está junto a sus colaboradores más cercanos y en otras junto a Perón, con lo cual eran conscientes de que estaban siendo fotografiados. Además, no era desconocido para el gobierno peronista que Freund había sido enviada por la revista *Life*, que particularmente había publicado comentarios críticos en reiteradas notas dedicadas a Eva y al gobierno de Perón. Tal vez, como ha sido señalado en los estudios sobre el peronismo y los medios de comunicación, Perón consideraba que el gobierno de los Estados Unidos podía controlar los medios de prensa como lo había hecho él.<sup>127</sup> En este caso habría habido un exceso de confianza de su parte acerca de que el cambio en las relaciones políticas con los Estados Unidos, derivaría en que los medios de ese país tendrían una mirada más benévola sobre del gobierno y las figuras de sus líderes.

Al respecto del rol de Eva en la configuración de la lengua visiva del peronismo debemos decir 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.<sup>128</sup> Sin dudas, su experiencia en el mundo del espectáculo aportó a su conocimiento sobre la importancia de la imagen multiplicada en las revistas y la

---

<sup>126</sup> *Ibíd.*, p.34.

<sup>127</sup> Mirta Varela, “Peronismo y medios: control político, industria nacional y gusto popular”,- [en línea].—[Consultado el 23 de abril de 2016] Disponible en: <http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idexalfa/v/varela/Mirta%20Varela%20-%20Peronismo%20y%20medios.pdf>

<sup>128</sup> Véase *Evita: una mirada actual de una apasionada eterna*. Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2012.

identificación que estas provocaban. Como lo hemos desarrollado en el capítulo I, 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. Pinérides Aristóbulo Fusco, uno de los fotógrafos más cercanos a la Primera Dama, recordó el momento en el cual comenzó a trabajar para la División Fotografía de la SI. Según el fotógrafo, ella se encargaba de convocarlos, revisar y aprobar las fotografías para luego contactarlos con el Subsecretario de Informaciones. El método que implementaba para elegir a sus fotógrafos era observar las fotos producidas por ellos y de ser de su agrado, ella misma se encargaba de contactarlos con Apold.

De ese modo, Freund persuadió a Eva para que le permitiera fotografiarla. Según lo expresó ella, luego de esperar unos días en la antesala de su despacho consiguió que la Primera Dama le brindara una entrevista para realizar el fotorreportaje. La fotógrafa le mostró algunas fotografías que había producido hasta ese momento. A Eva le gustaron y la invitó a que la fotografiara en su despacho en la Secretaria de Trabajo y Previsión. Es así como la fotógrafa accedió al Palacio Unzué y fotografió a Eva mientras la ayudaban a vestirse para ir a una gala presidencial al Teatro Colón y, por último, otro día, en su vestidor y en momentos en que la peinaban y le embellecían las manos.<sup>129</sup>

La fotógrafa produjo alrededor de cincuenta imágenes de Eva en diferentes encuentros programados en días y espacios distintos. Según el relato de Freund, Eva observó las fotografías y fueron de su agrado, pero Raúl Apold no tuvo la misma percepción. Le exigió a la fotógrafa que al otro día se presentara en su despacho con los negativos de esas fotos caso contrario la encarcelaría. La fotógrafa no acató la exigencia de Apold y se tomó el primer avión que encontró para salir del país.<sup>130</sup> Consideramos que más allá de este conflicto señalado, es posible analizar el fotorreportaje en relación con una serie de factores— políticos y mediáticos—que nos permitan ampliar el entendimiento de esta aparente contradicción —que no ha sido estudiada aún— de un gobierno que habría organizado de manera efectiva la propaganda y que, por otra parte, autorizó a una fotógrafa extranjera enviada por un medio de prensa norteamericano a fotografiar a Eva. Freund se desplazó sin inconvenientes por al menos una semana en diferentes ambientes relacionados a la vida política de Eva—su despacho, el vestidor, la

---

<sup>129</sup> Rauda Jamis, *op. cit.*, pp.144-145

<sup>130</sup> Ídem

sala principal del Palacio Unzué, la Fundación Eva Duarte de Perón— y produjo una serie de fotografías con el consentimiento y colaboración de ella, a la vista de todas las personas de confianza de la Primera Dama. Recién después de terminado el fotorreportaje, estas produjeron la sospecha de Apold.

En este capítulo analizaremos el fotorreportaje publicado en la revista *Life* en relación con los intereses de los actores intervinientes en el proceso de construcción de la imagen. Por un lado, el interés del propio gobierno y de Eva en mostrar una determinada imagen de sí y de las políticas del peronismo. Por otro, la importancia e implicancia tanto del comitente—*Life*—así como de la fotógrafa, que actuaron ambos como intérpretes de la imagen de Eva. Indagaremos diferentes aspectos del proceso fotográfico y de la publicación de estas imágenes en la revista *Life* en relación al contexto político en cual se inscribieron.

Para ello es necesario vincular estos análisis con los debates teóricos acerca del status de la fotografía, en particular sobre la fotografía documental y de prensa. Tradicionalmente este tipo de proyectos fotográficos han encontrado su razón de ser en la fidelidad según Susan Sontag: “A un propósito enaltecido: descubrir una verdad oculta, preservar un pasado en extinción”<sup>131</sup> Por otra parte, John Tagg discute la idea de “fuerza constatativa” de la imagen fotográfica y señala que este es un resultado histórico ejercido por la fotografía solo si se dan ciertas prácticas institucionales concretas que exceden las cuestiones fenomenológicas.<sup>132</sup> Si dejamos de lado los problemas acerca del carácter indicial de la fotografía, que congela un momento determinado, el “esto ha sido” expresado por Roland Barthes y, en cambio, consideramos otros estudios del mismo autor, podremos abordar las especificidades de la fotografía de prensa. Según el autor, los medios gráficos 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.<sup>133</sup> Se tratará por otro lado de estudiar el rol de la fotógrafa como filtro que selecciona y elige un determinado aspecto de lo real, con su respectivo tratamiento estético en relación con un proceso histórico concreto.<sup>134</sup>

---

<sup>131</sup> Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Alfaguara, 2006, p.86.

<sup>132</sup> John Tagg, *op. cit.*, pp. 9- 11.

<sup>133</sup> Roland Barthes, *op. cit.* , pp.11-27.

<sup>134</sup> Boris Kossoy, *op.cit.*, p. 42.

Las fotografías a Eva realizadas por Freund, a diferencia de las de Heinrich, formaron parte de un único proyecto. El origen del encargo de este fotorreportaje fue la revista *Life*. La revista fue ideada por Henry Luce quien tomó como modelo a la revista francesa *Vú*.<sup>135</sup> Su objetivo principal era que la información fuera transmitida a través de la imagen en consonancia con la escala e influjo del cine. Los editores de la revista, conscientes de la importancia del medio cinematográfico que convirtió a la imagen en familiar y un medio de educación de las masas, estuvieron atentos a configurar la revista siguiendo esos modos de ver.<sup>136</sup>

Es notorio que el texto que acompañaba al fotorreportaje de Freund se distanciaba de otros publicados por la misma revista en cuanto al tono y nivel de crítica dirigido al gobierno de Perón. En la nota escrita por el periodista Robert Neville se destacó el rol de Eva en las políticas de acción social emprendidas por el gobierno. Sin embargo, veremos que las fotografías se inscribieron dentro de la concepción crítica afín a la expresada por los detractores al gobierno acerca del lujoso vestuario de la Primera Dama. Nos preguntamos si acaso esta disonancia entre las imágenes y el texto no fue parte de la estrategia editorial de la revista *Life* para conformar expectativas en conflicto: las del gobierno peronista y las de los lectores habituales de la revista acostumbrados a una perspectiva crítica acerca del Perón y Eva. De cualquier manera, como lo ha señalado Peter Sinnema, las publicaciones periodísticas son por definición emprendimientos colectivos que responden a diversas voluntades, con prácticas discursivas singulares y que utilizan distintos códigos expresivos, textuales y visuales, por lo cual, discursos diferentes e incluso antagónicos pueden coexistir en las páginas de la misma publicación.<sup>137</sup>

La revista *Life*, con las características antes mencionadas, se estructuraba en diecisiete departamentos que se ocupaban de diferentes temas: música, libros, arte, naturaleza, deportes, ciencias, moda, artículos editoriales, política y vida cotidiana. Todas las semanas, cada departamento emitía al jefe de división un informe en el que

---

<sup>135</sup> El primer ejemplar de la revista *Life* fue publicado en 1936 con una tirada inicial de 1 millón de ejemplares. Hacia la década del setenta ya superaba los 8 millones de ejemplares. Véase Ulises Castellanos, *Manual de fotoperiodismo: retos y soluciones*, México, Universidad Iberoamericana, 2003, pp. 53-54.

<sup>136</sup> *Life* fue una revista norteamericana que junto a *Vú*, en Francia, se considera que dieron origen al fotoperiodismo moderno a partir de 1936. La revista vendía más de 13,5 millones de ejemplares cada semana. Cuando Estados Unidos entró en la Segunda Guerra Mundial, *Life* también entró a la guerra reclutando a prestigiosos reporteros de guerra como Robert Capa y Chim. Véase Pierre-Jean Amar, *El fotoperiodismo*, Buenos Aires, La Marca, 2005, Cap. 3.

<sup>137</sup> Peter W. Sinnema, *Dynamics of the Pictured Page, Representing the Nation in the Illustrated*, London News, London, Routledge, 2019, p. 12.

enumeraba los reportajes ya listos para publicar disponibles en el centro de documentación y los proyectos, es decir, los reportajes a realizar.<sup>138</sup> Muchos de los reportajes finalizados podían no ser publicados nunca según lo expresó Freund que ocurrió con dos fotorreportajes suyos realizados tras ser enviada a fotografiar los submarinos japoneses que estaban en la costa argentina. Como nunca encontró esos submarinos, aprovechó el encargo para realizar un fotorreportaje sobre cómo era el trabajo de los marineros en los barcos de carga chilenos y las condiciones de vida de los trabajadores en las minas en Bolivia.<sup>139</sup>

Las fotografías a Eva fueron producidas por Freund los primeros días de julio de 1950 y publicadas por *Life* el 11 de diciembre de ese año. Freund no figura en la nómina de fotógrafos que integraban el *staff* permanente de la revista. Su nombre aparece en un apartado especial, en donde la revista señala otras fuentes de las imágenes. Indica que las fotografías pertenecen a Gisèle Freund a través de la agencia *Magnum*. Esta agencia fue creada en 1947 por Cartier – Bresson y Robert Capa. Allí cada miembro era copropietario de su herramienta de producción, supervisaba el uso que se hacía de sus imágenes en los medios gráficos (evitaban que se produjeran recortes, superposiciones y controlaban los pies de página), impedían las presiones de la prensa durante la realización de sus reportajes, y sobre todo, seguían siendo dueños de los negativos. Capa consideraba que un fotógrafo de prensa no era nada si no poseía sus negativos. La formación de esta cooperativa permitió preservar los derechos sobre las fotografías y asegurar la libertad de acción de cada uno de los fotoperiodistas.<sup>140</sup>

A propósito de la fotografía de prensa, su finalidad es comunicar la importancia de una historia con la mayor fuerza persuasiva y claridad posibles. A menudo estas fotografías presentan una evidencia perturbadora de los acontecimientos mundiales—imágenes de la guerra—e información sobre diferentes culturas. Es importante señalar que este tipo de imágenes están mediadas por las ideas de sus productores y también por las agencias que representan a los fotógrafos. Los fotoperiodistas o fotógrafos documentales suelen especializarse en determinado tema o región y pueden trabajar sobre una historia durante varios años, asegurándose investigar todos los aspectos

---

<sup>138</sup> Sobre la organización de la revista *Life* en este período véase Santiago de Pablo y Astorkia Iratxe Momoitio, *El papel de los corresponsales en la guerra civil española: homenaje a George Steer*, Gernika, Gernika-Lumoko Udala, 2003, pp. 273-276.

<sup>139</sup> Gisèle Freund, *Memoires de l'oeil*, Francia, Seuil, 1977, pp. 21-22.

<sup>140</sup> Pierre-Jean Amar, *op. cit*, pp. 72- 77.

posibles.<sup>141</sup> Una referencia en lo que respecta a los fotorreportajes a figuras políticas emblemáticas fue el realizado por el fotógrafo Félix H. Man en 1931 a Benito Mussolini a quien el fotógrafo acompañó y fotografió durante un día entero en sus actividades, mientras que únicamente solían conocerse las fotografías oficiales. Este trabajo sirvió de ejemplo en cuanto a la manera de tratar la vida de un personaje famoso para el fotoperiodismo.<sup>142</sup>

Cabe señalar que Freund fue autora de un libro pionero sobre la fotografía en el cual ha distinguido una gama de elementos visuales específicos de la producción de la imagen fotográfica que, según la intencionalidad del fotógrafo, colaboran en favorecer o desfavorecer al retratado: “Un personaje puede resultar simpático, antipático o ridículo según sea el ángulo desde el cual se lo fotografíe. Desde arriba por ejemplo puede alargarle la nariz, mientras que desde abajo puede presentarle una barbilla enorme y desprovista de frente”.<sup>143</sup> Era consciente del poder persuasivo de la imagen según lo ha expresado en entrevistas cuando afirma que: “El verdadero valor de una (fotografía) depende de la habilidad del fotógrafo para seleccionar, entre un cúmulo de detalles que llaman la atención y que confunden a la vez, aquellos que le parecen los más característicos”.<sup>144</sup>

El desarrollo de la técnica fotográfica sumada a la habilidad de la fotógrafa fueron aspectos que determinaron la posibilidad de realizar el fotorreportaje. Freund utilizó una cámara ligera con doble visor que, en el caso de que ella así lo quisiera, le permitía disimular el momento en que activaba el obturador.<sup>145</sup> Estas cámaras brindaron otras posibilidades a los fotoperiodistas como lo fue el estilo de la foto instantánea también denominada foto cándida. En su libro *La fotografía como documento social*, Freund reconoce a Erich Salomon como el creador de esos rasgos distintivos de la fotografía de prensa. Hace referencia al álbum que publicó el fotógrafo en 1931 bajo el título de *Contemporáneos Célebres en momentos inesperados*. En esta serie de imágenes el fotógrafo retrató: Brian, Lord Cuschendun, Herman Muller, Scialoja, Hymans y Von Schubert desayunando juntos en el hotel de Beaurivage de Ginebra. La foto aparece en

---

<sup>141</sup> Anna Fox; NatashaCaruana; Cristina Zelich, *Tras la imagen: investigación y práctica fotográfica*, Barcelona, G. Gilli, 2014, p.80.

<sup>142</sup> Pierre- Jean Amar, *op. cit.* pp. 55-56.

<sup>143</sup> Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, G. Gilli, 1974, pp.146-7.

<sup>144</sup> Gisèle Freund en “Todos estos artistas sucumbieron al encanto de una mujer” Suplemento *El Mundo*, domingo 21 de julio de 2002.

<sup>145</sup> Las cámaras ligeras más populares fueron la Leica y la Rolleiflex. Sobre la importancia de las condiciones técnicas para el desarrollo de la fotografía en el período véase entre otros Petr Tausk, *op. cit.* pp. 44-46.

el *Berliner Illustrierte* con el título “¡Un documento único! Y en efecto lo era”, comenta Freund, pues en la época era una novedad fotografiar a los grandes, o a los que se tiene por tales, en su vida privada. Publicar fotos consideradas secretas se vuelve uno de los atractivos de las revistas ilustradas.<sup>146</sup>

En el fotoperiodismo moderno, las imágenes acompañadas por textos establecen relaciones variables con ellas.<sup>147</sup> Barthes analiza la relación entre texto e imagen en este tipo de publicaciones gráficas y plantea tres observaciones. La primera es que el pie de página de la fotografía cumple la función secundaria de insuflar en ella uno o varios sentidos segundos. En palabras del autor: “La imagen ya no ilustra a la palabra; es la palabra la que se convierte estructuralmente en parásito de la imagen”. La segunda observación que realiza el autor es que el modo de connotación es probablemente diferente de acuerdo con el modo de presentación de la palabra; cuanto más próxima queda la palabra de la imagen, menos aparenta connotarla. “Atrapado, en cierto modo, por el mensaje iconográfico, el mensaje verbal parece participar de su objetividad, la connotación del lenguaje se torna inocente gracias a la denotación de la fotografía”. La última observación que realiza Barthes es que es imposible que la palabra duplique a la imagen por la irreductibilidad de sus estructuras y, además, porque al pasar de una estructura a otra aparece una elaboración de significados segundos.<sup>148</sup>

Si bien en este capítulo no nos proponemos profundizar en la relación entre imagen y texto señalamos que, en relación a las observaciones planteadas por Barthes anteriormente sobre este tema, los epígrafes de las imágenes del fotorreportaje de Freund a Eva cumplen la función de intensificar lo que la foto exhibe utilizando adjetivos como “exuberante”, “lujosas”, “importados”.<sup>149</sup> Al comienzo, el texto del pie de foto describe que Eva se encuentra descansando mientras se arregla su cabello exuberante; luego hace mención a que los vestidos de Eva son todos importados, que posee un tesoro enorme en joyas que no se ha visto en la historia que una mujer posea desde Cleopatra, que son necesarias tres habitaciones para guardar la cantidad de vestidos, tapados de piel, zapatos y su colección de sombreros, algunos de los cuales sólo ha utilizado una vez. Luego los comentarios enfatizan el tiempo que demora la

---

<sup>146</sup> Gisèle Freund, *op.cit.*, pp. 104-105.

<sup>147</sup> Pierre-Jean Amar, *op. cit.*, p. 60

<sup>148</sup> Roland Barthes, *op.cit.*, 21-22.

<sup>149</sup> Roland Barthes en “Retórica de la imagen” analiza otros tipos de relaciones entre palabra y texto en los mensajes tales como la anticipación, la suspensión, la alusión, el contrapunto, la intensificación, el anclaje y el relevo. Para un análisis sobre las relaciones texto-visuales a partir del ensayo de Barthes véase Martine Joly, *Introducción al análisis de la imagen*, Buenos Aires, La marca, 1999, pp. 129-130.

Primera Dama en arreglarse mientras Perón la espera. En un solo epígrafe se describe a Eva trabajando mientras le arreglan el cabello y le embellecen sus manos. Y como contra punto de este pie de página el siguiente menciona que es habitual que un funcionario la espere varios días para ser atendido por la Primera Dama porque ella dedica su tiempo a los Descamisados. Es difícil establecer el nivel de control de Freund sobre estos epígrafes. Por un lado la agencia *Magnum* procuraba que sus miembros redactaran los pie de sus fotografías cuando eran publicadas en la prensa gráfica y por otro Gisèle Freund ha manifestado que ella no lo pudo controlar en este caso. Es por estos motivos –además de porque nuestro foco está puesto sobre las imágenes y sus tránsitos y reutilizaciones gráficas- que no nos ocupamos en detalle de los textos que acompañan a las fotografías de Freund.

No obstante, señalemos que además de la relación de los comentarios de los epígrafes con las fotografías, estos cumplen una función plástica. La revista *Life* daba importancia a la imagen de las palabras: en la elección de la tipografía, los colores, la textura y la forma de las letras.<sup>150</sup> Todos estos recursos contribuyen en la construcción y anclaje del sentido. En su primera edición de diciembre de 1936 ya había quedado expuesto su credo: “Ver la vida, ver el mundo, ser testigo visual de los grandes acontecimientos; observar el rostro de los pobres y los gestos de los poderosos; ver lo extranjero- máquinas, armadas, muchedumbres, sombras en la selva y sombras sobre la luna; ver el trabajo del hombre — sus pinturas, su rumbo, sus descubrimientos—; ver cosas escondidas tras los muros y habitaciones, cosas peligrosas que aparecen; ver y sentir placer de ver, ver y ser invadido; ver y aprender de este modo, ver y que se nos muestre son ahora el deseo y la nueva ansia de la mitad del género humano”.<sup>151</sup>

Estas ideas que pregonaba la revista *Life* abrevaron en el lema expresado antes por el ex director de cine Stephan Lorant, iconógrafo del *Munchner Illustrierte Presse*, uno de los primeros redactores de prensa que comprendió que el papel de esta era informar y distraer y, a menudo incluso “disuadir la lectura en favor de la mirada”.<sup>152</sup> En estas revistas las imágenes potencian sus sentidos por sus vínculos con otras representaciones cuyos significados están connotados de antemano culturalmente. Por eso es necesario analizar las fotografías a Eva producidas por Freund en relación con otras referencias o

---

<sup>150</sup> Sobre la imagen de las palabras véase Martine Joly, *op. cit.* p. 147-149.

<sup>151</sup> Pierre-Jean Amar, *op. cit.* pp. 59-60.

<sup>152</sup> *Ibíd.*, pp. 54 y 55.

citas de imágenes, que, de manera consciente o inconsciente, tienen la función de limitar, dentro de toda una gama, el universo de significaciones.

Freund destaca a uno de los directores del departamento de fotógrafos que ocupó su cargo entre los años 1937 hasta 1950; Wilson Hicks, quien tuvo una gran influencia en el estilo particular de *Life*.<sup>153</sup> Cuando había que usar un reportaje se enviaban las fotografías al director del departamento de arte que se encargaba de compaginarlas y al redactor que debía escribir el texto en una cantidad de palabras precisada con exactitud. Luego, cada palabra era verificada para que su sentido fuera el que procuraba enfatizar la línea editorial. *Life* contaba con especialistas que revisaban las notas: historiadores, médicos, psicólogos, educadores. Esta descripción de las características del trabajo interdisciplinario de la revista *Life* nos permite dimensionar el nivel de estudio preliminar que existió tanto antes que Freund se encontrara con Eva como luego, cuando fue publicado el fotorreportaje.

La calidad de reproducción en papel ilustración magnifica la fuerza de las imágenes, algunas en blanco y negro y otras, principalmente las imágenes publicitarias, a color. Las publicidades de la revista representaban una fuente de recursos económicos fundamentales para el sustento del proyecto editorial. Al respecto Freund señaló que la influencia de las empresas que publicitaban anuncios de sus productos influyó en el posicionamiento editorial de la revista.<sup>154</sup> El poder financiero de *Life* residió esencialmente en la publicidad que le permitió conseguir fotografías exclusivas pagando una cuantiosa suma de dinero. Por otra parte, esto le permitía poner en movimiento medios gigantescos para realizar reportajes sobre diferentes acontecimientos mundiales. *Life* no dudaba en publicar fotografías que pudieran conmocionar o suscitar escándalo.

155

Al respecto del fotorreportaje a Eva de Freund el editor de la revista ordenó la secuencia de las imágenes de un modo diferente a como la fotógrafa expresó que se produjeron los encuentros.<sup>156</sup> De un total de cincuenta fotografías, fueron publicadas doce. El director artístico de la revista fue el encargado de la puesta en página de las

---

<sup>153</sup> Gisèle Freund, *op.cit.*, p. 145.

<sup>154</sup> *Ibid.* pp. 124-125.

<sup>155</sup> Por ejemplo, *Life* publicó fotografías sobre la infancia desde la concepción hasta al nacimiento que provocaron la reacción de algunas ligas puritanas que consideraron el tema pornográfico. En la década del sesenta fue pionera en publicar reportajes relacionados al consumo de drogas y sobre la vida cotidiana de una pareja de *junkies* con quienes el fotógrafo Bill Epridge compartió su vida y sufrimientos. Véase, Pierre Jean Amar, *op.cit.* 61.

<sup>156</sup> Rauda Jamís, *Conversaciones con Gisèle Freund*, Barcelona, Circe Ediciones, 2002, p. 144

fotografías para volverlas más atractivas.<sup>157</sup> Como veremos el diseño y compaginación de los anuncios publicitarios mantienen una relación compositiva con la primera fotografía de Eva que publicó la revista. Para lograr este efecto, de dos fotografías sobre un mismo asunto, la selección recayó sobre la (fig. 4) que permite el movimiento de la mirada y no sobre la otra similar que no fue publicada (fig. 5).



4. Gisele Freund. Eva Perón. 1950 .



5. Gisele Freund. Eva Perón. 1950- No publicada



6. *Life Magazine*. Diciembre. 1950. Páginas 68 y 69.

El fotorreportaje a Eva comienza en la página impar en la zona de preferencia que la revista *Life* otorgaba a la información que se proponía destacar.<sup>158</sup> En la página par el editor incorpora una publicidad a todo color de la cerveza *Schlitz*. Si bien los lenguajes plásticos de ambas imágenes son diferentes— una fotografía blanco y negro y una ilustración a color— notamos que existe una relación entre el movimiento sugerido

<sup>157</sup> Pierre-Jean Amar, *El fotoperiodismo*, Buenos Aires, La marca, 2000, p. 53

<sup>158</sup> Las zonas de preferencia pueden variar según los diferentes medios de prensa y los contextos de difusión. Véase. Lorenzo Vilches, *Teoría de la imagen periodística*, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 60-65.

de Eva en la foto y el del hombre de la publicidad (fig. 6). En la imagen de la página par, observamos que mientras la mujer mira hacia adelante el hombre gira levemente su cuerpo y mira algo o a alguien que ha captado su atención a la derecha. La imagen de Eva es expuesta como una pantalla o ventana desde donde se atisba un fragmento de realidad. Entre ambas imágenes, la figura masculina de la publicidad y Eva, se produce una relación kinestésica por el movimiento simultáneo de los cuerpos y el cruce las miradas. El fuera de campo a donde se dirigen las miradas se encuentran en la interacción entre la publicidad y la fotografía. Si seguimos la propuesta de lectura del estudio Mulvey, en estas imágenes el cuerpo de Eva es presentado como espectáculo de la mirada de otro.<sup>159</sup> En este sentido, señalamos la relación de la articulación compositiva de la publicidad con serie de fotografías de Robert Doisneau tituladas “Una mirada oblicua” (fig.7).<sup>160</sup>



7. Robert Doisneau. *Una mirada oblicua*. 1948.

Sin embargo existe un elemento en estas imágenes que tensionan una interpretación en este sentido que plantea Mulvey: la conformidad de Eva, quien posa exhibiéndose para la mirada del otro tensionando con este acto el mecanismo del *voyeur*. Existe una voluntad de quien se exhibe de ser mirado. Colocarse en pose significa inscribirse en un sistema simbólico para el cual son igualmente importantes el partido compositivo, la gestualidad corporal y la vestimenta utilizada para la ocasión. El individuo desea ofrecer al objetivo la mejor imagen de sí, en otras palabras, es una imagen definida de antemano, a partir de un conjunto de normas de las cuales forma parte la percepción del propio yo social.<sup>161</sup>

<sup>159</sup> Laura Mulvey, *op.cit.*, p.372-375.

<sup>160</sup> Robert Doisneau con esta serie de fotografías problematizó lo que luego desde la teoría feminista se ha denominado política sexual de la mirada. Véase Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2003, Cap. 4.

<sup>161</sup> Annateresa Fabris, *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*, UFMG, Belo Horizonte, 2004, p. 36.

El contraste entre la publicidad a color y la reproducción de la fotografía en blanco y negro en la revista colaboran en generar el *efecto de realidad* propio del estilo documental.<sup>162</sup> La idea que subyace es que “las fotos hablan por sí mismas”. Las fotografías desde esa concepción poseen una investidura de autenticidad como si se tratase de un fragmento de realidad atisbada a través de un ventanal, flujo de la vida, autónomo, autogenerado, en vez de haber sido construido por una profesional en la producción de imágenes, con su propio filtro cultural. Rosalind Krauss expresa que considerar las fotografías como evidencia en las publicaciones gráficas proviene de un sistema discursivo e institucional que le otorga ese sentido. Esta condición no implica ni un texto que explica la imagen ni un conjunto de determinaciones impuestas desde el exterior. Constituye una suma de condiciones según la cual se ejerce una práctica y en la cual todos los elementos se interpelan mutuamente.<sup>163</sup>

Volviendo a la primera fotografía de Eva que publicó la revista, si trazamos una línea vertical imaginaria podemos observar a Eva en dos lados. En el lado izquierdo de la imagen predomina el reflejo de Eva frente a espejo. Ella está sentada con sus piernas cruzadas, esboza una leve sonrisa mientras se sujeta su cabello de un lado con la mano izquierda y acerca una invisible hacia ese lado con su mano derecha. Si desplazamos la mirada hacia la derecha, la vemos desde atrás con su largo cabello suelto y en el espacio en donde está sentada. Este manera de mostrarla se aparta de la imagen hegemónica de Eva, de perfil y peinada con un rodete.

Al respecto del espejo, desde el Renacimiento los artistas le otorgaron una función de reflejar y duplicar la belleza bajo la excusa de la alegoría de la vanidad. A su vez, la moral clásica convirtió a la mujer frente al espejo en un distintivo de una sociedad incriminatoria, fundada en los falsos valores de la ostentación.<sup>164</sup> Si bien podríamos citar una enorme cantidad de imágenes que utilizan este recurso iconográfico en la historia de la pintura del Renacimiento, el modo en que organiza la toma y el encuadre que produce la fotografía puede relacionarse con otro repertorio plástico como por ejemplo, la pintura de Edgar Degas titulada *La señora Jeantaud en el espejo* (fig. 9). Esta representación se refiere otra perspectiva del tema de la mujer frente al espejo, que remite a la reflexión entre la persona y su reflejo entendiéndola como la competencia

---

<sup>162</sup> A propósito del efecto de realidad Roland Barthes lo ha estudiado en relación a la literatura. Véase Roland Barthes, “El discurso de la historia” en *Estructuralismo y literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, p. 49.

<sup>163</sup> Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 56.

<sup>164</sup> Sabine Melchior-Bonnet, *Historia del espejo*, Buenos Aires, Edhasa, 2014, pp. 267-234.

del doble.<sup>165</sup> Ya no existe una relación de solidaridad: sus divergencias toman cuerpo delante del espejo, al punto que la imagen especular se emancipa y, en último grado, no es más percibida como un fenómeno óptico sino como un competidor amenazador (figs. 8 y 9).<sup>166</sup> El tema del doble especular fue extensamente explotado por el cine comercial clásico. Por su parte, la relación del espejo y la mujer ha sido fuente de asociaciones negativas aunque las funciones del espejo en la historia han sido múltiples y heterogéneas, desde el autoconocimiento hasta la mediación entre lo material y lo espiritual.<sup>167</sup>



8. Gisèle Freund. Eva Perón. 1950- 9. Edgar Degas, *La señora Jeantaud en el espejo*

La doble página siguiente está totalmente cubierta con una serie de imágenes de Eva ordenadas según los criterios del cine comercial que realiza secuencias con planos generales, medios planos y primeros planos (fig.10). En estas imágenes se observa a Eva señalando sus tapados de piel, sus vestidos, sus anillos y la colección de sombreros. En estas fotografías se reitera cierta gestualidad y pose esquemática de Eva. Como lo ha expresado Erving Goffman, el retrato es la representación del yo, proceso en el cual quien retrata y el retratado suelen chocar. Los accesorios representados junto a los modelos refuerzan, por regla general, esa auto-representación. Dichos accesorios pueden considerarse propiedades del sujeto en sentido teatral del término (fig. 10).<sup>168</sup>

<sup>165</sup> En este mismo sentido de tratamiento del tema del doble especular mencionamos la pintura de Manet *Un bar aux Folies Bergère*, 1882.

<sup>166</sup> Sabine Melchior- Bonnet, *op. cit.* pp. 380-388.

<sup>167</sup> Ídem, p. 215.

<sup>168</sup> Erving Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu, 1997, pp. 27-92.



10. *Life Magazine*. Diciembre de 1950. Páginas. 70 y 71.

Es frecuente que en la fotografía de prensa con el fin de configurar un hilo conductor o narrativo sean alterados los tamaños de las imágenes y ordenadas jerarquizando la relación entre unas con otras y los espacios en blanco. La articulación de estas imágenes introduce al sujeto que las observa en el centro de la historia, estableciendo las nociones de apertura con la primera fotografía del reportaje y el desarrollo con los distintos planos. La imagen en la cual Eva posa con los sombreros ocupa al menos tres cuartos del espacio de la doble página de la revista. En la serie de fotografías que se incorporan se percibe una tendencia a la redundancia. Las convenciones de las tomas, lo que muestran y las poses se relacionan con un repertorio o matriz visual vinculado al mundo del espectáculo y no tanto al retrato de protocolo propio del ámbito de la política.

El acceso cinematográfico a esta serie de imágenes se dirige desde un plano general, cuerpo entero, plano medio hasta la última imagen en contrapicado. Como sostiene Román Gubern en su estudio sobre la imagen figurativa en occidente, acotar voluntariamente una imagen a un encuadre expresa que tal porción de espacio está investido de una significación relevante para quien la delimita, es decir, que le confiere importancia. El encuadre no es una decisión neutra, sino que implica una enérgica presión condensadora de su contenido icónico, obliga a una operación selectiva de inclusión y de correlativa exclusión (censura) de signos, estructura sus formas de composición interna y jerarquiza su significación e importancia.<sup>169</sup>

<sup>169</sup>Román Gubern, *La mirada opulenta*, Barcelona, G. Gilli, 1987, pp.129-131

De la serie de imágenes (fig. 10) que analizamos, conocemos dos fotos que no fueron publicadas, en las cuales la sonrisa de Eva es un rasgo distintivo (figs. 11 y 12). La primera es una imagen en la cual Eva responde de manera complaciente al pedido de la fotógrafa de colocarse un sombrero y sonreír. Tal vez, el editor no la seleccionó porque hubiera sugerido una construcción de la imagen a partir de una interacción intersubjetiva entre ambas. Otra imagen de esta serie que la revista no publicó es un retrato de medio cuerpo que, si no fuera porque la fotógrafa incluyó de manera prácticamente imperceptible en la parte inferior derecha esmaltes y otro enseres para el embellecimiento de las manos, podría ser considerado un retrato protocolar y oficial de Eva.



11. Gisele Freund. Eva Perón. 1950. No publicada



12. Gisele Freund. Eva Perón. No publicada.

La serie de fotografías que analizamos la muestra exhibiendo elementos de vestir, que eran identificados como objetos de distinción de la mujer glamorosa: las pieles, sombreros, vestidos y anillos (fig. 10).<sup>170</sup> Las actrices de Hollywood dieron un lugar destacado a sus colecciones de tapados de piel y joyas. La colección de esmeraldas de Marlene Dietrich era famosa. Las estrellas de cine fueron persuadidas por

---

<sup>170</sup> Carol Dyhouse, *op. cit.*, pp. 33-38.

las compañías de publicidad para que llevaran joyas llamativas en público.<sup>171</sup> La contrucción del relato visual que propone la revista en este caso se vinula con los *backstage* de las actrices. Sobre estas imágenes Sarlo expresa que no mostraban nada que no hubiese sido exhibido previamente por Eva.<sup>172</sup> Sin embargo, los fotógrafos oficiales no fotografiaron en ningún momento su vestidor como así tampoco el momento en que Eva se arreglaba. Tal vez, en este caso Eva se sintió más cómoda porque estaba siendo fotografiada por una mujer. Sobre esta cuestión la fotógrafa además de esto añade lo siguiente: “Eva entró en el juego de enseñarle a otra mujer todo cuanto poseía. Ella quería que el mundo admirara sus tesoros. Me lo dijo. No veía nada malo en ello. Eva se consideraba la encarnación del sueño de los pobres”.<sup>173</sup>

La siguiente serie de imágenes que la revista publicó en una doble página registra el momento en el cual Eva se arregla para asistir a la gala presidencial en el Teatro Colón el 9 de julio (fig.13). Si en la anterior serie de las fotografías publicadas por la revista predomina una imagen de Eva estática y en pose, en las siguientes se destaca el movimiento sugerido por las instantáneas. El esquema general es semejante al esquema visual de las fotonovelas— como podemos observar en el ejemplo de la fotonovela italiana *La Signora delle Camelie*— que incorporaron una compaginación acorde con los cambios en la percepción de las imágenes en las revistas que introdujo el medio cinematográfico (fig. 14).<sup>174</sup>

---

<sup>171</sup> Ídem, p 42.

<sup>172</sup> Beatriz Sarlo, *op. cit.* p. 14

<sup>173</sup> Rauda Jamís, *op. cit.*, p. 145.

<sup>174</sup> La fotonovela es un híbrido entre el cine, la fotografía fija y el cómic difundida ampliamente en la prensa femenina. Véase Luisa Passerini, *op. cit.*, p. 364. Paula Bertúa estudia la difusión del género de la fotonovela en su estudio sobre la revista *Idilio* y los fotomontajes de Grete Stern. Véase Paula Bertúa, *La cámara en el umbral de lo sensible. Grete Stern y la revista Idilio 1948-1951*, Buenos Aires, Biblos, 2012, pp. 30-32.



13. *Life Magazine*. Diciembre de 1950. Páginas 72 y 73.



14. Fotonovela. *La Signoradelle Camellie*.

Entre la década del 30 y el 60, los films del cine comercial norteamericano concentraron su atención en la forma humana: escala, espacio, narraciones todas antropomórficas. El cine clásico utiliza una frontalidad modificada, porque una frontalidad total rompe la ilusión ficcional propuesta y pone en evidencia el dispositivo de enunciación. Por lo general, en la mayoría de las fotos los planos se remiten en todo momento a Eva, mostrándola localizada en el campo o a ella reconociendo el fuera de campo con su mirada (fig. 15). Ese gesto interpela, reconoce e incorpora el mecanismo de enunciación y representación. En este caso, sólo Eva es autorizada a mirar al espectador como lo hace quien observa las imágenes en la revista generando a su vez una relación entre el campo y el fuera de campo de la imagen. (fig. 15).



15. Gisèle Freund. Eva Perón. 1950. Publicada en *Life Magazine*. 1950

En las páginas siguientes, el editor solo incorporó dos fotografías en la doble página en la cual predomina el texto y los anuncios publicitarios. En una de ellas Eva está junto al personal que la asiste para peinarla y para embellecerle sus manos. Se puede ver a su secretario personal quien en apariencia lee la rutina de actividades que realizaría ese día la Primera Dama. En la última imagen que publicó la revista del fotorreportaje de Freund, se puede observar a un funcionario del gobierno peruano que aguarda ser atendido por Eva en antesala de su despacho y, más arriba, en un afiche con una imagen de Eva que previamente había sido utilizada para su promoción en el ámbito artístico, refuncionalizada en el político. (fig. 16).



16. Life Magazine. Diciembre de 1950. Páginas 74 y 82.

En las dos últimas fotografías que publicó la revista, el editor en un caso seleccionó una entre dos opciones. No publicada la foto en donde Eva y la manicura sonríen al momento en que se produce la toma fotográfica (fig. 17). En el otro caso reencuadró la foto quitando a las personas que estaban presentes en la antesala del despacho de Eva de manera de mostrar al funcionario extranjero sentado solo. (fig. 18).



17. Gisèle Freund. Eva Perón. 1950. No publicada



18. Gisèle Freund. Eva Perón. 1950. Publicada y reencuadrada

Según Hal Foster, el fotorreportaje de Gisèle Freund manifestó una denuncia política al régimen de Perón.<sup>175</sup> Los lujosos vestidos de Eva eran señalados de manera recurrente por la oposición política al gobierno como un símbolo de corrupción. Sin embargo, el guardarropa de Eva era público en el sentido que lo expresa Beatriz Sarlo, eran parte de la ceremonia del Estado para simbolizar el esplendor que pretendía demostrar el gobierno peronista.<sup>176</sup>

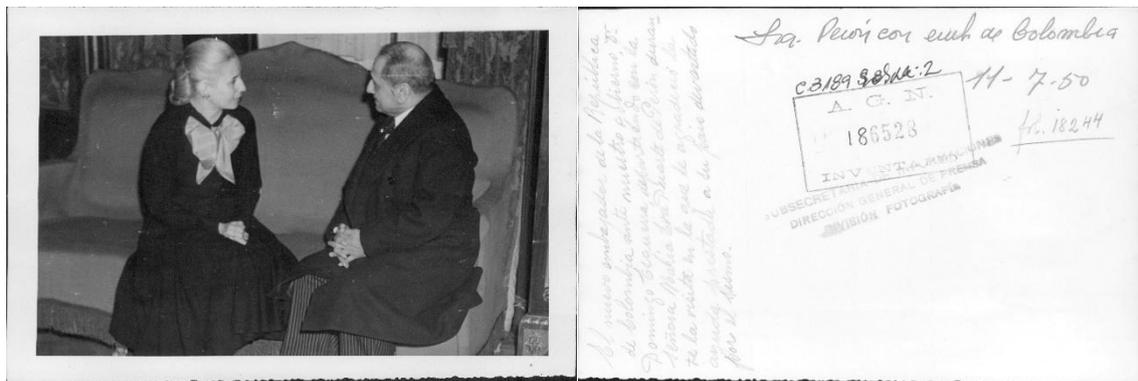
El gobierno, en general, construyó un relato visual en el cual, si bien Eva fue fotografiada luciendo lujosos vestidos y joyas y, como señala Ballent, de ese modo se representaba a Eva Perón “La Señora” que desarrollaba un rol protocolar, la mayoría de las fotografías oficiales mostraban a Eva en acciones de gobierno. Así encontramos que en las fotografías de la SI la muestran en inauguraciones de obras públicas, atendiendo en su despacho a los niños, mujeres y ancianos — sectores sociales sobre los cuales el peronismo aplicó medidas de inclusión — y en reuniones con funcionarios

---

<sup>175</sup> 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.

<sup>176</sup> Beatriz Sarlo, *op. cit*, pp. 30 y 31.

extranjeros.<sup>177</sup> La siguiente fotografía fue realizada por un fotógrafo oficial en el mismo momento en que Freund realiza el fotorreportaje a Eva (fig. 19). Según los datos consignados en el reverso de la fotografía, observamos a Eva atendiendo al embajador de Colombia quien en esa ocasión le agradeció por la ayuda prestada a su país luego de un desastrosos sismo (fig. 19).<sup>178</sup>



19. Eva Perón y el embajador de Colombia. Anverso y reverso. SI. AGN

En cierta medida podríamos considerar que el fotorreportaje de Freund publicado en la revista *Life* funcionó como un relato visual opuesto al difundido por el gobierno peronista a través de las fotografías oficiales. La representación de Eva en el fotorreportaje de *Life* la ubica en la esfera privada de la vida. De cualquier manera, como lo ha expresado Anahí Ballent, es complejo distinguir lo privado y lo público en la representación de Eva Perón, porque esos dos ámbitos en su vida estuvieron vinculados. Aquello que a simple vista parece tener un aspecto personal y de base biográfica en realidad se subordinaba a su sentido político. Como sostiene esta autora, el orgullo de Eva Perón era de naturaleza pública: aquel que no pueden reprimir las figuras políticas exhibiendo la obra que han promovido. Según esta perspectiva, cuando Eva mostraba aspectos de su vida privada no lo hacía con un objetivo banal sino en términos políticos.

Algunas opiniones de la época ante la actitud de Eva Perón respecto de su estética del lujo y del exceso fueron sumamente críticas.<sup>179</sup> Freund la observó desde ese filtro cultural, según podemos analizarlo desde sus memorias y en diversas entrevistas que ha brindado. El biógrafo de la fotógrafa, Klauss Honnef, lo expresa de esta manera:

<sup>177</sup> Por ejemplo, esta estrategia visual desarrollada por el gobierno puede observarse en la publicación de la revista *El Hogar* luego del fallecimiento de Eva. *El hogar*. 1° de agosto 1952. N° 2229

<sup>178</sup> AR\_AGN\_DDF/ Consulta INV. 186528

<sup>179</sup> Anahí Ballent, *op. cit.* p 170.

“En el reportaje dedicado a ella, Evita Perón, esposa del carismático presidente argentino, Juan Perón, se descubre a la cámara. El ángel de los pobres, como le gustaba ser llamada, se presenta en todo el esplendor de sus joyas, sombreros y vestidos. Así solaza doblemente en el espejo de la belleza, en contraste con su encuentro semanal con los menos favorecidos”.<sup>180</sup>

Las razones que pudieron impulsar al gobierno a concederle el permiso a Freund para que realizara el fotorreportaje no han sido manifiestas sin embargo lo podemos relacionar con la política exterior del gobierno con los Estados Unidos como lo hemos desarrollado en la introducción. Luego de lo expuesto y analizado en este capítulo, la hipótesis que se puede aventurar es que la representación de la Primera Dama en *Life* representó una imagen contraria al relato visual del peronismo sintetizado en el libro *La Argentina en Marcha*.

En este capítulo nos hemos ocupado de analizar el modo en que se construyeron determinados sentidos acerca de las imágenes publicadas en la revista por medio del uso de diversos recursos gráficos y textuales. Por otra parte, al comparar el fotorreportaje con otros repertorios visuales hemos visto que las fotografías publicadas en la revista privilegiaron representaciones de la experiencia culturalmente significantes desde una perspectiva de género: una mujer frente al espejo que muestra su ropa, su colección de sombreros, colección de anillos, de tapados. Una serie de signos que, en términos socioculturales, dependiendo el contexto, podían ser relacionados con el detrás de escena de una estrella de cine. Sin embargo, el gobierno peronista había construido otra significación acerca de estos signos según lo hemos expuesto antes. Por último, cabe señalar que si bien la fotógrafa produjo otras fotos de Eva en donde se la puede ver en acción en espacios que no están tradicionalmente adscriptos a lo femenino, esas imágenes no fueron publicadas en la revista *Life* (fig. 20).

---

<sup>180</sup> Ignacio Maldini, Todos estos artistas sucumbieron a los encantos de una mujer, *El mundo*, Domingo 21 de julio de 2002, <https://www.elmundo.es/magazine/2002/147/1027076579.html> Recuperado 29/10/2016.



20. Gisèle Freund. Eva Perón. 1950. No publicada

De esas imágenes nos ocuparemos en el capítulo III cuando analicemos la convergencia de algunas de las fotos de Freund y las imágenes oficiales de la Primera Dama. Además retomaremos el estudio de las imágenes producidas por Heinrich que desarrollamos en el capítulo I para indagar acerca de otros desplazamientos de esas fotografías en la propaganda oficial.

### CAPÍTULO III

#### **Trayectorias y reapropiaciones: las fotos de Eva Perón producidas por Heinrich y Freund en la propaganda oficial**

Como hemos mencionado en los capítulos anteriores, la imagen oficial de Eva fue delineada por la Subsecretaría de Informaciones (SI), encargada de la centralización y la instrumentalización de los mecanismos de la propaganda gubernamental. Las funciones asignadas a este organismo fueron consolidadas por tres factores principales relacionados entre sí: la figura de Raúl Apold, subsecretario de la SI, el cuantioso presupuesto del que disponía y la cercanía a Perón. Al respecto de sus actividades, ante la desaparición de documentos y archivos oficiales, existe escasa bibliografía que profundice en sus especificidades.

El libro de Marcela Gené es el primer trabajo que estudió el funcionamiento de la SI realizando una reconstrucción con los datos que aporta un informe sobre la situación de la propaganda durante el peronismo luego del golpe de Estado de 1955. La autora plantea que el protagonismo de la SI creció en simultáneo al aura de temor y persecución que cimentó la figura de Apold en los sectores enemigos del gobierno. Más allá de esto, lo cierto es que la SI se plantea como una pieza más de una reestructuración que concibe las políticas públicas desde la planificación centralizada.<sup>181</sup> En un sentido similar, Clara Krieger ha entendido el funcionamiento de la propaganda durante el régimen peronista como una herramienta compleja y crucial para las políticas que el gobierno procuraba fomentar.<sup>182</sup> Tal vez, cuando en catálogos y exposiciones en los museos sólo se menciona como dato histórico la reacción de Apold a causa de las fotografías a Eva de Heinrich y Freund, esto colabora en la construcción del mencionado aura sobre el subsecretario de la SI.

Por otra parte, el ensayo de Andrea Giunta que estudia las polémicas en torno a las imágenes de Eva Perón propone un análisis desde la trama cultural en que circularon y fueron reproducidas. La autora cita el polémico discurso de Oscar Ivanissevich, ministro de Educación entre los años 1948 y 1950, para recordar que las relaciones entre el peronismo y las artes visuales fueron tensas. Sin embargo, plantea que ese discurso no debería conducirnos a conclusiones apresuradas. Giunta analiza la relación

---

<sup>181</sup> Marcela Gené sigue el estudio de Patricia Berrotarán que entiende la planificación como instrumento para la organización en el estado peronista. Véase, Marcela Gené, *op.cit.* pp.33-34.

<sup>182</sup> Véase Clara Krieger, *Cine y peronismo. El Estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 17-19.

cambiante del peronismo con los artistas en el contexto en el que se cristalizaron los rituales peronistas y que la figura de Eva pasó a ocupar el centro de los actos oficiales. De esta manera, examina los conflictos que produjeron las imágenes de Eva producidas dentro del terreno del arte.<sup>183</sup> Conflictos y coexistencias, es el subtítulo bajo el cual la autora analiza ese tema. En los capítulos I y II hemos analizado mayormente algunos aspectos al respecto de los usos conflictivos de las fotografías de Heinrich y Freund en relación al peronismo. En este capítulo proponemos estudiar las coexistencias y relacionarlas con la imagen oficial de Eva.

Para analizar estos problemas partimos de vestigios o elementos poco apreciados o inobservados. Además de considerar las impresiones generales acerca de la imagen de Eva producida desde la SI subrayamos la importancia de los detalles secundarios y otros elementos que generalmente, pasan desapercibidos. Antes todo proponemos movernos lateralmente siguiendo las huellas que nos proveen las imágenes.



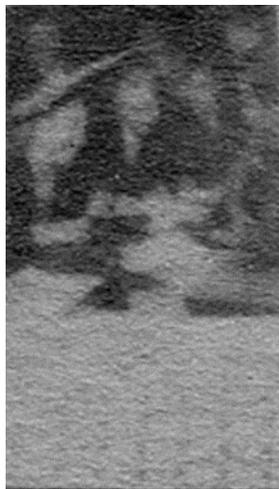
1. Unidad Básica Femenina. 1955. SI. AGN

La imagen anterior (fig. 1) es una fotografía de una unidad básica femenina del archivo fotográfico de la SI. En el reverso de la imagen figuran algunos datos. Está fechada el 22 de julio de 1955 y la descripción que aporta es que corresponde a una reunión en una unidad básica del partido peronista femenino de la calle Brasil 450.<sup>184</sup>

<sup>183</sup> Andrea Giunta, *op. cit.*, pp. 119-123.

<sup>184</sup> AR\_AGN\_DDF/ Consulta INV. 222780.

En la pared del fondo podemos observar los retratos de Perón y Eva. Sin embargo, eso no es lo que más nos llama la atención sino otro artefacto visual colgado al lado de la bandera argentina, el almanaque de la Fundación Eva Perón (FEP). Pese a la pequeña dimensión de la imagen, algunos detalles nos resultan familiares y semejantes a la fotografía a Eva en su despacho tomada por Freund en 1950 (fig. 3). No obstante, nosotros sabemos que no puede ser una fotografía de ella porque la SI nunca obtuvo los negativos. Por lo tanto, necesariamente tendría que ser de otro fotógrafo en la misma ocasión que Freund fotografió a Eva. Ampliamos la imagen para analizarla mejor y logramos observar que en ella aparece Eva luciendo un extravagante sombrero con pluma blanca, y a su secretario privado Atilio Renzi. (fig. 2)



2. Almanaque de la FEP



3. Gisèle Freund. 1950

Aunque la falta de nitidez de la ampliación nos limita, consideramos posible plantear algunas preguntas: ¿Freund produjo imágenes de Eva acordes a la propaganda oficial? Tal vez la respuesta a esta pregunta nos proporcione información para comprender algo que los fotorreporteros no suelen explicitar cuando hablan de sus fotos: ¿Qué cedió o negoció Freund para conseguir determinadas imágenes? Dejemos por un momento estas cuestiones aquí para analizar otra imagen.



4. Unidad Básica Femenina, 1955. SI, AGN

La anterior fotografía que incorporamos en nuestro análisis también fue producida por un fotógrafo oficial en una unidad básica femenina el 22 de julio de 1955, el mismo día y año que la anterior (fig. 4). La información que figura en el reverso aporta algunos datos. Expresa que corresponde a una reunión del partido peronista femenino en la unidad básica de la calle Quesada 3811.<sup>185</sup> En la imagen observamos a un grupo de mujeres, la mayoría permanecen paradas, mientras la señora con anteojos que sostiene entre sus manos unos papeles levanta la mirada detrás colgados sobre la pared observamos dos retratos de Eva. Uno de ellos el de la izquierda es una reproducción de una de las fotografías a Eva producidas por Heinrich. Ampliamos la imagen (fig. 5)



5. Ampliación imagen 4

Como ya lo hemos mencionado, durante su primer período, el gobierno peronista constituyó un sistema organizado para la elaboración de la propaganda que incluía de

---

<sup>185</sup> AR\_AGN\_DDF/ Consulta INV. 222787.

manera central el uso político y gran escala de la fotografía.<sup>186</sup> Para ello contaba con organismos especializados que controlaban la producción y la distribución, en el interior y en el exterior del país, de las imágenes que el gobierno consideraba transmisoras de alguna idea o mensaje político.<sup>187</sup> Desde que Perón comenzó a desarrollar la estrategia política que lo llevaría a la presidencia, la figura de Eva ocupó un lugar destacado. Esto fue incentivado desde los inicios del primer gobierno peronista, cuando su imagen fue reproducida por los organismos oficiales en diversos soportes visuales como afiches, pinturas, documentales y fotografías. Mariano Plotkin indica que entre los años 1950 y 1952 se cristalizaron los rituales peronistas y la figura de Eva y Perón pasaron a ocupar el centro de los actos oficiales adquiriendo rasgos de culto.<sup>188</sup>

A partir del análisis de las fotografías a Eva de la SI disponibles en el AGN, podemos distinguir la reiteración de asuntos en estas imágenes: Eva en su despacho atendiendo a los peticionantes, en acciones de gobierno, luciendo sus lujosos vestidos y en actos políticos.<sup>189</sup> Susana Rosano afirma que la centralidad del cuerpo político de Eva en el gobierno peronista se logró a partir del contacto físico con las masas.<sup>190</sup> Mariano Plotkin ya había mencionado este aspecto estudiado en profundidad en uno de los capítulos de su libro que tituló “La Fundación Eva o el largo brazo del régimen”. Allí, plantea la construcción de la imagen de un poder de fácil acceso, donde Eva se ocupaba de manera personal de los problemas de los ciudadanos como un aspecto fundamental para la generación de “consenso pasivo”. Señalamos otro aspecto que el autor destaca en relación a representación de Eva. La imagen de la Primera Dama trabajando más allá de los límites de su resistencia física a favor de los humildes, uno de los componentes más importantes de la maquinaria propagandística para generar una mística alrededor de su persona.<sup>191</sup>

---

<sup>186</sup> 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.

<sup>187</sup> Los setenta mil negativos que se conservan actualmente en el Archivo General de la Nación son apenas la cuarta parte de la producción fotográfica existente entre 1947-1955.

<sup>188</sup> Andrea Giunta, *op. cit.* p. 123.

<sup>189</sup> Sobre la historia y objetivos del Archivo General de la Nación puede consultarse entre otros: Sergio Chiappori, *Organización y objetivos del Archivo Gráfico de la Nación*, Buenos Aires, Peuser, 1944; Eugenia Izquierdo (2013). El Archivo Gráfico de la Nación, primera experiencia institucional de preservación de patrimonio cinematográfico en Argentina. X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. – Agradecemos al personal del Departamento de Documento Fotográficos el aporte de bibliografía específica que nos orientó en la comprensión de algunas problemáticas que presenta la consulta de ese fondo documental en relación con la propia historia, aún en construcción, de la formación del acervo fotográfico de esa institución.

<sup>190</sup> Susana Rosano, *op. cit.* pp. 53-54.

<sup>191</sup> Mariano Plotkin, *op. cit.* pp. 239-241.

A primera vista la serie de fotografías que incorporamos a continuación podrían funcionar en ese relato visual construido por el gobierno peronista referido por Plotkin. Pero la autoría nos aleja del equívoco de adjudicar estas imágenes a los fotógrafos de la División Fotografía de la SI. Estas fotografías fueron producidas por Freund en 1950 y no fueron publicadas por la revista *Life* (fig. 6).



6. Gisèle Freund. Eva Perón en su despacho. 1950. No publicadas en *Life*

El asunto de la fotografía podría ser incluido dentro de las miles de imágenes realizadas por los fotógrafos oficiales en las cuales aparecía la Primera Dama en medio de las extensas jornadas de trabajo mientras atendía las solicitudes y demandas de quienes se acercaban a la Secretaría de Trabajo y Previsión Social — descritas en el AGN, en los soportes, como “Eva en su despacho”—. Susana Rosano señala que el peronismo utilizó profusamente imágenes de Eva como el pilar fundamental de la eficacia simbólica del gobierno para borrar de manera imaginaria la distancia que lo separaba de los ciudadanos.<sup>192</sup> En el mismo sentido, Claudia Soria afirma que existe una enorme cantidad de imágenes en las cuales el contacto entre los líderes y el pueblo se expresa en una cercanía de diálogos. En la propaganda de los años cincuenta, Eva tiene un lugar singular como puente que vincula al líder con las masas y como primera dama que acompaña al presidente Perón en sus actos de gobierno y protocolo.<sup>193</sup> Para analizar estas semejanzas entre las fotografías de Freund y las oficiales incorporamos en nuestro estudio tres fotografías de la SI, hoy conservadas en el AGN (fig. 7).<sup>194</sup>

<sup>192</sup> Susana Rosano, *op. cit.* p.54.

<sup>193</sup> Claudia Soria, *op. cit.* p. 48.

<sup>194</sup> En la carpeta correspondiente a las fotografías de la SI disponible para la consulta al público en AGN existen unas veinte fotografías realizadas este mismo día. AR\_AGN\_DDF/ Consulta INV. 244838, 244824, 244841. La primera imagen fue utilizada en la tapa del libro titulado *La mística social de Eva Perón* publicado por la Subsecretaría de Informaciones en 1952. Al respecto de la imagen de Eva Perón en los libros se puede consultar el catálogo de la muestra homónima realizada de julio a diciembre de 2013. Véase, *Eva Perón los libros*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2013.



7. Eva en su despacho. Subsecretaría de Informaciones. Dirección de General de Difusión. División Técnica. Sec. Fotografía. C. 1951

En este punto quisiéramos desarrollar la cuestión que plantea Howard Becker al afirmar que la mayoría de los fotógrafos han desarrollado un sistema de negociación para conseguir determinadas imágenes, pero es poco habitual que lo expliciten.<sup>195</sup> En este caso particular, no ha sido del todo explicitado por Freund. Solo menciona que a Eva le generó confianza que ella fuera mujer.<sup>196</sup> Sin embargo, recordemos que la fotógrafa comentó que convenció a Eva mostrándole unas fotografías y que como le habían gustado le permitió fotografiarla en su despacho. Como estas también le agradaron la invitó en otras dos ocasiones y las fotografías allí producidas se corresponden con las imágenes que publicó la revista *Life*. Recordemos también que la fotógrafa contó que había realizado unas cincuenta imágenes y la revista *Life* publicó once ¿Podríamos considerar que una manera de disimular la imagen crítica que estaba construyendo la fotógrafa de Eva fue producir imágenes persuasivas y semejantes a las producidas por los fotógrafos oficiales como las que incorporamos antes (fig. 6 y 7)?<sup>197</sup>

En comparación (figs. 6 y 7), podríamos decir que el contenido icónico de las fotografías de Freund es afín al de fotos oficiales y, en este sentido, afirmar que desde la óptica del gobierno peronista (Raúl Apold y la misma Eva) las fotografías de Freund difícilmente podían ser consideradas como amenazantes a primera vista. La fotógrafa ha expresado de manera reiterada en sus memorias, entrevistas y libros el momento en que le mostró las fotografías a Eva y a Apold y las reacciones de cada uno. Tal vez realizaron una observación general de estas imágenes, no lo sabemos. La comparación con una foto del Almanaque del FEP de 1955 es elocuente: al observarla imágenes

<sup>195</sup> Howard Becker, “¿Dicen la verdad las fotografías?” en Thomas D. Cook; Charles S Reichardt; Guillermo Solanas, *Métodos cualitativos y cuantitativos en investigación evaluativa*, Madrid, Morata, 2005, pp. 164-165.

<sup>196</sup> Rauda Jamis, *Gisèle Freund. Conversaciones con Rauda Jamis*, Barcelona, Circe, 2002, pp. 144-145.

<sup>197</sup> Como lo expresamos en el capítulo II la fotógrafa señaló con esas imágenes visibilizó las contradicciones del gobierno. Véase Rauda Jamis, *op. cit.* p. 145; Gisèle Freund, *op. cit.* p. 27; Klaus Honnert, Jan Thorn Prikker, Rheinisches Landesmuseum Bonn, *Lichtbildnisse: das Porträt in der Fotografie*, Alemania, Köln : Rheinland-Verlag, 1982, p. 208-209.

conjuntamente las diferencias resaltan por encima de las que planteamos en un comienzo (fig. 8 y 9).<sup>198</sup>



8. Imagen almanaque de la FEP



9. Gisèle Freund. Eva Perón. 1950

En las fotografías de la SI el ambiente de distensión de quienes acompañan a Eva difiere del orden de los cuerpos dispuestos en las fotografías que produjo Freund. En el centro de esta imagen observamos la rigidez del brazo de Eva, extendido linealmente como si tomara distancia. Es bien distinto a lo que ocurre la imagen oficial de Eva sonriente, como puente simbólico y afín entre el pueblo y Perón. En las dos imágenes se percibe la una preparación de la escena a fotografiar. Sin embargo, en la foto de Freund, las personas que están junto a Eva no han disimulado la tensión en sus rostros y la rigidez de sus cuerpos. Los gestos serios de todas las personas captadas en la imagen, incluida Eva, distan del clima de alegría que exalta la imagen producida por la SI. Asimismo en la imagen oficial el coloreado de la fotografía en tonos pasteles, que remite a la cultura visual escolar, otorga una calidez diferente a la fotografía en blanco y negro de Freund.

Además de todos esos elementos visuales que inducen determinadas ideas o conceptos, la palabra refuerza sentidos y colabora en la interpretación de los gestos. En una de las páginas del libro *El hada buena*, publicado hacia 1953, se ofrece una secuencia de imágenes y palabras que guían la interpretación de las fotografías oficiales en las que aparece Eva como figura central (fig. 10).<sup>199</sup> Las imágenes que empleaba el gobierno apuntaban a difundir un mensaje claro y enfático para que la mayoría de la población lo comprendiera de inmediato.

<sup>198</sup> Imagen fue incluida en un libro sobre la Fundación Eva Perón. Véase, Claudio Panella (Dir.), *La Fundación Eva Perón. Imágenes de su historia*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Históricas Eva Perón, 2015, p. 22.

<sup>199</sup> El libro de lectura el *Hada Buena* de 1950 fue ilustrado por Perla Heim.



10. El Hada Buena c. 1953

En la imagen se produce un diálogo mientras las niñas y niños, acompañados de una mujer adulta, observan una fotografía en blanco y negro de Eva con otros niños. Lucía le pregunta a Marcelo qué es lo que mira, Marcelo le responde que mira la figura donde aparece Evita con los niños, Cecilia expresa que Evita los amaba, Mara agrega que hizo regalos para verlos felices, César recuerda que nos dio la Ciudad Infantil y Victoria dice que los mira con ternura. La fotografía tomada por Freund a Eva en su despacho no contiene esos elementos kinestésicos y significativos que eran rasgos constantes en la propaganda peronista. El gesto serio de Eva y las personas al otro lado del escritorio nos recuerdan a las fotografías que estudiamos en el capítulo II, producidas por Mary Hansen, la corresponsal enviada por la revista *Life* en 1949.

Si analizamos las fotografías de Freund que no fueron publicadas en *Life* y las que sí lo fueron, hallamos una tensión entre la adecuación de la representación de Eva según los gustos e intereses de la propaganda peronista —tal vez estratégicamente—y los intereses de la revista *Life* que había realizado el encargo. De cualquier forma, existe algo presente en algunas de las fotografías de Freund que las dispone cercanas a la imagen oficial de Eva. La fotografía que incluimos a continuación podría ser considerada un retrato oficial de la primera dama, pero ya sabemos que es de Freund y la hemos analizado en el capítulo II (fig.11). El retrato fotográfico de Freund contiene diversos elementos compositivos semejantes a los retratos de protocolo con

antecedentes en la tradición de la pintura Europea desde período barroco. Sin embargo, por el momento solo la relacionamos con el retrato realizado por Numa Ayrinhac “el pintor oficial” — tal como fue identificado en los años en que realizó más de veinte retratos de Eva y Perón — y publicado luego en la tapa del libro de Eva *La razón de mi vida* (fig. 12).<sup>200</sup> Si en las dos imágenes recortamos el rostro de Eva y retenemos los datos visuales del gesto, la posición de la cara, la sonrisa, el modo en que se deja ver su rodete, la mirada y a esto le sumamos que el pintor utilizaba diversas fotografías para componer sus cuadros. ¿Qué relación podríamos establecer entre estas imágenes?



11. Gisèle Freund. Eva Perón. 1950    12. Numa Ayrinhac, 1951

Algunos fotógrafos han manifestado lo problemático que resulta lograr que la persona retratada no imposte constantemente su imagen.<sup>201</sup> Erving Goffman ha descrito las tensiones que se producen entre el retratista y el retratado, dicho de otro modo, entre la representación y la autorepresentación.<sup>202</sup> En el encuadre de la fotografía a Eva fueron incluidos, de manera prácticamente imperceptible, los elementos y productos con los cuales le embellecían las manos a Eva. De todos modos, lo que resulta más pregnante en la foto es la pose de Eva. Matilde Sánchez señala que el *chignon* que portaba Eva produce un cambio en el ángulo de las fotografías: “A fin de retratarlo, es necesario que el rostro gire para ubicarse de perfil [...] Esa cabeza ya no es la de una mujer, sino un emblema: pierde la mirada frontal, solo puede mirar el pasado o el futuro.”<sup>203</sup>

En la imagen oficial, Eva aparecía sonriente cargada de vida y optimismo, y era difundida en los libros que llegaban a manos de miles de mujeres, hombres y niños, una

<sup>200</sup> Andrea Giunta, *op. cit.* p.123

<sup>201</sup> Esto lo expresó el fotógrafo Richard Avedon en la serie de retratos que realizó de su padre enfermo quien se resistía a mostrarse vulnerable frente a la cámara.

<sup>202</sup> Erving Goffman, *op. cit.* pp. 27-92.

<sup>203</sup> Citado por Nora Domínguez. Véase, Nora Domínguez, *op. cit.* p.134.

imagen diferente de aquella que diariamente conocía la población que seguía el progresivo deterioro de su salud. Sobre la representación de Eva en los afiches difundidos por el gobierno, Gené realiza un breve señalamiento: “Un mismo patrón, el retrato de Eva, se reciclaba según la demanda cambiando las figuras, procedimiento al parecer bastante común en la gráfica institucional, indicativo no sólo de la urgencia con que los ilustradores debían dar curso a los encargos sino también del fuerte arraigo de la iconografía de Eva, que no admitía demasiadas variantes. Si cientos de fotografías registraban sus actividades diarias, en la gráfica circularon sólo dos o tres versiones, retratos de perfil o tres cuartos, nacidos del lápiz de Raúl Manteola, sobre los que se imprimían diferentes leyendas.”<sup>204</sup>

Por otra parte, Mariano Plotkin investigó acerca de la ayuda social directa y la construcción de la imagen de Eva. En ese sentido, señaló que luego del fallecimiento de Eva la representación que preponderó estaba asociada a elementos religiosos.<sup>205</sup> Estas dos cuestiones planteadas por los autores nos permitieron pensar que el Almanaque de la Fundación Eva Perón de 1953 es una pieza singular por varias razones (figs. 13 y 14). Primero porque sale de la reiteración iconográfica de Eva y la representa con diferentes aspectos, luciendo distintas joyas, peinados y sombreros. Es decir, predomina el acento sobre lo diverso antes que lo unívoco. Segundo porque lejos de representarla austera y con rasgos religiosos prepondera el lujo, la suntuosidad y cierta idea de belleza. Tercero, porque reproduce fotografías oficiales y otras que no fueron producidas por los fotógrafos de la SI sino por Heinrich, que hemos analizado en el capítulo I.

Además, el almanaque de 1953 tiene un carácter conmemorativo que los demás no tienen, por haber sido realizado al año siguiente del fallecimiento de Eva. Comparamos las imágenes de esta pieza gráfica con otras semejantes de otros años y observamos que por lo general reproducen fotografías coloreadas en tonos pastel como si fueran libros de lectura escolar. En las imágenes de los almanaques de la FEP de 1951, 1952, 1954 y 1955 que tienen a Eva como protagonista se la muestra en diferentes actividades políticas y de acción social: inauguraciones de obras, entrega de ayuda social y atendiendo en su despacho. En la mayoría de esas piezas gráficas no es habitual que se reproduzca su retrato sino imágenes en donde se la puede observar de cuerpo

---

<sup>204</sup> Marcela Gené, *op. cit.* pp. 124-125.

<sup>205</sup> Mariano Plotkin, *op. cit.* p. 241.

entero interactuando con otras personas.<sup>206</sup> Sin embargo el almanaque de la FEP del año 1953 fue dedicado de manera exclusiva al género del retrato.



13. Almanaque de la FEP 1953.



14. Almanaque de la FEP. 1953

De las trece fotografías coloreadas incluidas, la primera de la portada y las siguientes 12 en cada mes del año, siete son oficiales y han sido reencuadradas para darle protagonismo a su rostro. La mayoría son imágenes de Eva del viaje diplomático realizado en 1947 a diferentes países de Europa, y la Conferencia Interamericana de Cancilleres de Río de Janeiro. En ellas predomina la sobrecarga de objetos suntuosos: anillos, relojes, collares con piedras preciosas, sombreros con plumas, velo de encaje. Las restantes cinco imágenes, en comparación de a las anteriores, son retratos más austeros. (fig. 13 y 14) Tres fueron producidos por Heinrich antes que Eva fuera Primera Dama (fig.14).El retrato de Eva de perfil realizado por Heinrich fue reproducido en el mes de octubre en donde es señalada una de las fechas más importantes del movimiento peronista indicador de su nacimiento: el 17 de octubre. En otras palabras se produjo una instrumentalización política de las representaciones de

<sup>206</sup> Véase Almanaque de la FEP años: 1951, 1952, 1954 y 1955.

Eva producidas por Heinrich, que reactivan el carácter de la estética glamorosa y cierta idea de belleza de la mujer moderna difundida en las revistas destinadas al público femenino.<sup>207</sup> Los retratos de Eva realizados por Heinrich pasaron a formar parte de la iconografía oficial del peronismo, sin que hubiera sido la intención de la fotógrafa, ya que como lo analizamos en el capítulo I, siempre procuró que su estudio estuviera desligado de la política.

La dimensión del almanaque — 68 cm de largo x 38 cm de ancho— nos brinda un indicio de lo que debe haber significado el contacto directo con esas imágenes cada mes del año de 1953, recordando a Eva joven, bella y saludable. Como lo expresa Gombrich, tendemos a proyectar vida y expresión ante la imagen estática y a añadir, a partir de nuestra experiencia, lo que le falta en realidad. Por ello, siguiendo las ideas planteadas por el autor, el retratista que quiera compensar la falta de movimientos ha de movilizar ante todo nuestra proyección. Debe explorar la ambigüedad de un rostro estático de forma que la multiplicidad de las lecturas posibles produzca un aspecto de vida.<sup>208</sup>

Nora Domínguez ha señalado que como rostro vivo o muerto, mudo o parlante, vestido o desnudo, humano o inhumano, un primer plano del celuloide o un perfil acuñado en la moneda, la cara de Eva Perón interpela política y subjetivamente a los ciudadanos y ciudadanas de esa época, a correligionarios o enemigos. Luego de su fallecimiento 1952 el Dr. Pedro Ara inicia el proceso de labrar el rostro de Eva para el peronismo, el rostro de una muerta que parezca casi viva y pueda animar los lazos simbólicos y políticos que en 1952, una vez muerta, necesitan de renovados anudamientos.<sup>209</sup> A partir de su fallecimiento, las representaciones de su imagen fueron estrictamente controladas por el gobierno y toda representación gráfica de Eva debió recibir el permiso de la SI antes de ser publicada.<sup>210</sup> En este nuevo contexto de redefinición de la imagen de Eva, Raúl Apold consiguió las fotografías que había producido Heinrich. Es probable que fueran utilizadas en esta ocasión antes que Apold vendiera los negativos a la revista *Paris Match*.

Como lo indicamos al comienzo, en 1955 encontramos nuevamente el retrato de Eva producido por Heinrich presente en un escenario político, enmarcado y colgado en

---

<sup>207</sup> Mirta Lobato ha destacado este mismo aspecto en relación a las reinas del trabajo. Véase Mirta Zaida Lobato, *Cuando las mujeres reinaban*, Introducción. P. 13. Ídem, p. 92.

<sup>208</sup> E. H. Gombrich, *op. cit.* p. 32.

<sup>209</sup> Nora Domínguez, “Los rostros de Eva Perón” En Claudia Soria, Paola Cortés Rocca, Edgardo Dieleke, *op. cit.* pp.131-132.

<sup>210</sup> Mariano Plotkin, *op. cit.* p. 241.

la pared principal de una unidad básica femenina (fig. 4) El mismo retrato que en 1953 fue reproducido en el almanaque de la FEP (fig.14). Una imagen creada en los términos estéticos de la fotografía *glamour* característica del *star system* fue emplazada y refuncionalizada en un espacio político. El gobierno había popularizado de manera masiva otros retratos de Eva. El de Numa Ayrinhac, publicado en el libro *La razón de mi vida*, y las ilustraciones de Raúl Manteola. Pero ahí estaba, la fotografía a Eva de Heinrich en un lugar destacado, exhibida para que fuera vista por los allí presentes y multiplicado su visionado por el efecto de la reproducción de esa misma fotografía.

Las unidades básicas femeninas, como ha sido estudiado por Carolina Barry, eran centros de acción política. La historiadora planteó el interrogante sobre la existencia de algún tipo de prescripción estética en la organización de las unidades básicas femeninas. A continuación transcribimos su descripción realiza en base a los recuerdos de algunas de las asistentes a esos espacios, recortes de imágenes publicadas en periódicos y los archivos del Partido Peronista Femenino: “En general y dependiendo de la población del lugar, en un perímetro no mayor de veinte cuadras existía una unidad básica femenina. Todas compartían una estética determinada que constaba de un cartel luminoso en el exterior para que fuesen fácilmente identificables, con la inscripción “Unidad Básica Femenina”. Todas las unidades básicas debían estar en perfectas condiciones y prolijamente arregladas, “destacando la feminidad y delicadeza de sus autoras, pues así lo pide la Sra Eva Perón. Todos los frentes debían estar pintados de blanco igual que el interior. La decoración dependía de la ubicación, de la ayuda que recibiera la delegada de las autoridades locales y por último del gusto y predisposición de la censista. Las más importantes en infraestructura estaban cuidadosamente adornadas, contaban con buenos muebles, tanto escritorios como bibliotecas y sillas. También tenían retratos de Perón y Eva Perón de buena calidad, con marcos en madera tallada.”<sup>211</sup>

En la imagen que incorporamos (fig. 4) ese retrato enmarcado en madera de buena calidad contiene la foto a Eva producida por Heinrich. Como ha sido estudiado cuando es particularmente realizado el marco para destacar una imagen la función que desempeña es la llamar la atención y resaltarla.<sup>212</sup> Así, en 1953 y en 1955 se produce un nuevo desplazamiento de las fotografías a Eva de Heinrich, que se suma al que

---

<sup>211</sup> Carolina Barry, *Evita Capitana. El Partido Peronista Femenino. 1949-1959*, Buenos Aires, Eduntref, 2009. Pp.168-169.

<sup>212</sup> Martine Joly, *op. cit.* pp. 127-129.

analizamos en capítulo I. Sin embargo, debemos marcar la diferencia entre el uso en los comienzos políticos de Eva y aquel cuando existen mecanismos regulados de propaganda política. Tal vez, estas singularidades que hemos notado acerca de sus imágenes nos señalan que más allá que el gobierno hacia 1950 y de nuevo en 1952 consolidó determinados lineamientos acerca de la propaganda y en particular sobre la imagen de Eva, hubo fisuras o quizás podríamos pensar que fueron *lapsus*. Existen los *lapsus cáлами* que son los que se cometen por escrito, existen los *lapsus línguae* que son los que se cometen al hablar y ¿cómo podríamos llamar a los lapsus que se comenten en lo visual?

## CONCLUSIONES

En las últimas exposiciones sobre la fotografía en la Argentina se han exhibido de manera conjunta las fotografías a Eva de Heinrich y el fotorreportaje de Freund. En ambos casos, han sido muestras panorámicas. Estas imágenes son presentadas como discursos visuales que hablan por sí mismos y no aportan precisiones acerca de los contextos de producción y difusión. La descontextualización es un potente mecanismo de significación. Retomamos la crítica que realiza Rosalind Krauss cuando analiza los espacios discursivos de las fotografías primero en el contexto de origen y luego la operación de transformación y adecuación a los discursos estéticos que promueve el museo. Nos interrogamos a partir de lo que expresa Krauss acerca de cuál es el propósito de exhibir determinados artefactos visuales y culturales que forman parte de la memoria visual de nuestro tiempo sin mayores referencias a sus inscripciones discursivas de origen.

Las informaciones históricas repuestas suelen limitarse al conflicto con Raúl Apold sin dar precisiones sobre sus particularidades o sobre cómo se fueron reconfigurando las imágenes contemporáneamente en nuevos usos. Así, estas exposiciones dejan a la vista lo que impulsó originalmente nuestro trabajo: la necesidad de realizar un análisis teórico e histórico de y desde la fotografía, de estas imágenes, y su relación con el primer peronismo.

Cuando iniciamos nuestra investigación, la revista *El Reporter Cachaditas* estaba expuesta en el ingreso a la sala principal del Museo Evita aunque la institución no poseía ningún dato acerca de esa publicación. Este desconocimiento obstaculiza comprender el contexto histórico en el cual circuló el mensaje visual que propone esa revista y, por otra parte, lo proyecta ahistóricamente. En esta tesis hemos intentado aportar nueva información para conocer el alcance de la difusión de la revista y además la analizamos desde la misma materialidad profundizando en el estudio de las estrategias gráficas aplicadas por el editor para construir una representación crítica de Eva Perón y la instrumentalización de las fotografías de Heinrich.

Expresar que la imagen es polivalente y que esta es susceptible a diferentes usos puede resultar una referencia poco innovadora, pero cada análisis particular deviene esclarecedor sobre este punto. Por ello hemos estudiado las fotografías en relación al contexto político y de comunicación en el cual fueron inscriptas, además de analizar los modos en que se produce la significación a partir de las imágenes.

Por otra parte, nos ocupamos de analizar los sistemas discursivos en tensión que intentaron sujetar los sentidos de las fotografías, sin garantía de cuáles serían los efectos logrados en los y las espectadoras, pero desplegando diversos mecanismos para inducir la interpretación en la pretensión de ubicar a la imagen de Eva en un determinado territorio, artístico y/o político. La *mise en abyme*, la reapropiación de imágenes, el reencuadre fueron algunas de las operaciones realizadas por los diferentes actores en esta lucha por la reinscripción de las imágenes.

En nuestra investigación consideramos a las fotografías como artefactos complejos. Como pudimos analizarlo existe un profundo nivel de citación, de intersección de diferentes registros visuales provenientes tanto de los repertorios de la pintura occidental y del ámbito cinematográfico, así como una operación de reenvío de las imágenes de Eva en un doble sentido hacia el ámbito político y el artístico. Heinrich y Freund, de modo diferente, abrevaron especialmente en la cultura visual cinemática con aspectos referenciales en el modelo narrativo hollywoodense cuya estética había adquirido el estatuto de lengua franca.

Es así que hemos analizado la errancia y porosidad de las fotografías en diferentes contextos y espacios discursivos. Esto nos ha permitido estudiar los desplazamientos de las imágenes de Eva producidas por Heinrich vinculadas a un sistema estético glamoroso que en cierta medida no responde a un espacio discursivo específico. Retomamos la expresión de Edgar Morin para plantear la pregunta acerca de si tal vez la especificidad inespecífica de *star system* no ha colaborado en que estas fotografías fueran adecuadas a los usos políticos que analizamos.

Por otra parte, el estudio de estos casos de las fotografías de Heinrich y Freund nos permite plantear la pregunta acerca de cuanto del significado de la imagen parte desde la misma imagen y cuanto la excede para adaptarse a diferentes sentidos. La noción de desplazamiento como dinámica contextualizada posibilita retomar la particularidad, ya no de la imagen sino de lo que se buscó comunicar a través de ella. Como lo expresa Krauss: “Y las fotografías responden a lo que se pide de ellas”. Algunas cuestiones están controladas y otras se escurren adecuándose a la volatilidad de las prácticas. Esto nos ha permitido identificar los cambiantes y contradictorios posicionamientos de los actores intervinientes tanto en la producción de las fotografías como en su instrumentalización.

Privilegiamos el estudio de la imagen en la historia de modo tal que nos permitiera reconocer esos momentos claves en que las imágenes se nos escapan de los marcos

cronológicos que de manera convencional intentan ceñirlas en una linealidad que, en ocasiones, cruje . De manera tal que hemos analizado las especificidades del tiempo de lo visual. Por otra parte, este recorrido nos permitió dar cuenta no sólo de algunos aspectos no estudiados sobre la imagen de Eva y el peronismo sino también sobre las diferentes expectativas culturales que circularon en torno a estas.

Sin que fuera el propósito fundamental de esta tesis, ha quedado expuesta la importancia y protagonismo de las fotógrafas, que, de manera extra oficial, intervinieron en la construcción de la imagen política de Eva. Annemarie Heinrich y Gisèle Freund coinciden en haber fotografiado a Eva, una de las mujeres más relevantes de la política argentina del siglo XX. Esta particularidad, en el extenso trabajo de ambas, se convirtió en una referencia inevitable dentro de sus trayectorias profesionales al ser dos fotógrafas importantes dentro de un fenómeno globalizado de la incorporación de mujeres como productoras de la cultura de masas.

## BIBLIOGRAFIA Y FUENTES

### 1. Publicaciones periódicas

*Revistas*

*Clarín*

*El Hogar*

*El Mundo*

*El Reporter Cachaditas*

*La Nación*

*Life Magazine*

### 2. Catálogos y guías de exposiciones

AA.VV. *Gisèle Freund y Su cámara*, Museo de Arte Moderno. México. INBA. 2015.

AA.VV. *Mundo propio: fotografía moderna argentina. 1927-1962*. Buenos Aires. Malba. 2019.

Abel Alexander. *Fotografías inéditas del peronismo (1946-1955)*. Biblioteca Nacional Mariano Moreno de la República Argentina. 2014.

Antivilo, Julia, Mayer, Mónica, Rosa, María Laura. “Feminist Art and “Artivism” in Latin America: A Dialogue in Three Voices”, *Radical Women. Latin American Art, 1960-1985*, Hammer Museum. 2017.

Giraudó, Victoria; Pérez Rubio, Agustín. *Annemarie Heinrich: intenciones secretas: génesis de la liberación femenina en sus fotografías vintage*. Buenos Aires. Fundación Eduardo F. Constantini. 2015.

Samuel Amaral y Horacio Botalla. Véase Samuel Amaral; Horacio Botalla, *Imágenes del peronismo: fotografías 1945-1955*, Buenos Aires, EDUNTREF, 2010.

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

Wechsler, Diana. *Estrategias de la mirada: Annemarie Heinrich, inédita*, Buenos Aires. UNTREF. 2015.

### 3. Libros y artículos

- Amar, Jean Pierre. *El fotoperiodismo*. España. La Marca. 2006.
- Aumont, Jacques. *El rostro en el cine*, Barcelona. Paidós. 1998
- Ballent, Anahi. *Las huellas de la política. Arquitectura, vivienda y ciudad en las propuestas del Peronismo. Buenos Aires, 1945-1955*, Buenos Aires. Prometeo y UNQ. 2005.
- Barbero, María I., Regalsky, A. (ed.). *Americanización, Estados Unidos y América Latina en el siglo XX*. Buenos Aires. Eduntref. 2003.
- Barracos, Dora. *Mujeres en la sociedad argentina. Historia de cinco siglos*. Buenos Aires. Sudamericana. 2007.
- Barrancos, Dora. *Mujeres entre la casa y la plaza*. Buenos Aires. Sudamericana. 2012.
- Barthes, Roland. *Cámara Lúcida. Nota sobre fotografía*. Barcelona. Paidós. 1989.
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso* (1982). Barcelona. Paidós. 2002.
- Beatriz Sarlo, *Persuasión a través de las imágenes. Estéticas sociales y políticas*, Buenos Aires, Cátedra NorbertLechner, 2014.
- Becker, Howard “Visual evidence: a Seventh Man, the specified generalization and the work of the reader”, *Visual Studies*, 2002,
- Becker, Howard. “¿Dicen la verdad las fotografías? en Thomas D. Cook; Charles S Reichardt; Guillermo Solanas. *Métodos cualitativos y cuantitativos en investigación evaluativa*. Madrid. Morata. 2005.
- Bertúa, Paula, *La cámara en el umbral de lo sensible. Grete Stern y la revista Idilio. 1948-1951*, Buenos Aires, Biblos, 2012.
- Bianchi, Susana; Sachís Norma. *El partido peronista femenino. Buenos Aires*. Centro Editor de América Latina. 1988.
- Boschi, A. “El significado del nuevo *star system*”. En: *Historia General del Cine*. IV América. Madrid. Cátedra. 1997.
- Brunetta, Gian Pedro. *Historia mundial del cine I: Estados Unidos*. Madrid. Akal. 2011.
- Burke, Peter. *Lo visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona. Crítica. 2005.
- Byron, Norman. *Visión y pintura: la lógica de la mirada*. Madrid. Alianza. 1991.
- Castellanos Paloma. *Diccionario histórico de la fotografía*. Madrid. Itsmo. 1999.
- Castellanos, Ulises. *Manual de fotoperiodismo: retos y soluciones*. México. Universidad Iberoamericana. 2003.

- Chiappori, Sergio. *Organización y objetivos del Archivo Gráfico de la Nación*. Buenos Aires. Peuser. 1944.
- Ciria, Alberto. *Estados Unidos nos mira*, Buenos Aires. Ediciones La Bastilla. 1973.
- Cortés Rocca, Paola; Kohan Martín. *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política*. Buenos Aires. Viterbo. 1998.
- Cosse, Isabella. *Estigmas de nacimiento: Peronismo y orden familiar 1946-1955*. Buenos Aires. FCE. 2006.
- De Elia Tomas, Queiroz Juan Pablo. *Evita el retrato de su vida*, Buenos Aires, Brambila. 1997.
- De Lauretis, Teresa. “La tecnología del género”. En: De Lauretis, Teresa. *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid. Horas y Horas. 2000. pp.6-34.
- De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Madrid. Cátedra. 1984.
- Debroise, Oliver. *Fuga Mexicana: Un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona. G. Gilli. 2005.
- Deepwell, Katy (ed.). *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*. Madrid. Cátedra. 1998.
- Didi-Huberman, George. *Ante el tiempo. Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora. 2011.
- Duby, George; Perrot, Michelle (dir.). *Historia de las mujeres en occidente. El siglo XX*. Madrid. Taurus. 1998. Tomo 5
- Dujovne Ortiz, Alicia. *Eva Perón: la biografía*, Buenos Aires, Aguilar, 1996.
- Dyhouse, Carol. *Glamour. Mujeres, historia y feminismo*, Buenos Aires. Editorial Claridad. 2011.
- Eujanian, Alejandro. *Historia de las revistas Argentinas 1900- 1950. La conquista del público*. Asociación Argentina de Editores de Revistas. 1999.
- Fabris, Annateresa. *Identidades virtuais: una leitura do retrato fotográfico*. UFMG. Belo Horizonte. 2004.
- Foster, H Bois; Krauss, Rosalind; Buchloch, Benjamin H.D. *Arte desde 1900. Modernismo, antimodernismo, posmodernismo*. Madrid. Akal. 2006.
- Freund, Gisèle, *El mundo y mi cámara*, Barcelona, Ariel, 2008.
- Freund, Gisèle. *Memories de l'oeil*, Francia. Seuil. 1977.
- Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*, Barcelona, G. Gilli, 1993.

- Gamarnik, Cora. “La fotografía como instrumento político en Argentina: análisis de tres momentos claves”. En: *VI Jornadas de sociología de la UNLP*. La Plata. 9 y 10 de diciembre de 2010.
- Gamarnik, Cora. “La fotografía de prensa en la Argentina durante la década del 1960: modernización e internacionalización del periodismo gráfico” en *Revista Photo& Documento*, n° 2, 2016.
- Gené, Marcela. *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el 1° 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.
- Giunta, Andrea. *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires. Siglo XXI. 2011.
- Goffman, Erving, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires. Amorrortu. 1997,
- Gombrich, Ernst H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, G. Gilli, 1979.
- Gubern, Román. *La mirada opulenta*. Barcelona. G. Gilli. 1987.
- Hirsch, Julia. *Family Photographs: content, Meaning an effect*. Oxford University Press Nueva York. 1981.
- Izquierdo, Eugenia. El Archivo Gráfico de la Nación, primera experiencia institucional de preservación de patrimonio cinematográfico en Argentina. X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. 2013.
- Jamís, Rauda. Gisèle Freund conversaciones con Rauda Jamís. Barcelona. Circe. 2002.
- Joly, Martine. *La imagen Fija*. Buenos Aires. La Marca. 2003.
- Karush, Mathew. *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1929-1946)*. Buenos Aires. Ariel. 2013.
- Khun, Annette. *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid. Cátedra. 1991.
- Krauss, Rosalind. *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona. G. Gilli. 2001.
- Krieger, Clara. *Cine y peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires. Siglo XXI. 2009.
- Kuhn, Annette. *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid. Cátedra. 1991.
- 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.

- Mayayo, Patricia. *Historias de Mujeres, historias del arte*. Madrid. Cátedra. 2003.
- Melchior- Bonnet, Sabine. *Historia del espejo*. Buenos Aires. Edhasa. 2014.
- Milanesio, Natalia. *Cuando los trabajadores salieron de compras. Nuevos consumidores, publicidad y cambio durante el primer peronismo*. Buenos Aires. Siglo XXI. 2014.
- Morin, Edgar. *Las estrellas de cine*. Buenos Aires. EUDEBA. 1966.
- Moxey, Keith. *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, Buenos Aires. Sans soleil. 2016.
- Nancy, Jean- Luc. *La mirada del retrato*. Buenos Aires. Amorrortu. 2006.
- Navarro, Marysa. (comp.) *Evita: mitos y representaciones*. Buenos Aires. FCE. 2002.
- Navarro, Marysa. *Evita*. Buenos Aires. EDHASA. 1982.
- Niedermaier, Alejandra. *La mujer y la fotografía. Una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia. 1840-1940*. Buenos Aires. Leviatan. 2008.
- Panella, Claudio (Dir.). *La Fundación Eva Perón. Imágenes de su historia*. Buenos Aires. Instituto de Investigaciones Históricas Eva Perón. 2015
- Plotkin, Mariano. *Mañana es San Perón*. Buenos Aires. Paidós. 2007.
- Pollock, Griselda. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires. Fiordo. 2014.
- Priamo, Luis. "Fotografía y Estado en 1951". En: *Memoria del 7º Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina*. 2001.
- Priamo, Luis. "Fotografía y Estado moderno". En: *Ojos Crueles*. N°1. pp. 39-45. 2004.
- Rapoport, Mario; Spigel, Claudio. *Relaciones tumultuosas. Estados Unidos y el primer peronismo*. Buenos Aires. Emecé. 2009.
- Rosano, Susana. *Rostros y máscaras de Eva Perón: Imaginario populista y representación. Argentina. 1951-2003*. Buenos Aires. Viterbo. 2006.
- Russo, Eduardo. *Diccionario del Cine*. Buenos Aires. Paidós. 1998.
- Samuel, Raphael. *Teatros de la memoria: pasado y presente de la cultura contemporánea*. Valencia. PUV. 2009.
- Samuel, Raphael. *Teatros de la memoria: pasado y presente de la cultura contemporánea*. Valencia. PUV. 2009.
- Sarlo, Beatriz. *La pasión y la excepción*. Buenos Aires. Siglo XXI. 2003.

- Scott, Joan W. "El género: una categoría útil para el análisis histórico." En: James S. Amelang y Mary Nash, *Historia y Género: Las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*. Valencia. Ediciones Alfons El Magnanim, 1990, pp. 23-56.
- Sinnema, Peter. *Dynamics of the Pictured Page, Representing the Nation in the Illustrated*, London News. London. Routledge. 2019.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Buenos Aires. Alfaguara. 2006.
- Soria, Claudia. *Los cuerpos de Eva Anatomía del deseo femenino*. Buenos Aires. Viterbo Editora. 2005.
- Soria; Claudia, Cortés Rocca; Paola, Dieleke, Edgardo. (Editores). *Política del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina moderna*. Buenos Aires. Prometeo. 2010.
- Tagg, John. *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias* (1988). Barcelona. Gustavo Gilli. 2005.
- Tausk, Petr. *Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico*. Barcelona. G. Gilli, 1978.
- Tell, Verónica. *El lado visible. Fotografía en la Argentina a fines del Siglo XIX*. Buenos Aires. UNSAM EDITA. 2017.
- Torre, Juan Carlos. (dir.). *Nueva Historia Argentina. Los años peronistas (1943-1955)*. Tomo VIII. Buenos Aires. Sudamericana. 2002.
- Torre, Juan Carlos. *El 17 de octubre de 1945*. Buenos Aires. Ariel. 1995.
- 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. Larivière. 2004.
- Ulanovsky, Carlos. *Parén las rotativas. Diarios, revistas y periodistas (1920-1969)*. Buenos Aires. Emecé. 2005.
- Vilches, Lorenzo. *Teoría de la imagen periodística*. Barcelona Paidós. 1987.
- Zanatta, Loris. *Eva Perón: una biografía política*. Buenos Aires. Sudamericana. 2011.

#### **4. Archivos y repositorios documentales**

Museo Evita

Biblioteca Nacional Mariano Moreno

Archivo General de la Nación

## **5. Entrevistas**

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

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

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