



## Comentario bibliográfico

**Marcelo Marino, ed., *Evita frente al espejo; Ensayos sobre moda, estilo y política en Eva Perón* (Buenos Aires: Ampersand, 2022).**

*María Celia Vázquez*  
*Universidad Nacional del Sur*  
*vazquezmariacelia@gmail.com*

*Fecha de recepción: 31/10/2024*  
*Fecha de aprobación: 10/11/2024*

**E**n 1989, María Moreno publicó un ensayo breve pero maravilloso sobre Eva Perón donde ,más que desarrollar argumentos, esbozaba ingeniosas ocurrencias a partir de las cuales iluminaba desde otros ángulos los lugares comunes del mito. Una de ellas, por ejemplo, consiste en la definición de la cabellera como una idea; amparada en esta consigna la ensayista exponía los modos en que la metamorfosis como imagen se multiplicaba en procesos de diversa índole. Observaba que los cambios de coloración y peinado expresan las mutaciones de la figuración personal, al mismo tiempo que sugieren el conjunto de transformaciones políticas y sociales que introdujo el peronismo en los 40 y 50. Así como el rodete prefigura el bronce de la posteridad, la sustitución del oscuro natural por el rubio teñido se

convierte en rituales de pasajes: primero aquel que va de la vida precaria signada por la bastardía al mundo de fantasía (¿falsificación?) de una estrella de Hollywood, luego el que se vincula con las exigencias propias de una mujer de Estado. Treinta años antes, Ezequiel Martínez Estrada ya había ensayado una lectura semiótica —*avant la lettre*— con la misma sagacidad que Moreno, aunque sin compartir el sentimiento de simpatía por el personaje que ella opta por no disimular. Sin embargo, la furia que le provocaban el peronismo y sus líderes no le impidió ver al autor del *Qué es esto*<sup>1</sup> cuánto de la eficacia política alcanzada por el movimiento se debía a la efectiva construcción de Eva como un artefacto cultural y político. Ambos ensayistas en su interpretación anudan las peripecias subjetivas con las históricas; Moreno, por su parte, aporta una reflexión que suena a declaración de principios: “A Evita no se la desenmascara, se la *inventa* en función de un proyecto. Para eso vale la pena ir hacia ella a través de su sistema de objetos, de aquellos con los que se construyó una iconografía clásica”<sup>2</sup>. Si traigo a colación estas lecturas es porque el volumen coral *Evita frente al espejo* puede pensarse en el horizonte de esta tradición, incluso podría integrarse a la serie de estos ensayos, haya sido o no deliberada tal afiliación; también lo hago porque vale preguntarse por la/s Evita/s que el libro publicado en 2022 inventa y en función de qué proyectos lo hace.

Si bien el conjunto de los trabajos compilados y editados por Marcelo Marino explora las prácticas vestimentarias en sus diversos aspectos, el análisis global se concentra en dos momentos que marcan hitos en la biografía de Eva: la vida como actriz posterior a su llegada a Buenos Aires y previa a su conversión en la esposa de Perón, y la gira del Arco Iris que encabezó, cuando sólo tenía 28 años, como representante del gobierno argentino. Empiezo por la última. Si bien la invitación procedió de España por iniciativa del dictador Francisco Franco ante la potencial ayuda económica que brindaría Argentina para paliar la brutal crisis de posguerra, el viaje se extendió, entre junio y agosto de 1947, por Francia, Italia, Suiza y Portugal. El tema es abordado desde la relación moda/poder/política y mediante un exhaustivo y lúcido trabajo de contextualización. Se postula como un viaje iniciático tanto en relación con la moda (recordemos que Eva entró en contacto personal con los modistos europeos en ocasión de su visita a París) como en la biografía polí-

---

1 Ezequiel Martínez Estrada, *¿Qué es esto? Catilinaria* (Buenos Aires: Lautaro, 1956).

2 María Moreno, “Evita vive”, en *El fin del sexo y otras mentiras* (Buenos Aires: Sudamericana, 2002), 274.

tica. Laura Zambrini acentúa ese costado, al tiempo que subraya el carácter comunicativo de la moda; más específicamente se pregunta por la configuración de la imagen de Eva como mujer de Estado y de qué manera jugó el “impecable arreglo femenino” (p. 47) que lució, junto a su carisma y capacidad oratoria, como parte esencial de su desempeño. Aporta una reconstrucción minuciosa, con perspectiva de género, tanto del itinerario como del equipaje material y simbólico. Al revisar el armario, enumera los vestidos y pasa revista a los modistos argentinos y europeos que componen el archivo de la indumentaria Arco Iris; sin embargo, no sólo le interesa describir con detalle la dimensión material de los trajes (telas, diseños, confección), también quiere subrayar el carácter disruptivo que sin dudas posee la figura emergente de Eva en un momento en que la política era una empresa eminentemente masculina. Así como pone en valor, Zambrini acota el alcance de lo disruptivo. Al mismo tiempo que repara en la distancia que existe entre el agenciamiento de Eva y lo que suponía ser la primera dama en ese entonces en que “la expectativa social sobre las mujeres se basaba en ser complementarias a los varones; a partir de dos roles fundamentales: esposas y madres” (p. 89), señala los prejuicios históricos sobre la moda, lo femenino y la frivolidad que se pusieron en juego en la decisión de sus asesores políticos de que no asistiese a un desfile organizado en su honor por Rochas por temor a que se considerase un gesto frívolo y una provocación en el contexto difícil de la posguerra. Al final advierte que, de todos modos, a pesar de los prejuicios y reparos, el atuendo conforme a “esa construcción de género afín al patriarcado que interpretaba a las mujeres como decorativas” (p. 89) chocaba con la manera en que Eva asumió la gestión pública; tal fricción se traduce en las incomodidades físicas que le provocaba el *outfit* para llevar adelante las actividades previstas por el protocolo oficial. Me encanta el ingenio con que Zambrini, mediante una serie de fotografías, recrea el episodio de la pamea que le volaba el viento al bajar del avión en Gran Canaria, la primera escala de su viaje. También señala incomodidades de otra índole, como aquellas provocadas por las miradas masculinas embelesadas de los funcionarios franceses dispuestos a observarla como un objeto precioso y no como el sujeto político empoderado que ya se identificaba como Eva Perón.

El análisis de la gira se interna en cuestiones más espinosas que las estrictamente historiográficas; pienso en cómo el libro da vueltas sobre la relación de Eva con la alta costura. Marino le dedica el capítulo entero y Zambrini aborda el asunto en distintos momentos. Ambas

interpretaciones son sutiles, aunque diversas. La insistencia demuestra interés por la cuestión, pero también voluntad de poner en discusión y, sobre todo, de posicionarse ante aquellos argumentos, entre prejuiciosos y condescendientes, ligados tanto al origen social de Eva como a su condición de lideresa de un movimiento político nacional y popular. Para matizar la hipótesis acerca de la existencia de incompatibilidades entre la adopción de la alta costura y la retórica del peronismo, Zambrini apela al criterio de la tendencia europeísta como un rasgo común y transversal de la moda y el buen gusto argentinos, pero al mismo tiempo resalta el carácter aspiracional que, a su juicio, tal inscripción revela en el caso particular de Eva. Marino, en cambio, afirma que el guardarropa de lujo debería ser visto ya no como el “capricho de una advenediza, sino como un conjunto de prendas que representó a esa cima de la alta costura europea”, pero también, “como un ejemplo inédito del uso que se le podía dar al otro lado del Atlántico dentro de un discurso político complejo como fue el del peronismo” (p. 197).

Para empezar, a Marino no le interesa centrarse en la plusvalía que significó para Eva el acceso a los modistos europeos, prefiere pensarla en tanto protagonista de un sistema de la moda que se estaba reconstruyendo en la posguerra europea. Al resituirla entre las nuevas clientas de la novísima alta costura, identifica la condición de consumidora con un rasgo de modernidad (compartido con muchas de las mujeres de la burguesía argentina) despojado de matices aspiracionales. Al mismo tiempo, la puesta en contexto le permite a Marino enfatizar el uso excepcional y de avanzada que Eva hizo de la alta costura; aclara que, lejos de adaptarse al estilismo del buen gusto de la burguesía, ella ejerció un papel activo y con inequívocas intenciones políticas, del cual depende la excepcionalidad que la distingue a escala local e internacional. Más interesante todavía que el argumento de los usos y apropiaciones por parte de esa mujer que procedía del otro lado del Atlántico es la fórmula de reciprocidad que propone como hipótesis general. No le basta con preguntarse por la deuda de ella: también (o mejor), sobre todo, le interesa poner de relieve la deuda que tienen con ella los modistos Marcel Rochas, Jacques Fath y Christian Dior. Martino puntualiza que, para comprender el asunto en su complejidad, es imprescindible poner en contexto qué pasaba con las industrias textil y de la moda en el lánguido escenario de posguerra. Por entonces, las firmas se lanzaron a la conquista de nuevos mercados y por ende necesitaban conseguir buenas clientas “de las que discretamente pagaban y usaban los

modelos y (de) las que tuviesen alta visibilidad” (p. 169). Más allá de las precisiones, me entusiasma la invitación a pensar la relación de Eva con la alta costura en términos de ida y vuelta; la percibo como un gesto político, en la medida en que no sólo desbarata los prejuicios (Martino se destaca como uno de los autores más empeñados en disipar malentendidos) acerca de la imagen de Eva *parvenu*, sino que proyecta una concepción de minoridad (ser mujer/sudamericana/peronista) no ceñida a los sentidos de pasividad y subalternidad.

La gira del Arco Iris como tema también tiene derivas. El capítulo que escribió Patricia Nobilia representa una torsión en el planteo general del eje moda/poder/política. Por un lado, no se suma al proyecto de indagar guardarropas ni prácticas indumentarias; por otro, aunque el título “Incomparable y única. Evita y la colección de trajes regionales españoles” (p.93) parece proponer un orden y anticipar un objeto de análisis pensado en términos de relación, el desarrollo de la lectura los desmiente. A medida que avanza, se demuestra que no es Eva ni la relación de ella con los trajes que recibió como un don de España aquello que más le interesa analizar. En principio, podría decir que el objeto es la colección “incomparable y única” (p. 93) que reúne alrededor de 800 piezas. Aunque, en rigor, más que por sí mismos, a la autora le interesan los trajes en tanto fueron incorporados al acervo patrimonial textil nacional. Así como Zampini reconstruye el itinerario de la gira, Nobilia traza el circuito de los dones (de España a Eva y de Eva a la nación) que no es otro que el recorrido de los trajes hasta su conservación en los museos. Despliega sobre la colección su mirada de museóloga atenta a los cuidados/descuidos. Al reconstruir la historia con su cronología, demuestra la existencia de una estrecha correlación entre los avatares políticos del movimiento y su líder, y los de la colección; por ende, el recorrido también es la traza de un proceso de politización que afecta al objeto del don. Los trajes regionales no representan solo ni principalmente el tiempo eterno que encarna lo folklórico como valor, sino un período histórico político tan definido como denostado. De todos modos, lo que termina imponiéndose es la narración casi épica acerca de cómo fue que afortunadamente, gracias a las tareas de los museos, la colección pudo preservarse de la violencia política y mantenerse al resguardo, como un secreto bien guardado. Leído en el contexto actual en el que se ejecutan políticas culturales tan dañinas como la amenaza de cierre del Museo del Traje, se vuelve política, casi un pronunciamiento, la anécdota maravillosa de la peñeta de carey del traje de Málaga que fue hallada en el Museo de Arte Decorativo y entregada al

Larreta “para que se uniera al traje correspondiente, un gesto —enfático con Nobilia— que resalta aún más la tarea desempeñada por los trabajadores de los museos” (p. 110).

Daniela Lucena escribe el otro capítulo que saca el foco de Eva, en este caso, para orientarlo hacia la indumentaria de los “cabecita negra” y los “descamisados”. A partir de la hipótesis de que la moda no se mantuvo ajena a las disputas entre gorilas y peronistas, identifica los mecanismos mediante los cuales se expresa el antagonismo ideológico en la indumentaria y en los modos que asume el cuerpo vestido. Lo más interesante del planteo es que vuelve sobre una cuestión central para pensar los procesos de subjetivación política; me refiero a los mecanismos de apropiación por parte de los sectores subalternos. En línea con Martino, que por momentos interpreta el vestirse alta costura de Eva como parte de la contienda con las señoras de la oligarquía, Lucena señala que, en el caso del vestirse sin saco ni corbata, al mecanismo de apropiación se suma el de inversión. Los descamisados hicieron suya la injuria gorila para convertirla en la divisa que, como un nombre propio, los identificó peronistas. El interés del análisis excede la dimensión simbólica; Lucena repara en las transformaciones textiles que introdujeron los primeros gobiernos de Perón a través de los procesos de industrialización y en correlación con la emergencia de nuevos sujetos sociales. Finalmente, desde una perspectiva feminista, pone en valor el uso del pantalón y los cambios que inspiró Eva en las formas de vestir de las descamisadas, trabajadoras y amas de casa. Asimismo, subraya el impacto que tuvieron la costura y la máquina de coser en tanto instrumentos emancipadores a nivel económico.

También se contemplan los procesos de emergencia y consolidación del peronismo como movimiento político en diálogo con la cultura de masas y las nuevas tecnologías de comunicación. En ese sentido, el auge de la cultura visual se destaca como un aspecto crucial. Martino reconoce a Eva como *fashion icon* a escala global pero es Rebeca Palmas dos Santos quien se ocupa de analizar la iconografía. A partir de la hipótesis de que las fotografías como actriz fueron refuncionalizadas durante la carrera política y enmarcadas en nuevos contextos, traza una línea de continuidad entre los retratos artísticos glamorosos publicados en revistas del espectáculo y las imágenes difundidas por el gobierno al servicio de la propaganda oficial, como los almanaques de la Fundación. Mientras que las de A. Heinrich tomadas en los 40 realzan la fotogenia conforme al ideal de belleza de las estrellas de Hollywood, las de G. Freund son usadas por la revista *Life* en plena crisis del

gobierno argentino con Estados Unidos, para componer, en diálogo con epígrafes y el texto, una imagen crítica en torno al lujo y la exuberancia.

El libro se abre y se cierra con ensayos más empeñados en la interpretación del mito desde una perspectiva contemporánea que en el trabajo de contextualización. Tanto Adrián Melo como Mariano López Seoane (respectivos autores del primero y último capítulo) activan los sentidos que el presente, con sus preguntas y dilemas, imprime sobre las imágenes de Eva. Si bien los ensayistas vuelven sobre ellas para hacerlas hablar con los lenguajes estéticos y sociales del feminismo y la diversidad sexual —“Si Evita viviera sería tortillera” (p. 40), dice Melo— no incurren en anacronismo, sino que en tanto lectores hijos de su tiempo inventan la versión último modelo, que no es otra sino la de *drag queen*. A pesar de su estricta actualidad, la figura se corresponde con la apariencia de aquella feminidad exagerada que lucía como actriz la primigenia Eva. Melo identifica a Paco Jamandreu, un pionero en salir del closet en los 80, como el responsable de la apariencia que décadas después la proyectó como reina de los gays, lesbianas y trans, aunque también reconoce que el mismo modisto que la vistió con esos vestidos, sombreros, pieles y joyas que componen el *outfit* “excesivo” es el autor del traje sastre insignia de la mujer ultra moderna que encarnó Eva al desempeñarse como política. Para López Seoane, en cambio, la *drag* aparece asociada a la estética Hollywood que adoptaba teatralmente como heroína en los radioteatros. Ambos coinciden en reinterpretar aspectos transitados por la crítica, pero desde un ángulo original, diferente. Melo propone un cruce entre lo aspiracional y las políticas de la identidad desde la perspectiva de la moda. Lee en espejo las autobiografías de Eva y Jamandreu como novelas de aprendizaje; reconstruye itinerarios vitales similares para resaltar el carácter aspiracional pero también lo hace para proclamar sendas vidas como vidas gays, de acuerdo con la categoría de Didier Eribon. En definitiva, traza las “vidas paralelas” del modisto y la modelo como dos parias marcados o, mejor dicho, manchados por los prejuicios y la injuria social, que una vez en la ciudad reniegan de su pasado: ella se tiñe de rubio, él luce peluca de cabellos frondosos; ambos lo hacen para devenir otra. Evita primero muta en diva de radioteatros y cine, y luego en la madrecita de los humildes. Paquito deviene *showman*, diseñador de moda, actor adorador y amante de chongos. Mientras que Melo subraya los modos en que el marica y la bastarda juegan a falsear la identidad y a crearse múltiples personalidades, López Seoane se concentra en las

políticas de identificación de Eva con sus grasitas. Según él, el magnetismo que como reina madre ejerció sobre las masas se debe a un gesto de afirmación de su origen paria. Seoane inventa una *drag* hip-hopera que canta con Jennifer Lopez “que no las confundan mis diamantes/ sigo siendo Jenny, la del barrio” (p. 245). El diálogo con la música pop contemporánea lo lleva a reescribir el refrán de la mona vestida de seda; al escucharlo a través del filtro del estribillo el sentido peyorativo se transmuta en símbolo de conquista en tanto lo personal sugiere promesa de emancipación colectiva. En tal sentido, concluye Seoane, el vestirse fastuosamente lejos de alejarla de las masas, la confirma como su representante más acabada.

Más allá de los temas, perspectivas y tonos particulares, el conjunto de los ensayos (en menor medida el de Seoane) exhibe y expresa una afectividad a la que podríamos llamar “filoevitismo”. La empatía, sin embargo, no significa veneración ilimitada ni mucho menos el renunciar a seguir pensando y complejizando el mito. Sí se observa una expresa voluntad de humanizarlo. Pienso, por ejemplo, en las deliciosas, aunque inverosímiles, anécdotas relatadas por Jamandreu que recorta Melo al indagar con qué cuentos se cuenta una vida. El modisto recuerda cuando, en la previa a la gala del Colón, Eva comiendo dos huevos fritos en un plato apoyado sobre la falda accidentalmente manchó el corsage y él se volvió loco intentando limpiarla; también, cuando tuvo que improvisarle un collar de fideos pintados para que luzca durante la condecoración a Perón en la Embajada de España. Me interesa cerrar con estas historias, pero no porque representan (cosa que también hacen) el colmo de lo plebeyo y la impostura sino porque permiten que cierta ingenuidad infantil muy parecida a la inocencia aflore en medio de la actitud desafiante de Eva y la máscara que impone lo protocolar. Como si al contar las pequeñas incidencias del vestir y la moda se apuntara al corazón secreto del mito, dicho esto en el sentido en que lo piensa Horacio González cuando advierte que:

“Si optáramos por descartar el mito como una figura disonante del conocer, que le pone a la práctica humana los inadecuados añadidos de la mixtificación y la quimera, no podríamos alcanzar el verdadero corazón de las luchas sociales de una época y acaso de las que vengan”<sup>3</sup>.

---

3 Horacio González, *Restos pampeanos; Ciencia, ensayo y política en la cultura argentina del siglo XX* (Buenos Aires: Colihue, 1999), 426.