

XIV Jornadas de Sociología

Eje 6- Mesa 178: Fotografía, sociología y Ciencias Sociales

Título: *Las fotografías de Giselle Freund a Eva Perón: un problema ético.*

Autora: Dra. Susana Delgado (Cehis-Inhus- UNMdP)

Introducción

Giselle Freund (1908-2000) fue una de las fotógrafas más importantes del siglo XX. Sin embargo antes de su profesionalización como tal se graduó en La Sorbona, en 1936 en la carrera de Sociología, con su tesis *La fotografía en Francia en el siglo XIX*. En la misma, estudió los rasgos sociales de la época en la que el invento emergía, como testigo de la promoción de la mediana burguesía europea. Esta dúctil percepción la acompañó en su aventurera trayectoria como reportera gráfica, según lo plasmó en el libro publicado en 1970 *Le monde et ma caméra*. La obra autobiográfica, escrita con el objeto de trazar, a través de sus “propias experiencias algunos de los aspectos de las fotografías de los últimos treinta años”, es el marco sobre el que desandamos, su trayectoria y su permanente búsqueda de la personalidad de los retratados, a través de la charla y el encuentro empático con su modelo.

“Los rostros son mi pasión” le confesó a Rauda Jamís, quien la entrevistó en varias oportunidades entre 1985 y 1991, cuando publicó su biografía en formato de entrevista. Su trayectoria, sus conceptos sobre el género del retrato, así como su profesionalización, a partir de los encargos que le realizaran diversas revistas ilustradas en el género del fotorreportaje, nos permiten revisar desde una perspectiva histórica, cómo entendió esta fotógrafa la producción y contextualización de las imágenes en los retratos y los reportajes, rescatando entre todos, particularmente, las percepciones que elaboró con posterioridad, alrededor de los encuentros que protagonizó con Eva Perón en 1950.

Metodológicamente trabajamos a partir de reconocer los indicios (Ginzburg, 1993) que refieren a una práctica social –la fotografía- impregnada de convenciones que necesariamente traslucen identidades y filiaciones políticas que buscan alterar su semántica. La más utilizada, precisamente en la revista que analizamos, es la conexión-desconexión en el mismo fotorreportaje, entre la imagen y las leyendas que la acompañan. Para ello utilizamos el concepto de fotopolítica entendido a partir de la conjunción de dos términos: la foto, como una verdad irrefutable, y la política, como una práctica que reproduce sistemas de creencias que determinan identidades individuales y colectivas, forman relaciones entre los individuos y su mundo y se consideran

naturales. (Spivak, 1983). En sí mismo, el concepto es paradójico. Supone la mimesis de la representación al mismo tiempo que denuncia la intencionalidad política que la construye.

1.- Gisele Freund y Life

En febrero de 1936 Henry Luce en Nueva York, convocó a sus más inmediatos colaboradores y les propuso lanzar al mercado editorial una revista de fotografías periodísticas. Si bien la misma nació en el siglo XIX, como revista centrada en el humor, fue en 1936 cuando los dueños de Time decidieron convertirla en un magazine político e imponer el fotoperiodismo como un género en sí mismo, con la fotografía como la estrella. Los tiempos convulsos de entre guerras y depresión económica así lo exigían. Varios factores influyeron en su impulso inicial. En primer término, el desarrollo del cine, que comenzaba a despertar grandes pasiones, debido a las historias narradas en imágenes. En segundo lugar, el avance tecnológico, a mediados de la década del veinte, el que permitió dos cosas: el uso de máquinas fotográficas pequeñas, con el rollo de película en 35 milímetros, y el sistema de impresión con una tinta de secado rápido, que aseguraba copias en huecograbado, a altas velocidades y en papel satinado, lo que permitía un despliegue impresionante en la pujante industria editorial que ubicó a LIFE entre los primeros exponentes. (Angelettii-Oliva, 2002: 118)

Giselle Freund se relacionó con *LIFE* por primera vez en París en 1936, a través de amigos que a su vez conocían a la corresponsal en París, Olivia Chambers. Supo por ellos que buscaban a alguien para hacer un reportaje sobre la miseria en el norte de Inglaterra. Había nacido en 1908. Vivió hasta el amanecer del siglo XXI, en el año 2000. Padeció el devenir de un siglo especialmente álgido para una mujer judía alemana, que escapó de Frankfurt, donde estudiaba sociología y militaba junto a los estudiantes de izquierda. Entre sus profesores, recuerda especialmente a Norbert Elias quien la veía siempre con una cámara fotográfica y una vez, le preguntó: "Si tanto le interesa la fotografía, porque no estudia imagen". Y paralelamente le dio los primeros y valiosísimos consejos para ponerse en marcha con la máquina que le había regalado su padre. También recuerda a Max Horkheimer, quien años más tarde la encontró en Suiza y la inquirió sobre a qué se dedicaba y ella le contestó que era fotógrafa. "Entonces usted no es nada". Le replicó. Entre los profesores estaban varios que interactuaban en el Instituto de Investigaciones Sociales de Frankfurt. Semillero de la reconocida Escuela de Frankfurt.

Así pues, entre otros tuve como profesor a Karl Mannheim, líder de los sociólogos, cuyas teorías políticas se oponían a las nuestras, pero cuya inmensa cultura nos enriquecía. Y a Theodor Adorno, que aún se llamaba Wiesengrund. Mannheim tenía un ayudante, Norbert Elias, a quien se lo debo todo. Después de los sesenta se convirtió en una celebridad en Alemania. (Rauda, 2002: 55)

A los veinte años, participó con un pequeño grupo de la resistencia estudiantil que había publicado en el periódico los nombres de los profesores destituidos a la vez que se anoticiaban el trágico destino de una compañera, de nombre Anne, cuyo cadáver fue devuelto a sus padres en un ataúd “con la prohibición de ser abierto”. Los jóvenes, como ella, cuyos padres vivían en otras ciudades, pudieron cambiar de domicilio en el momento justo. Gisele había fotografiado a sus compañeros apaleados por los nazis. Se había comprometido a llevar esas fotos más allá de las fronteras. Así lo cuenta en su libro autobiográfico:

-¿Estudiante? ¿Adónde va?-

-Regreso a París para mis estudios.-

...

-¿Es usted judía?-

-¿Conoce alguna judía que se llame Gisele? - Le había contestado casi gritando, con tono de indignación ante la sorpresa del joven que la dejó pasar.

Una vez en el tren, con una sensación de abatimiento y desaliento decidió vaciar su máquina de fotos por si se la descubrían. En la aduana, se la abrieron y constataron que no había película alguna. Las que escondió entre sus ropas aparecieron unos meses después en el *Livre Brun*, en 1933 y fueron reproducidas en todo el mundo. ¹

En París, se inscribió en La Sorbona, donde realizó su tesis en sociología. Había escogido como tema la historia de la fotografía en el siglo XIX, cuya originalidad se destaca al estudiar los rasgos sociales de la época de su nacimiento. En ellos, enfoca el ascenso de la mediana burguesía que utiliza la cámara con la finalidad de trascender a través de la imagen. Lo importante del fenómeno es que la fotografía democratizó el retrato, idea básica de su tesis. “Mi trabajo consistió en averiguar, a través de las etapas técnicas vinculadas con la reproducción, cómo se produjo dicha evolución”.(Jamis, 2002: 57). La defendió en 1936. En el auditorio estaban muchos de sus amigos surrealistas, así como también alemanes exiliados, entre ellos, Walter Benjamin, quien la felicitó calurosamente y le dijo:

¹ Según cuenta a Rauda Jamis, “Las manifestaciones callejeras eran prácticamente diarias. Y siempre acababan con peleas entre fracciones nazis armadas hasta los dientes y grupos de izquierda con las manos vacías. Eran sangrientas (los fotos) puede creerme. Por eso fotografié las espaladas heridas de jóvenes estudiantes. Estas fotos se publicaron, al cabo de poco tiempo, en el *Livre Brun*, denunciando los campos de concentración. Los autores, anónimos del libro, convirtieron a los estudiantes en obreros.” Véase: Rauda Jamis (2002) *Giselle Freund*, Barcelona, Circe, p.59

-Gisele, nunca imaginé que fuera usted capaz de escribir estas cosas- y con posterioridad, realizó sobre su tesis una “excelente crítica en la revista del Instituto de Ciencias Sociales”.²

El retrato fue el género que le permitió destacarse y le imprimió su estilo a todas las fotografías. Leía las obras de los escritores en la búsqueda de la personalidad de los mismos.

“El retrato es obra de dos personas: la fotografiada y la que realiza la foto. Si se entienden, el fotógrafo consigue que el modelo olvide que lo están fotografiando.

(...)

Una vez realizado el retrato, el fotógrafo debe desaparecer modestamente detrás de la imagen. Lo importante es la fotografía, no quien se encuentra detrás del objetivo. En este aspecto, el fotógrafo no es un artista, sino en cierto modo, un traductor.(Jamis,2002: 85)

Para la Freund, la fotografía no era un arte. En ese sentido recuerda a Malraux, cuando le preguntó si consideraba a la fotografía un arte, éste replicó: “Hay dos maneras de considerar la cuestión. Un fotógrafo puede ser un buen artesano o un artista. El artesano es el que realiza un buen trabajo, técnicamente correcto. Pero, si a través de sus fotos transmite ideas, imágenes nuevas, en tal caso, es un artista.” (Jamis, 2002:84)

Los retratos al escritor son unos de los más artísticos de Freund. Posó frente a su cámara en dos oportunidades: en 1935 debido a que trabajaba en la reedición de *La condición humana*, con el que ganó el premio Goncourt. “Aquellas fotos de Malraux, con los cabellos al viento y el cigarrillo en los labios, que más tarde darían la vuelta al mundo, fueron realizadas en la terracita de mi casa” -le contó a Jamis.

Mientras que la segunda vez, fue en 1967. Con referencia a esta instancia lo describe como un hombre abatido y triste, en el que decidió captar la desesperanza que reflejaba su rostro. La muerte había dinamitado sus fuerzas. Durante la guerra, su mujer había muerto, su único hermano fue asesinado por la Gestapo, y sus hijos adolescentes perecieron juntos en un accidente.

2.- Del reportaje fotográfico a la fotopolítica

Según G. Freund el reportaje fotográfico nació en Estados Unidos. Su esencia radica en contar una historia con imágenes.

No se trata de reunir varias fotos para explicar un tema, sino de organizar en torno a una imagen central o simbólica cierto número de fotos que narren la historia en detalle. La trama debe tener un espacio, un tiempo y una acción definidos -como en el teatro-. La diferencia radica fundamentalmente en que el escenario recuerda al espectador el carácter ficcional de lo que muestra, mientras que las revistas ilustradas exponen

verdades irrefutables por el carácter intrínseco de la fotografía de captar la realidad. (Freund: 2008 ,175)

Verdades irrefutables cargadas de intencionalidad abiertamente política, que se dirigen a un lector modelo.³ La Freund cuenta que en 1936, Life le encargó un reportaje sobre las áreas deprimidas de Inglaterra como consecuencia del cierre de industrias que ya no podían competir con las nuevas tecnologías. Para los propietarios era más ventajoso cerrarlas que modernizarlas. Ellos abandonaron el país pero los trabajadores se quedaron en una situación miserable. En Witton Park, “mi cámara registró familias de más de ocho personas que vivían en una sola estancia”. (Freund: 2008, 21)

En la misma época estalló el escándalo Simpson: el rey Eduardo VIII estaba enamorado de una norteamericana divorciada. Debido a ello, el rey abdicó. Todo el país se sentía ofendido. *LIFE* publicó su reportaje con el título: “Lo que un inglés entiende por un país deprimido.”

En medio de mis imágenes de la miseria popular, habían intercalado una página entera con una foto de la reina María, ataviada con un vestido de encaje, llena de joyas (...) rodeada de las princesas Margarita e Isabel, resplandecientes las dos con sus vestidos immaculados. La brutalidad del contraste volvía inútil cualquier leyenda: Wallis Simpson había sido vengada a ojos de la América liberal. (Freund: 2008, 31)

Este hecho inicial marcó su producción y la llevó a afirmar: “A partir de entonces, la imagen fotográfica se convirtió en un problema ético en la medida en que puede ser utilizada para tergiversar los hechos.”

Por otra parte muestra la escasa decisión que protagoniza el fotógrafo frente al proceso de selección y jerarquización que queda a cargo del comitente. Con frecuencia se generaba fricciones entre editores y fotógrafos. El primero daba forma a la historia que había realizado el fotógrafo, al decidir cuáles usaba y cuáles no, y en qué secuencia, mientras que aquel también, previamente pre-visualizaba el reportaje fotográfico, al decidir diferentes perspectivas y ángulos, al reconocer cuál para él era lo foto clave o el

³ Véase: Palma Dos Santos, Rebeca, “Las imágenes de Eva Perón. Desde las fotografías de Annemarie Heinrich y Giselè Freund a las mediaciones de la prensa gráfica”. Grupo de investigación del IIEGE de la UBA que dirige María Laura Rosa. <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JNHM/XIII-VIII-2017/paper/viewFile/3621/2067> (consultado 20/04/2021). La autora se explaya con posterioridad en su tesis de maestría presentada en la UNSAM, bajo el título: *Las representaciones de Eva Perón y sus espacios discursivos: fotos de Annemarie Heinrich y Gisèle Freund en el primer peronismo*. El objetivo principal de esta tesis es estudiar las fotografías de Eva producidas por Heinrich y Freund en relación con los repertorios visuales cinematográficos, que incluyen las imágenes femeninas características del star system y una modalidad de construcción de la imagen fotográfica en planos estructurados según el modelo narrativo del cine comercial. Conjuntamente analiza 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.

momento decisivo. El editor exigía fotos mejores, más emocionantes, que tuvieran secuencia y sentido, desde su propia óptica, mientras que el segundo se quejaba porque "sus piezas maestras" eran descartadas. Los intereses en cada caso eran diferentes, según sea, la íntima decisión del momento presente, en el caso del fotógrafo, o la visión marquetinera que desvela al editor.

En París, Gisele Freund, casi inesperadamente, se convirtió en fotógrafa para ganarse la vida. Se integró al círculo de artistas y escritores que nucleaba a su alrededor Adrienne Monnier, una editora francesa. Así retrató a André Gide, Paul Valéry, Paul Éluard, André Breton, Jean-Paul Sartre, André Malraux, James Joyce, Henri Matisse, Frida Kahlo, Virginia Woolf, Le Corbusier, Pablo Neruda, Bertolt Brecht, Nicolás Guillén, Marcel Duchamp, entre otros cien—, que retrató antes de huir de Francia y a su vuelta, una vez finalizada la segunda guerra.

3.- Giselle Freund en Argentina

El 10 de junio de 1940, el gobierno francés abandonaba París a la par que entregaba los refugiados alemanes a la Gestapo. Victoria Ocampo acudió en su auxilio y le consiguió un visado argentino aunque debió esperar un año más para conseguir todos los papeles para ingresar a Argentina, vía fluvial desde España.

-Es usted francesa y artista de profesión? Me miraba burlón. –Qué tipo de artista?

-Artista fotógrafa, si me permite.

-Más vale que cambie el término. Muchas francesas que entran al país con la rúbrica de artistas sabe? –hizo un gesto inequívoco- tienen una profesión un tanto especial. (Freund: 2008, 131)

Había viajado en primera clase en un barco sobrecargado, desde Bilbao, debido a que la escritora argentina le había pagado el pasaje. La mandó a buscar al puerto y, como temía que fuera portadora de alguna enfermedad, ordenó que quemaran toda la ropa que traía en su maleta. Vivía en un clima de opulencia que le resultaba insoportable. El servicio a cargo de varias personas era agobiante. El exceso de comida –que siempre sobraba y se tiraba- la llevó a citar a Juan Perón cuando expresó "Con lo que tiran los argentinos podría vivir todo París". Íntimamente sufría debido a un sentimiento de injusticia que "no conseguía eliminar y experimentaba una rabia furiosa contra aquel ambiente..." (Jamis: 2002, 129)

Su exilio en Buenos Aires la movilizó a escribir artículos sobre la ciudad y su gente. Destacó entre ellos alguno sobre la condición de la mujer, quien, por ejemplo, tenía

prohibido “el ingreso a determinados restaurantes si no iba acompañada por un hombre”. Gracias a Victoria Ocampo conoció a muchos escritores a los que fotografió: Mallea, Borges, Martínez Estrada, Cortázar, Mujica Láinez y hubiera podido vivir de retratar a la clase alta porteña, pero Freund sabía que para eso debía someterse a sus caprichos. Le expresó con franqueza a su anfitriona que no iba a quedarse en la ciudad a fotografiar a las damas de la alta sociedad. Sin embargo decidió viajar a la Patagonia, como reportera gráfica, pero también a otros países de América latina: Uruguay, Bolivia, Perú, Chile: “Viajé hasta Ecuador. En cada país hice reportajes que publiqué. La vida era fácil en América Latina. En el país de los ciegos, el tuerto es el rey...” (Jamis: 2002, 132)

De regreso a Buenos Aires trabajó activamente por la Francia Libre, a través de la difusión de información, pegatina de carteles y la publicación de un libro con una recopilación de textos sobre Francia de autores famosos. Estaba en la ciudad cuando se anunció la liberación y participó de los abrazos entre la gente en las calles porteñas.

Frente a la realidad en la que Francia se debatía, se le ocurrió organizar una colecta en Buenos Aires, para ayudar a los escritores franceses. A través de Adrienne Monier recibió cartas autografiadas por los más destacados, las que vendieron en una subasta. Regresó así a París, con tres toneladas de cajas que contenían muchos productos alimenticios, donados por industriales franceses radicados en el país, pero también zapatos, ropa, medicamentos, hasta mil metros de cintas para máquinas de escribir. A cambio les pidió a los poetas y novelistas que enviaran libros de su autoría a los que habían participado de la colecta.

Al año siguiente, el 28 de noviembre exactamente firmó contrato con la agencia *Magnum*, creada ese mismo año por Robert Capa. Esto implicaba una oficina en París y otra en Nueva York. Era en ese entonces, la única mujer que trabajaba en el grupo.

4.- Los fotorreportajes de Life

En 1950 *Life* se financiaba con la publicidad dado el abultado tiraje del que disfrutaba. (Berger, ⁴ Ese año la revista envió a Gisele Freund a Buenos Aires para que realizara un reportaje sobre “el régimen de Perón y su mujer, Evita”. Tanto en *El mundo y mi cámara* como en la biografía de Jamís, la fotógrafa se refiere a los sucesivos encuentros que concertó con la primera dama. Primero, en la Fundación, adonde soportó una larga espera, en dos oportunidades, hasta que finalmente fue recibida. Segundo, en la residencia presidencial, antes de una gala a la que concurriría el

⁴ Berger, John, *Mirar*, p. 69

matrimonio, cuando conoció al General Perón. El tercero fue en el mismo ámbito, cuando fotografió su guardarropa, joyas y otros atuendos; en el cuarto, la acompañó a visitar una residencia para personas vulnerables, muy moderno en Buenos Aires; mientras que el quinto fue en un restaurante de la avenida de Mayo, donde almorzaron, el último fue también en la residencia adonde le mostró más de un centenar de imágenes que la primera dama argentina aprobó.⁵

Al día siguiente le llevé a su residencia medio centenar de pruebas. Evita estaba encantada.

-Quiero que todo el mundo vea lo que poseo- declaró.

El ministro de Información no parecía de la misma opinión. A media noche me llamó por teléfono:

-Mañana por la mañana, a las ocho, la espero en el ministerio con todos los negativos. ¡Es una orden!

Su voz era dura. Le prometí que acudiría, pero a las siete de la mañana cogí el avión con mis fotos.

Cuando mi reportaje sobre Evita fue publicado en Life Magazine y en la prensa de todo el mundo, desencadenó un incidente diplomático. En Argentina, Life fue condenada durante un tiempo a la lista negra. En todos los textos que acompañaban a mis fotos se había ridiculizado el gusto de Evita por la ropa y las joyas.⁶(G. Freund, 2008: 161)

En varias oportunidades Gisele Freund se ha referido a la relación que existe entre la producción de un reportaje y las exigencias de la dirección de la revista que lo encarga.

Una fotografía no puede ir más allá de la intención del que la ha hecho. Yo soy la que decido el momento preciso en que debo apretar el botón. Yo elijo el ángulo exacto desde el que fotografiar una escena.... La sensibilidad de cada individuo percibe el mismo objeto de una forma única. Y, por último el valor intrínseco de la fotografía depende de la capacidad del fotógrafo para seleccionar entre una amalgama de detalles impresionante y confusa aquellos que develarán su significado. (Freund: 2008, 161)

⁵ Sobre la propaganda oficial que desplegó el primer peronismo véase: Alexander, Abel, (22 de julio de 2012) —Eva Perón: una vida frente a la cámara, Clarín, Suplemento especial, pp.1-11; Ballent, Anahí, *Las huellas de la política. Arquitectura, vivienda y ciudad en las propuestas del Peronismo. Buenos Aires, 1945-1955*, Buenos Aires, Prometeo y UNQ, 2005; Cortés Roca, Paola - Martín Kohan, Martín, *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1998; Gamarnik, Cora Alejandra Niedermaier, Alejandra *La mujer y la fotografía: una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia*, Buenos Aires, Leviatan, 2008; Krieger, Clara *Cine y peronismo el estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009; Paradiso, José —Vicisitudes de una política exterior independiente en: Torre, Juan Carlos (dir.), *Nueva Historia Argentina. Los años peronista 1943-1955*, Tomo VIII, Buenos Aires, Sudamericana, 2002, Cap. XI. Plotkin, Mariano, *Mañana es San Perón*, Buenos Aires, Ariel, 1994 Priamo, Luis Fotografía y Estado en 1951, En: *Memoria del 7° Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina*, 2001; Rapoport, Mario, Spigel, Claudio *Relaciones tumultuosas. Estados Unidos y el primer peronismo*, Buenos Aires, Emecé, 2009

Sin embargo, en la vorágine del trabajo y la necesaria subsistencia reconoce que también debe ocuparse de buscar quien lo publique, o, si trabaja en una revista, que se acepte las exigencias de la dirección. “Si tiene la suerte de ver sus fotos reproducidas, puede que no las reconozca, ya que todo depende del modo en que son presentadas. He vivido esta experiencia desde mis inicios” (Freund: 2008, 28)

En sus memorias, Freund recuerda con asombro varias situaciones en las que hace referencia a la forma en la que los medios de prensa utilizan las imágenes en función de sus propios intereses políticos. Básicamente recuerda cuatro casos, entre los cuales está las fotos de Eva Perón.

La primera se inscribe en las fotografías que ella saca de Alemania, con el rollo entre su ropa, y que luego serán publicadas en París, como si los estudiantes heridos fueran obreros. Es el único caso en que no cuestiona la situación.

La segunda, sucede en París, en 1933, camino a la Biblioteca Nacional cuando pasaba por la plaza de bolsa. Intrigada por los clamores se acercó y le llamó la atención un agente que gesticulaba y emitía exclamaciones, a veces sonriente, a veces angustiado. Ella aprovechó el momento e hizo una serie de imágenes que envió a varios periódicos con el título: *Instantáneas de la Bolsa de París*. Al poco tiempo recibió un periódico belga que había publicado las fotografías con el título: *Alza en la Bolsa de París. Las acciones alcanzan un precio fabuloso*. Gracias a unos ingeniosos subtítulos las mismas adquirirían el carácter de un acontecimiento financiero. Pero las sorpresas no terminaron ahí. Pocos días después, en un diario, ahora alemán se presentaban las mismas fotos con el epígrafe: *Pánico en la Bolsa de París. Se desmoronan fortunas, miles de personas arruinadas*.

La tercera fue descrita en párrafos anteriores, en páginas cinco y seis, referida a uno de los primeros encargos de *LIFE*. Un reportaje sobre las zonas industriales más deprimidas de Inglaterra que se editaron, intercalando las imágenes producidas por Freund, con imágenes de los integrantes de la corona británica.

En cuarto lugar, las fotos que nos ocupan en este trabajo referidas a Eva se inscriben en el mismo patrón que la lleva afirmar: “Empecé a darme cuenta de que la objetividad de la imagen no es más que una ilusión. Las leyendas que la comentan pueden cambiar su significado por completo” (Freund: 2002, 29)

5.- Los epígrafes

La palabra "**epígrafe**", según <http://etimologias.dechile.net>, está formada con raíces griegas y **significa** "resumen o cita que suele encabezar una obra científica o literaria, o cada uno de sus capítulos o divisiones para indicar su contenido". Sus componentes léxicos son: el prefijo epi- (sobre), y graphein (grabar, escribir).

Podríamos definir este concepto, entonces, como sobre escribir o volver a escribir, debajo de la imagen, desde un código lingüístico. Si relacionamos esta etimología con la propia de "leyenda", término que también se utiliza como sinónimo de epígrafe y que refiere a lo que se "lee" debajo de la fotografía, y proviene del latín *legere* (escoger-cosechar) referido a un relato sobrenatural o mítico, sobre los orígenes de determinados personajes y hechos; podríamos afirmar que la sobre escritura propuesta para la imagen es otra lectura que se construye desde lo artificial.

Roland Barthes ha señalado que los epígrafes cumplen las funciones de anclaje y relevo. La primera busca fijar la cadena flotante de significados, de matriz ideológica, guía al lector, hacia un sentido elegido con antelación. Así, el mensaje lingüístico actúa como un contra-tabú, combate el mito poco grato de lo artificial". En todos los casos de anclaje, el lenguaje tiene evidentemente una función de elucidación, pero esta elucidación es selectiva. Se trata de un metalenguaje aplicado no a la totalidad del mensaje icónico, sino tan sólo a algunos de sus signos –: la imagen denotada naturaliza el mensaje simbólico, vuelve inocente, el artificio semántico. Por su parte, el relevo es una función más frecuente en el cine, que en la imagen fija, ya que contribuye al avance de la acción. (Barthes, 1964) Podríamos notarla en los epígrafes que marcan la secuencia de los caniches que acompañan a la pareja presidencial en el momento en el que los despiden.

El fotorreportaje de LIFE

En su libro, *El mundo y mi cámara*, Freund relata en varios capítulos cómo fueron los encuentros con la primera dama. El secretario de Prensa, Raúl Apold, le advirtió que a Evita no le gustaban los periodistas extranjeros. Sin embargo, la fotógrafa expresa que esas suspicacias iniciales se fueron transformando.

La primera cita fue infructuosa. Freund estuvo sentada en una sala de espera en el Ministerio de Trabajo, desde las seis de la tarde a las once de la noche, sin poder verla siquiera. En la segunda, pudo pasar a su despacho, donde además de Evita había media docena de secretarios y una pequeña multitud que también había ido a entrevistarla: comerciantes rosarinos que le llevaban una heladera y una alfombra con

su nombre bordado a modo de agradecimiento, madres con varios hijos, trabajadores de manos encallecidas y hasta un misterioso egipcio.

Un mes después, Evita la citó por tercera vez en su despacho del ministerio, y Freund fue testigo de las negociaciones que llevaba a cabo con sindicalistas. Recién pudo hablar con ella a las dos de la mañana. “Haga todas las fotos que quiera aquí –le dijo–; como verá, no tengo vida privada.” (Freund, 2008, 159)

Esta primeras fotos de Eva en la fundación ilustran el texto escrito por Neville, que sigue a continuación del reportaje, donde propone una mirada crítica y nefasta en cuanto a las maniobras políticas llevadas adelante por parte de Eva, y donde gira sobre el rencor que desató contra las damas de la elite; el que impulsó la clausura de la Sociedad de Beneficencia de la Capital y la posterior organización de la fundación con su nombre, por parte de la primera dama. Diversos textos, desde la historiografía, han desarticulado este mito que surgió en las publicaciones internacionales desde *LIFE*, pero también por parte de Mary Main y su obra: *Eva Perón, la mujer del látigo*. Lo cierto es que los estudios basados en los sucesos previos, que venían marcando la necesidad de políticas públicas de Estado más abarcativas y sistemáticas, la distancia temporal entre estos y la influencia de Eva en el primer gobierno peronista, lo desmienten.⁷

La edición del reportaje sobre Perón y Eva propone un orden, alterando el tiempo y el espacio en que se sucedieron las tomas por parte de la fotógrafa, lo que impone otras formas de interacción entre las imágenes y los títulos que las acompañan.

Ya en la portada de *LIFE*, en el ángulo superior derecho, se anuncia el reportaje: Una vista íntima de Eva Perón (An intimate view of Eva Perón) con letras en Blanco, a la misma altura que el nombre de la revista *LIFE*, también en letras del mismo color pero sobre fondo rojo. Las fotografías refieren a *Lilli Palmer* y *Rex Harrison*, pareja de artistas de Hollywood. Por su parte en el borde inferior derecho figura la fecha: *diciembre, 11, 1950*.

⁷ Véase: Gay, Donna ; Navarro, Marisa, Delgado, Susana *La gracia disciplinada. Detrás de los muros del asilo Unzué (Mar del Plata, 1912-1955)*, Buenos Aires, Biblios, 2011.



El fotorreportaje presenta catorce imágenes con sus respectivos epígrafes, a partir de la página sesenta y siete. El orden en el que se suceden cuenta una historia. La protagonista es Eva en la intimidad, frente al espejo retocándose el cabello.⁸ El epígrafe expresa:

Relajándose en el tocador, la primera dama de Argentina peina su exuberante cabello rubio. Evita suele llevarlo con un rodete a la altura de su cuello, en ocasiones de gala, lo usa rizado.

⁸ Agradecemos a Francisco Moisewiski la traducción de los epígrafes del inglés al español.



Eva Perón

Una primera mirada a la vida privada de una primera dama controversial

La encantadora dama arreglando su cabello en la imagen de más arriba es una de las mujeres más poderosas y caprichosas, odiada y amada en el mundo. Como la mujer del dictador-presidente Juan Domingo Perón, Eva Duarte Perón, la primera dama argentina de 31 años, es tanto una leyenda como un misterio. A pesar de ser una formidable figura pública, ha tomado grandes recaudos para cuidar su vida privada y suprimir su historia personal. Ahora, en las próximas cuatro páginas, *LIFE* presenta, por primera vez en EEUU, fotografías de la vida hogareña de la señora Perón con su marido, y en la página 74, nuestro corresponsal Robert Neville cuenta la historia de su enorme influencia en la Argentina de hoy. (P. 69)

Esta imagen recuerda a la de Pinérides Aristóbulo Fusco de Evita con el pelo suelto, en San Vicente. Palma Dos Santos cita en su tesis a José Emilo Burucúa quien destaca que esta imagen con el cabello suelto y el rostro entre sereno y exultante, es la imagen de Eva Perón 'vuelta a la vida' por los movimientos juveniles del setenta, una imagen deslumbrante que surge resignificada décadas más tarde (...) Siguiendo esta línea de pensamiento la imagen de Eva Perón ya no sería el paradigma del rol de la mujer en el peronismo: militante, trabajadora y compañera indiscutible del líder; sino que traspasaba esta simbología para rescatar cierta íntima libertad.

Extrapoladas temporalmente, ambas imágenes, la de Fusco, y la que nos ocupa aquí expondrían más el glamour de la estética hollywoodense, el star system. Lo mismo ocurre con la recurrencia en la de Freund, al artilugio del espejo y la mirada fuera de campo, que además como analiza Pini, parece dialogar en la revista, con la publicidad que comparte la imagen en la misma⁹.

Luego le siguen seis fotografías en la que Eva está vestida con la misma ropa y peinada con su rodete característico. En ninguna de ellas mira a la cámara: En la primera, en un plano general, Eva observa un vestido junto a una colaboradora. En la segunda, en un plano americano se la ve de perfil y tiene en sus manos un alhajero rectangular. Mientras que en la tercera, en un plano general, nuevamente vemos cuatro estantes con las cabezas matrices donde se apoyan sombreros y tocados de distintos modelos, materiales y colores.

Los epígrafes que acompañan las fotografías de la página 70 son:



Un soplo de París, un vestido diseñado para ella en la capital francesa, es mostrado por la señora Perón con ayuda de su mucama Irma. Casi todos sus vestidos son importados.

⁹ En la tesis de Maestría de la Universidad de San Andrés, Valeria Alcino conecta la imagen ante el espejo y las diversas interpretaciones que convergen sobre la temática en la historia del arte. (Véase Alcino, Valeria (2017) FabianaCinderella from teh oampas: Eva Perón ícono de la Argentina. Cultura visual y propaganda política nternacional (1945-1955)

Una bandeja de brillantina, atrae la atención de Evita. Contiene una parte del tesoro de joyas que los argentinos afirman ser el mayor poseído por cualquier mujer desde Cleopatra.

Sombreros por docena, aguardan la elección y el deguste de la señora Perón. Tres grandes habitaciones alineadas con inmensos armarios, son necesarias para albergar sus pieles, trajes, sombreros, y zapatos.



Cada año un modista especial es enviado a París para traer el mejor trabajo de los grandes diseñadores. Evita a menudo usa un vestido de noche solo una vez.

Una pizca de visón, un abrigo azul azur que ella afirma que solo tiene una copia en el mundo, es admirado por la señora Perón, cuyo armario incluye una variedad de pieles.

Un toque de fragancia, completa sus preparaciones para el día. Ella trajo de vuelta a Argentina litros de finos perfumes de su gira de 1947 a través de Europa.(pp. 70-71)

Los Perón se preparan para salir de noche



En la página setenta y dos hay cinco fotografías. En cuatro de ellas se lo ve a Perón. Los títulos de los epígrafes lo mencionan, en la primera, como *El dictador paciente*, quien espera distendido y listo para salir con su traje militar, gorra y capa, que Eva termine de arreglarse, se lo ve en tercer plano reflejado en el espejo; mientras que en la segunda es *El general elegante*, con un perro caniche en sus brazos, arriesga su pulcritud. La sombra de la gorra nos impide reconocer si mira a la cámara o a su perro.

El dictador paciente, aguarda mientras su mucama da los toques finales al tocado de su esposa. Al igual que la mayoría de los esposos el General Perón terminó de vestirse primero.

El general elegante, se arriesga a tener pelo de perro en su espectacular uniforme para acariciar a su caniche, Tambor, de quien afirma orgulloso, "ya ha ganado el primer premio".

Las tres restantes también mencionan a los perros caniches:

Caniches juguetones, ladran las buenas noches desde arriba del gran piano. El negro, Tambor, es la mascota de Perón, mientras que el favorito de Eva es *Bonito*, el blanco.

Caniches leales, escoltan al general y la señora Perón hasta la entrada principal de la residencia presidencial, donde ellos esperarán la limusina oficial.

Caniches anhelantes, nuevamente en su percha sobre el piano, se ven tristes luego de la partida de sus amigos. El atareado Perón encuentra poco tiempo para jugar con sus mascotas. (p. 72)

La última fotografía es un plano general vertical que tiene en primer plano, a la derecha, a Perón vestido de gala, esperando con un cigarrillo en su mano izquierda, mientras que en segundo plano, se ubican Eva y su asistente, quien le coloca un broche en el pecho. De fondo un cuadro muestra caballos y jinetes que se cruzan por detrás aportando dinamismo a la espera.

El epígrafe debajo de la imagen expresa:

La gloria final, para el atuendo de la señora Perón cuando su mucama prende las medallas (incluyendo la Legión de Honor) a través del busto de su vestido, especialmente hecho para la ocasión. De sus hombros cuelga una capa de plumas de avestruz. Para este momento Perón ya ha comenzado a fastidiar a Evita acerca de los elaborado de sus preparaciones. (p.73)



Esta sesión de fotos es obtenida por Freund un mes después del encuentro en la fundación, antes de la gala del 9 de julio por el aniversario de la Independencia. Unos días antes había recibido la invitación de Eva, para que fuera a la residencia presidencial de la avenida Alvear. La fotógrafa llegó minutos antes de que la pareja partiera rumbo al Teatro Colón. Evita tenía un vestido de tul celeste bordado con perlas —“lo diseñó para mí Christian Dior”, le dijo—, una capa de plumas de avestruz, un collar de perlas de varias vueltas y aros y anillos de Van Cleef & Arpels. Ante la cámara de Freund, Evita le pidió a su asistente que le prendiera sobre el pecho sus condecoraciones de la Legión de Honor. El general Perón observaba la escena entre crítico y paternal. Le reprochó a Evita que sus adversarios volverían a decir que es una “bataclana”, palabra que aludía al espectáculo *Bataclan*, de una compañía francesa con bailarinas vestidas con poca ropa.

Los caniches, como personajes principales en los epígrafes de las fotografías seleccionadas, en la página 72, merecen un párrafo aparte. La elección de cuatro tomas que hacen referencia a ellos y los textos que los distinguen adjetivados como fieles, muestran un fuerte contraste en brazos del “Dictador”, como se lo presenta en las leyendas. Cora Gamarcick, analiza la importancia de la metáfora y lo simbólico en las fotografías, como herramientas cruciales en el campo político, y en ese marco, revisa la propia imagen con la que el ex presidente Perón se identificaba: como jinete de su caballo, *Mancha*. “Está presente en esta relación la metáfora del conductor y el gobierno, representada por el jinete y el caballo respectivamente: “tener las riendas” y “conducir” como la perfecta metáfora del gobernar” (Gamarnik, 2010)

Dos días de la gala del 9 de julio, según cuenta Freund, Eva la citó a las ocho de la mañana en la residencia y esta vez la hizo subir al primer piso. En un gran salón, mientras su peluquero la peinaba y una manicura le arreglaba las manos, Evita discutía con los ministros con su caniche blanco sobre las piernas. Una vez lista, accedió a mostrarle a Freund sus vestidos, de los que tanto se hablaba. La llevó hasta un ambiente donde tenía sólo los vestidos de fiesta, todos de París; en otro estaban las pieles, en otro, más de cien sombreros y otra habitación estaba dedicada a los zapatos. Para sorpresa de Freund, Evita hasta quiso abrir su caja fuerte y mostrarle su colección de joyas. “Son todos regalos”, le aclaró para evitar lecturas equivocadas. Freund comprendió que le mostraba sus posesiones porque ella se consideraba un ejemplo viviente de movilidad social y porque todos sus tesoros eran las pruebas de agradecimiento a su obra con los más pobres.

Estas son las fotos que inician el reportaje en *LIFE*. En síntesis, las primeras fotografías, las de Eva trabajando hasta las dos de la mañana no aparecen, y las últimas, son las primeras. Eva frente a sí misma, con una mirada fuera de campo, muy artística y cargada de glamour a partir del cabello abundante que ocupa el primer plano.

Los dos testimonios de la fotógrafa sobre el incidente diplomático que provocó la publicación de las fotografías en diciembre de 1950, expresa más o menos lo mismo. En *El mundo y mi cámara* dice:

Cuando mi reportaje sobre Evita fue publicado en LIFE Magazine y en la prensa de todo el mundo, desencadenó un incidente diplomático. En Argentina, LIFE fue condenada durante un tiempo a la lista negra. En todos los textos que acompañaban a mis fotos habían ridiculizado el gusto de Eva por la ropa y las joyas (Freund: 2008,161)

Mientras que en la biografía le dice a Jamis:

Junto a comentarios que usted puede imaginar y que, como ocurrió con mi reportaje realizado en Inglaterra, en 1935, no pude controlar. LIFE estuvo prohibida en Argentina

durante algún tiempo y el episodio provocó un incidente diplomático entre Buenos Aires y Washington. (Jamis: 2002, 145)

Ella era consciente y sufría en carne propia las desigualdades de género: Las mujeres francesas no tenía derechos. “Yo misma lo experimenté cuando me casé. No podía en el tocador, formula la necesidad de poner en consideración los modos en que estos niveles de producción de sentido se encuentran imbricados o disociados. abrir una cuenta en un banco, ni solicitar un pasaporte, ni realizar la más mínima operación comercial sin el permiso de mi marido. En el mundo de las letras, la mujer estaba relegada al segundo plano. Sólo podía ser lo bastante buena para ayudar a su marido, hacerle de secretaria, picarle sus manuscritos, y, sobre todo, no hacer gala de demasiado espíritu. Salvo alguna excepción muy rara.” (p. 71)

Valeria Alcino sostiene la hipótesis de que la imagen de Eva, que exponía la campaña gubernamental, buscaba contrarrestar la imagen de la *perona*, marimacho que dominaba al general Perón, predominante en la prensa internacional. En contraposición, la imagen reflejaba los principios de una patria justa, libre y soberana, que había superado las carencias y restricciones de la guerra.

Desde una perspectiva de género la investigadora señala: “Frente a esta coyuntura, uno de los factores que se podían considerar para lograr los objetivos de la propaganda, es la de restaurar la imagen “femenina” de Evita. (Alcino, 2017: 163) La misma se enfocaría así, en dos aspectos: Eva en el tocador, contemplándose a sí misma, en la intimidad, y por el otro, el glamour de los modelos de Christian Dior, que le afinan la cintura, a través del uso del corsé, y resaltan el busto y las caderas, en contraste con las capas de tela en la pollera en una exacerbación de la feminidad. Toda una fórmula que buscaría resaltar un nuevo ideal de mujer políticamente activa, pero atenta a su imagen personal y a su función de madre y esposa.

A modo de cierre

Más allá del incidente diplomático que desencadenó este reportaje, nuestra intención es afirmar, a partir de diversos indicios que hubo una cierta empatía entre la fotógrafa y Eva, desde una perspectiva de género, pero también desde lo ideológico.

Sus lecturas juveniles de la obra de Marx pero también de Freud; los comentarios sobre la relación entre la mirada del fotógrafo y la intromisión de la dirección de la revista; el rechazo hacia la opulencia de su anfitriona en Argentina, Victoria Ocampo; su sensibilidad hacia el dolor de sus familiares y amistades. Su padre muerto en un bombardeo en Londres, durante la guerra, que impulsó a apoyar a su madre, desde Argentina, para que vendiera la colección de arte de aquel, y con el capital obtenido

comprara en Buenos Aires un inmueble, cuya renta pudo sostener a su progenitora hasta su muerte.

Desde la empatía de género, según sus propias afirmaciones, hubo entre ambas un entendimiento tácito:

...Evita entró en el juego: enseñarle a otra mujer todo cuanto poseía. Ella quería que el mundo entero admirara sus tesoros, no quería que nadie ignorara su opulencia y la magnitud de su poder. Me lo dijo. No veía nada de malo en ello. Evita se consideraba la encarnación del sueño de los pobres. "Yo era como vosotros mirad donde estoy ahora. Todo es posible. Veís? (Jamis: 2002, 190)

Además del origen humilde de Eva, hija natural de un padre que sostenía una familia legal y otra clandestina, era una mujer en una sociedad fuertemente patriarcal y conservadora.

La Freund era también una mujer, judía y alemana por lo que debió sortear serios obstáculos para sobrevivir. Aún luego de casada con un francés, la segunda guerra y la constante persecución "esa opresión –el hecho de ser extranjera- que "se manifestaba de manera incesante, y de formas muy distintas y muy insidiosas" se fue apagando con el reconocimiento público que logró en los años setenta, primero en Estados Unidos y luego en Francia.

Hay un día que quedará para siempre grabado en mi memoria: fue el día que me entregaron mi documento de identidad francés ... el día antes de ser nombrada chevalier de la Legión de Honor...con mi documento recién estrenado en mi bolsillo, de pronto tuve la impresión de sacarme un peso de encima." (Jamis: 2002, 191)

Sufría en carne propia las desigualdades de género: Las mujeres francesas no tenía derechos.

Yo misma lo experimenté cuando me casé. No podía abrir una cuenta en un banco, ni solicitar un pasaporte, ni realizar la más mínima operación comercial sin el permiso de mi marido. En el mundo de las letras, la mujer estaba relegada al segundo plano. Sólo podía ser lo bastante buena para ayudar a su marido, hacerle de secretaria, picarle sus manuscritos, y, sobre todo, no hacer gala de demasiado espíritu. Salvo alguna excepción muy rara.(Jamis: 2002, 87)

Desde su propia especialización profesional también fue invisibilizada por los mismos fotógrafos que la convocaban, por ejemplo, en Magnum. Casi ninguno de sus trabajos han sido ubicados al nivel de la obra de sus compañeros de agencia.

Con respecto al incidente de *LIFE*, se ha escrito que probablemente no hubiera sido un descuido del gobierno, sino que formara parte de la nueva imagen que la propaganda del peronismo pretendía dar con respecto a la prensa extranjera y en particular, la norteamericana. Palma Dos Santos sugiere que la disonancia que propuso la revista, entre las imágenes y el texto, fue parte de una estrategia editorial, para conformar expectativas en conflicto entre el lector modelo de *LIFE* y el gobierno peronista.

Desde un espacio socio temporal diferente y profundamente empática con la figura de Eva, por un lado, y las aventuradas vicisitudes de la propia experiencia vital de Gisele, por otra, nuestra interpretación exalta la convicción de que esta última consideraba a Evita un ejemplo viviente de movilidad social y que sus tesoros eran para la primera dama, las pruebas de agradecimiento a su obra con los más pobres. En una y en otra surge la propuesta de autonomía personal en la búsqueda de libertad que necesariamente pasa por la ética –como libertad-responsabilidad-, que se conjuga en cada una, desde lo íntimo, lo privado y lo público.

Bibliografía

Aguilera, Juan José (2010), “Alegoría libertaria femenina: Eva Perón y el mito de la musa inspiradora” en http://www.institutojauretche.edu.ar/barajar/num_7/nota2.html

Alcino, Valeria Fabiana, *Cinderella from the pampas: Eva Perón, ícono de la Argentina, cultura visual y propaganda política internacional (1945-1955)*. Tesis de Maestría. Universidad de San Andrés.

Angeletti, Norberto y Oliva, Alberto, (2002) Capítulo 3; “LIFE” en: *Revistas que hacen e hicieron historia*, Madrid, Editorial Sol 90.

Alexander, Abel, (22-07-2012 —Eva Perón: una vida frente a la cámara, *Clarín*, Suplemento especial. —Las mil caras de Evita, pp.1-11.

Barthes, Roland, (1964) Retórica de la imagen en: *Comunicaciones* 4, Paris, Seuil

Barthes; Roland (1986) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Buenos Aires, Paidós.

Bedregal, Ximena (1994) *Ética feminista*, México. La correa feminista..

Berger, John, (2005) *Mirar*, Buenos Aires, De la flor.

Baeza, Pepe (2002) *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona, G.Gili.

Cortés Roca, Paola, Kohan, Martín (1998) *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.

Freund, Gisele, (1993) *La fotografía como documento social*, Barcelona, G.Gili.

Freund, Gisele (2008) *El mundo y mi cámara*, Barcelona, Ariel.

Garnarnick, Cora (2010) “La fotografía como instrumento político en Argentina: análisis de tres momentos clave”. *VI Jornadas de Sociología*, UNLP.

Joly, Martine (2003) *La imagen Fija*, Buenos Aires, La Marca

Jamis, Ramis (2002) *Gisele Freund*, Barcelona, Circe.

- Krieger, Clara (2009) *Cine y peronismo el estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Malosetti Costa, Laura, Gené, Marcela (2009) *Impresiones porteñas*, Buenos Aires, Edhasa.
- Mirzoeff, Nicholas (2003) *Una introducción a la cultura visual*, Paidós, Barcelona.
- Edgar Morin (1962) *Las estrellas de cine*, Buenos Aires, Eudeba.
- Marysa Navarro (2002) (Comp.), *Evita. Mitos y representaciones*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Niedermaier, Alejandra (2008) *La mujer y la fotografía: una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia*, Buenos Aires, Leviatan, 2008.
- Pini, Silvina, Las fotos ocultas de Eva Perón (<http://la5tapata.net/las-fotos-ocultas-de-eva-peron/> consultadas 22/07/2021)
- Priamo, Luis (2001) "Fotografía y estado en 1951," en *Memoria del 7º Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina*, pp. 173-175.
- Rapoport, Mario, Spigel, Claudio(2009) *Relaciones tumultuosas. Estados Unidos y el primer peronismo*, Buenos Aires, Emecé
- Lorenzo Vilches (1987) *Teoría de la imagen periodística*, Barcelona, Paidós.