

# Objetos de poder y disputa simbólica en "Eva y Victoria" y en "Democracia em vertigem"

**Luciano Flávio de Oliveira**

Programa de Postdoctorado en Ciencias Humanas y Sociales, Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires – Argentina

Curso de Licenciatura en Teatro, Departamento de Artes,  
Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, RO – Brasil

luciano.oliveira@unir.br

<https://orcid.org/0000-0002-3738-1797> 



e-ISSN: 3028-9718



Luciano Flávio de Oliveira, 2025.  
Publicado por la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático «Guillermo Ugarte Chamorro» (Lima, Perú). Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

Citar como: Oliveira, L. F. (2025).  
Objetos de poder y disputa simbólica en "Eva y Victoria" y en "Democracia em Vertigem".  
*Liminal: Revista De investigación En Artes escénicas*, 3. <https://doi.org/10.69746/liminal.a72>

Revisado por pares  
Recibido: 30-03-2025  
Aceptado: 30-07-2025

## Resumen

En el presente artículo, analizamos las simbologías producidas por objetos de poder en dos creaciones artísticas que abordan tensiones políticas en la Argentina del siglo XX y en el Brasil contemporáneo, desde una perspectiva de género: la puesta en escena porteña *Eva y Victoria*, con dramaturgia de Mónica Ottino (1990) y dirección de Manuel González Gil, estrenada en 2021 en Buenos Aires, y el documental brasileño "*Democracia em vertigem*" (*Democracia en Vértigo*), dirigido y producido por Petra Costa en 2019. Al enfocarnos en distintos materiales escénicos, como vestuarios y accesorios, observamos cómo estos objetos cargan, en sus significaciones, mensajes ideológicos y representaciones de conflictos de clase y de género —incluso entre mujeres—, a partir de determinadas circunstancias histórico-políticas. En ambas creaciones, mujeres históricas como Eva Perón, Victoria Ocampo y Dilma Rousseff se enfrentan al machismo y al sexismo que intentan, de algún modo, ya sea mediante el discurso o el golpe político, silenciarlas, minimizarlas, eliminarlas o invalidarlas. El texto busca ofrecer al lector y a la lectora una interpretación de la representación del poder, tanto desde una perspectiva metafórica como en relación con el mundo concreto, así como de las formas en que las mujeres actúan y luchan por ocupar su lugar en el ámbito público. Por último, en términos metodológicos, adoptamos un enfoque de investigación híbrido que articula elementos de lo semiótico (Baudrillard, 1968), de lo cualitativo y lo discursivo (Foucault, 1979), así como de lo historiográfico y los estudios de género (De Melo & Thomé, 2018; Da Cunha Marques, 2020; Villar, 2025).

**Palabras clave:** Argentina, Brasil, Democracia, Mujeres históricas, Objetos de poder, Teatro y documental.

**Objects of Power and Symbolic Dispute in *Eva and Victoria* and *The Edge of Democracy***

## Abstract

This article analyzes the symbolisms produced by objects of power in two artistic creations that address political tensions in 20th-century Argentina and contemporary Brazil from a gender perspective: the Buenos Aires stage production *Eva and Victoria*, written by Mónica Ottino (1990) and directed by Manuel González Gil, premiered in 2021 in Buenos Aires, and the Brazilian documentary *The Edge of Democracy*, directed and produced by Petra Costa in 2019. By focusing on various stage materials—such as costumes, props, and scenography—we observe how these objects convey ideological messages and representations of class and gender conflicts—even among women—shaped by specific historical and political circumstances. In both works, historical women figures like Eva Perón, Victoria Ocampo, and Dilma Rousseff face machismo and sexism that seek, through discourse or political force, to silence, diminish, erase, or invalidate them. The text aims to offer readers an interpretation of the representation of power, both from a metaphorical perspective and in relation to the concrete world, as well as the ways in which women act and struggle to claim their place in the public sphere. Finally, in methodological terms, we adopt a hybrid research approach that articulates elements of the semiotic (Baudrillard, 1969), qualitative and discursive (Foucault, 1979), as well as historiographical and gender studies (De Melo & Thomé, 2018; Da Cunha Marques, 2020; Villar, in press).

**Keywords:** Argentina, Brazil, Democracy, Historical women, Objects of power, Theater and documentary.

## Breve introducción y justificativa metodológica

En la figuración de los conflictos de poder entre mujeres y varones, así como de las inquietudes políticas en América Latina, los objetos —ya sea en el escenario o en el plano cinematográfico— son más que simples utilerías o elementos decorativos. Se convierten en extensiones del cuerpo, en símbolos de poder, resistencia y subordinación. Tanto en la obra teatral *Eva y Victoria* (2021), de Mónica Ottino y Manuel González Gil, como en el documental “*Democracia em vertigem*” (2019), de Petra Costa, los objetos, como cohetes, atraviesan el universo narrativo y recortan nubes ideológicas en choques permanentes.

En este sentido, observando el vínculo entre los objetos y las formas de representación simbólica, cabe señalar que la perspectiva metodológica adoptada en este artículo asume una postura interdisciplinaria. Al igual que Jean Baudrillard, quien en *El sistema de los objetos* (1968) propuso una metodología de investigación de carácter transversal, aquí adoptamos un enfoque híbrido —liminal, impuro e interdisciplinario— que organiza elementos tanto de lo cualitativo como de lo discursivo (Foucault, 1979), y de lo historiográfico y de los estudios de género (De Melo & Thomé, 2018; Da Cunha Marques, 2020; Villar, 2025).

Una observación académica más minuciosa podría señalar que incluso se recurrió a principios de la semiótica, según las particularidades propuestas por Baudrillard (1968). De este modo, analizamos las significaciones que los objetos adquieren tanto en la obra teatral como en la audiovisual, y cómo los signos transmiten al lector sentidos vinculados al poder, el género, la ideología, la realidad y la cultura de consumo.

Si bien el teatro y el documental son lenguajes artísticos distintos, con características estéticas específicas, la comparación entre *Eva y Victoria* y *Democracia em vertigem* se plantea a partir de los objetos —que en este caso constituyen el foco analítico—; es decir, a partir de los elementos utilizados en ambas obras, ya sean creados para la ficcionalización o incluso provenientes de la realidad, como ocurre, por ejemplo, con los *ready-mades* de Duchamp.

Así, el objeto —en y desde la escena—, como elemento portador de sentido, puede tener su origen en el teatro, el audiovisual, la pintura, la performance, la publicidad, la moda, entre otros campos de la creación artística.

Por otro lado, en este artículo no pretendemos llevar a cabo un estudio estético-poético de los lenguajes artísticos *per se* —aunque algunos elementos propios de dichos lenguajes estén presentes en el manuscrito—, y mucho menos un análisis de la puesta en escena o de técnicas específicas de creación documental.

Nuestro objetivo es analizar, entonces, de qué manera estos objetos funcionan como materialidades que condensan relaciones de clase, género y poder, construyendo discursos sobre la historia y la memoria en dos períodos clave de la Argentina y Brasil.

### **Desde Argentina hasta Brasil: rápidas memorias sobre Eva Perón, Victoria Ocampo y Dilma Rousseff**

Según Dujovne Ortiz (1995), María Eva Duarte de Perón (Eva Perón) nació el 7 de mayo de 1919 en Los Toldos, partido de General Viamonte, provincia de Buenos Aires, en el seno de una familia de escasos recursos y predominantemente femenina. No obstante, a los 33 años, falleció en la ciudad de Buenos Aires, el 26 de julio de 1952, víctima de un cáncer de útero, convertida ya en una figura central del poder político, dotada de riqueza y elevada a una dimensión casi mística.

Eva Duarte, hija ilegítima y, según Dujovne Ortiz (1995), “adulterina” —un adjetivo socialmente heredado de su madre, quien habría sido amante del estanciero Juan Duarte, casado y con otra familia legítima—, se trasladó a Buenos Aires en 1935 con el sueño de convertirse en actriz. Allí, tras atravesar períodos de dificultades económicas y laborales —ocupando roles secundarios en teatro, cine y radio— y de enfrentarse a un entorno machista y prejuicioso hacia las mujeres, conoció en 1944 a Juan Domingo Perón, entonces ministro de Guerra de la Nación.

Después de casarse con él el 22 de octubre de 1945, adopta el apellido Perón y se transforma en Eva Perón. Más tarde, recibe el apodo de *Evita* —primera dama de la Argentina, ya que Juan Perón asumió la presidencia de la Nación en 1946, y madre de los descamisados—, una figura que, según Dujovne Ortiz (1995, p. 31), encarna simultáneamente “la santa y la prostituta, ‘aventurera y militante’, hada<sup>1</sup> y mártir, el ‘mito blanco’ y el ‘mito negro’”.

Victoria Ocampo Aguirre (Victoria Ocampo), por su parte, nació el 7 de abril de 1890 en Buenos Aires, en el hogar de una familia rica y aristocrática. Falleció a causa de una insuficiencia respiratoria en Beccar, provincia de Buenos Aires, el 27 de enero de 1979. Según leemos en su autobiografía, *El imperio insular*, ella “nunca [había] conocido el hambre, el frío, el abandono; nunca [había] sentido envidia de bienes ajenos” (Ocampo, 1982, p. 13).

A diferencia de Evita, recibió una excelente educación —tomaba clases de canto y dicción, tocaba el piano y aprendió el francés y el inglés— y tenía acceso a los círculos intelectuales y culturales de la capital, donde, tiempo después, formaría parte como escritora, ensayista, traductora, editora, filántropa y mecenas. Sin embargo, cuando era niña deseaba hacer teatro, algo que su familia nunca le permitió.

Desde joven, Victoria Ocampo se involucró en los movimientos feministas y antifascistas en la Argentina. En 1936 fundó la *Unión Argentina de Mujeres* y militó activamente en oposición al peronismo. Por ese motivo, y de acuerdo con el periódico *La Nación*, en 1953 fue “presa durante 26 días en la cárcel de mujeres Del Buen Pastor, en Buenos Aires”<sup>2</sup>.

Por fin, entre las amistades y relaciones artístico-profesionales de Victoria Ocampo, según Ottino (1990) y la propia Ocampo (1982), se destacan figuras como Jorge Luis Borges, Gabriela Mistral, Albert Camus, Igor Stravinsky, Rabindranath Tagore y Virginia Woolf.

<sup>1</sup> En el texto de Ottino (1990), el personaje de *Iris*, la mucama de *Evita*, le dice a su patrona: “Un hada, la señora es un hada”, a lo que ella responde: “Un hada, harta estoy de ser un hada [...]”. Más adelante, *Iris* agrega: “[...] parece una virgen” (p. 69, p. 71).

<sup>2</sup> *La Nación*, *Hace 70 años: cuando el peronismo arrestó por 26 días a Victoria Ocampo y desató una ola mundial de repudio*, 19 de mayo de 2023, recuperado el 19 de marzo de 2025, de <https://www.lanacion.com.ar/la-nacion-revista/hace-70-anos-cuando-el-peronismo-arresto-por-26-dias-a-victoria-ocampo-y-desato-una-ola-mundial-de-nid19052023/>

Por su parte, Dilma Vana Rousseff (Dilma Rousseff), según la biografía disponible en la “Biblioteca da Presidência da República”<sup>3</sup>, nació en Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, en 1947 y comenzó su militancia política a los 16 años, integrando grupos de lucha contra la dictadura civil-militar brasileña. Fue encarcelada y torturada entre 1970 y 1972. Al recuperar la libertad, se trasladó a Porto Alegre, donde estudió Economía y participó en la fundación del *Partido Democrático Trabalhista* (PDT). Más tarde, se sumó al *Partido dos Trabalhadores* (PT) y en 2003 fue ministra de Minas y Energía durante el gobierno de Lula. En 2010, se convirtió en la primera mujer presidenta de Brasil. Durante su segundo mandato, en 2016, sufrió un golpe institucional y fue destituida del poder.

### Evita y Victoria y “Democracia em vertigem”

En la vida real, *Eva y Victoria* nunca se conocieron. Tampoco Ocampo, en sus más de dos docenas de libros publicados, escribió alguna vez sobre su compatriota. Sin embargo, la escritora argentina Mónica Ottino, autora de la pieza teatral *Evita y Victoria – Comedia patriótica en tres actos*, las enfrentó en la ficción e hizo que Eva visitara a Ocampo sin haber sido invitada.

En síntesis, la obra de Ottino se inscribe dentro del género del teatro político y propone a los lectores una reflexión sobre una parte fundamental de la memoria argentina, al abordar temas —como le dice el personaje de Eva al de Victoria—: “la causa de la mujer, el sufragio femenino, nuestra falta de derechos” (Ottino, 1990, p. 22). A través de una disputa dialéctica y un juego de estatus<sup>4</sup>, se revelan las contradicciones de dos mujeres de universos ideológicos, culturales y sociales diferentes, pero con objetivos comunes, como la defensa de los derechos de las mujeres y, en el caso de Evita, de las comunidades más vulnerables de Argentina.

El espectáculo *Eva y Victoria*, seleccionado para este artículo, se estrenó el 9 de julio de 2021 en el Teatro Multiescena de Buenos Aires. Está protagonizado por Sabrina Carballo en el papel de Eva y María Valenzuela en el rol de Victoria, bajo la dirección de Manuel González Gil. Belén Romano completa el elenco con un doble rol: el de empleada doméstica de ambas mujeres y el de enfermera de Evita.

Finalmente, la grabación de esa puesta en escena, que es la que tomamos como referencia, se puede ver en la plataforma de streaming Teatrix, donde se presenta la siguiente sinopsis: “La obra expone la grieta política que atraviesa cíclicamente a la Argentina a partir de un encuentro ficticio entre la política y la escritora. Dos mujeres transgresoras que marcaron a fuego nuestra Historia desde posturas irreconciliables”<sup>5</sup>.

Parte del proceso de la destitución de Dilma Rousseff del poder es retratada en el documental brasileño “*Democracia em vertigem*”, de 2019. Dirigido, escrito y producido por la cineasta Petra Costa, el filme —según la sinopsis publicada en la plataforma de *streaming Netflix*— es un documental político en el que las memorias personales de la directora se entrelazan con el análisis de la ascensión y caída de Lula y Dilma, y la polarización de la nación brasileña.

A pesar de que el principal protagonista del filme es el expresidente Lula, la figura de Rousseff ocupa un lugar fundamental en el contexto narrativo e historiográfico del documental, que también retrata a otros actores políticos de ese período, como el diputado Aécio Neves (Partido da Social Democracia Brasileira [PSDB]), el presidente de la Cámara de Diputados Eduardo Cunha (Partido do Movimento Democrático Brasileiro [PMDB], hoy simplemente MDB), el vicepresidente Michel Temer (PMDB) y el diputado Jair Bolsonaro

<sup>3</sup> Biblioteca da Presidência da República, *Dilma Rousseff: Biografia* (s.f.), recuperado el 6 de julio de 2025, de <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/dilma-rousseff/biografia>

<sup>4</sup> En ese caso, no se trata solamente de un juego social de estatus, sino también de un juego escénico, cuya imagen metafórica puede ser la de una balanza de supermercado, y que es muy común en los duelos cómicos de payasos. Para De Oliveira (2022), “tiene que ver con el poder que alguien tiene en un momento determinado. De esta forma, un personaje puede ganar poder, puede perder poder, puede luchar por poder. Entre un extremo y el otro de la balanza, [hay] tres niveles intermedios, en los cuales el número uno sería el más bajo y el cinco el más alto” (pp. 141–142, traducción del autor). Véase: De Oliveira, L. F. (2022). *O objeto flutuante entre a poética e a estética teatral*. Editora Scienza. <https://editorascienza.com.br/ebook/lucianodeoliveira.pdf>

<sup>5</sup> González Gil, M. (Director), & Ottino, M. (Autora). (2021). *Eva y Victoria* [Obra de teatro filmada]. Teatrix. <https://www.teatrix.com>

(Partido Social Cristão [PSC]). Todos ellos se convirtieron en figuras clave dentro del golpe orquestado por la derecha brasileña, disfrazado de un proceso de juicio político basado en acusaciones de irregularidades fiscales conocidas como “pedaladas fiscales”. Este golpe derivó en la destitución de Rousseff mediante un *impeachment*, con Michel Temer asumiendo la presidencia, el encarcelamiento de Lula y el ascenso al poder del exmilitar de extrema derecha Jair Bolsonaro. Por último, la obra también pone en evidencia las acciones del entonces juez de la 13.<sup>a</sup> Vara Federal de Curitiba, Sérgio Moro, durante la Operación Lava Jato, las cuales fueron decisivas para la condena y el encarcelamiento de Lula.

### ¿Qué son los objetos de escena y, por ende, los objetos de poder?

De Oliveira (2022), en su e-book *O objeto flutuante entre a poética e a estética teatral*, propone un concepto expandido del objeto escénico en el teatro. Según el autor, este puede entenderse como “toda la materia con y en la cual el actor tiene la posibilidad de actuar consciente e intencionalmente” (p. 36), estableciendo con ella una relación física y espacial. De acuerdo con su planteo, para que un objeto adquiera esa dimensión, resulta imprescindible la acción consciente e intencional del actor sobre él —ya sea durante los procesos creativos o en el momento de la interpretación escénica— con el fin de generar múltiples sentidos. Esta interacción convierte al objeto en un signo potente del juego teatral, susceptible de ser trabajado tanto por el actor como por el director. Por el contrario, sin esa acción intencional, el objeto en escena se reduce a un mero accesorio del vestuario, la escenografía o el espacio.

Para concluir, De Oliveira (2022, p. 37) sostiene que:

[...] si el actor, en sus improvisaciones y acciones físicas y vocales, se relaciona con un elemento material de la escena —ya sea la escenografía, la utilería, el accesorio, los instrumentos musicales, el vestuario y/o los muñecos—, dicho elemento puede considerarse un objeto escénico. De este modo, se convertirían en objeto-escenografía, objeto-utilería, objeto-accesorio, objeto-instrumento, objeto-vestuario y objeto-muñeco, respectivamente (Traducción del autor).

En este sentido, a partir de este concepto ampliado, proponemos las categorías de objetos de poder femeninos y objetos de poder masculinos, que serán aplicadas en los análisis tanto del espectáculo teatral argentino *Evita* y *Victoria* como del documental brasileño “*Democracia em vertigem*”.

En relación con el poder, Foucault (1979), en *Microfísica do Poder*, sostiene que no se trata de algo que se posee, sino de una relación de fuerzas capilar y productiva que atraviesan toda la sociedad. Luego, las relaciones sociales configuran sistemas de poder. Y este, al circular por instituciones, cuerpos, vínculos cotidianos y discursos, no pertenece exclusivamente al Estado ni a una clase dominante. Sin embargo, el poder esencial no es ejercido por individuos, sino que se manifiesta de manera dispersa, como un aspecto impersonal de la sociedad, expresándose, en particular, bajo formas de vigilancia, regulación o disciplina que organizan a los seres humanos dentro de la estructura social que los rodea. En fin, a partir del análisis de prácticas sociales e instituciones, el filósofo destaca el papel de objetos como documentos, archivos y tecnologías de control en la construcción y el sostenimiento del poder.

En su libro, Foucault no propone una clasificación sistemática y cerrada de las formas de poder. No obstante, analiza distintos modos de ejercicio del poder en la sociedad moderna, como el poder soberano (vinculado a la monarquía o al Estado), el poder disciplinario (relacionado con instituciones como la escuela, la prisión, el hospital o la fábrica) y el poder biopolítico —o biopoder— (asociado con la población en su conjunto, más que con el individuo, y enfocado en aspectos como la salud pública, la sexualidad y la reproducción, la natalidad y la mortalidad, la higiene).

Por último, si utilizamos el marco teórico de Foucault —especialmente a partir del libro citado—, podemos afirmar que, tanto en el texto dramático de Mónica Ottino como en la puesta en escena de Manuel González Gil, el personaje de *Evita* ejercería formas de poder disciplinario y biopolítico, mientras que el personaje de *Victoria* encarnaría un poder ligado al saber y a la cultura; es decir, un poder intelectual y simbólico (poder-

saber). En el documental *Democracia em vertigem*, en cambio, Dilma Rousseff habría ejercido, antes de su destitución política, un poder de tipo soberano.

Por su vez, el filósofo y sociólogo Jean Baudrillard, en sus trabajos sobre la sociedad de consumo y el simbolismo, explica cómo los objetos de consumo pueden ser entendidos como elementos de poder en una sociedad capitalista. Él sostiene que los objetos tienen un valor simbólico que puede estar relacionado con el poder, el estatus y la identidad.

Un ejemplo interesante que se encuentra en su obra *El sistema de los objetos* (1969) es el del automóvil, que, de acuerdo con él,

se presta igualmente bien al significado de poderío como al de refugio, según que sea proyectil o morada. Pero, en el fondo, como todo objeto funcional mecánico, el automóvil es ante todo (y para todos, hombres, mujeres, niños) vivido como falo, como objeto de manipulación, de cuidados, de fascinación. Proyección fálica y narcisista a la vez, poderío pasmado por su propia imagen. (Baudrillard, 1969, p.79)

Este objeto, que por su formato suele asociarse al falocentrismo y a lo masculino, no solo cumple una función utilitaria, la de transporte, igualmente simboliza prestigio y estatus. Así, el automóvil actúa como un signo dentro del sistema de consumo, donde los objetos no solo satisfacen necesidades, también comunican significados y diferencias sociales.

Aún para Baudrillard (1969), “el simple hecho de que [un] objeto haya pertenecido a alguien célebre, poderoso, le confiere un valor” (p. 87). Es decir, también le otorga poder.

De este modo, entendemos que el término objetos de poder se refiere, en esencia, a aquellos objetos que adjudican poder a los individuos dentro de la sociedad, ya sea en su dimensión colectiva o en su relación con otra persona, en su individualidad.

En el ámbito teatral y audiovisual, ya sea en la ficción o en la realidad, el concepto está vinculado al simbolismo y al impacto emocional o psicológico que un objeto puede tener dentro de un contexto narrativo, visual o escénico específico. Así, estos objetos otorgan autoridad, control o capacidad de influencia a un personaje —o figura— sobre los demás.

Los objetos de poder en obras como *Evita y Victoria* y en el documental *Democracia em vertigem* adquieren un profundo valor simbólico al representar el poder mismo, aludiendo a relaciones de dominación, jerarquía y legitimidad. En este sentido, insignias como banderas, sellos y escudos refuerzan la autoridad institucional. Del mismo modo, edificios como el Congreso Nacional de Brasil o la residencia oficial de Eva y Perón en Buenos Aires encarnan la fuerza del Estado y la identidad nacional.

Asimismo, objetos de poder no solo tienen, desde el punto de vista artístico, un impacto visual o estético, sino también un fuerte peso simbólico que puede definir el curso de los acontecimientos en una obra (o en un país).

Al fin, tras establecer estas definiciones y presentar algunos ejemplos, nos preguntamos: ¿Cuáles son los principales objetos de poder femeninos en la obra teatral *Evita y Victoria*, utilizados por las actrices Sabrina Carballo y María Valenzuela para reforzar la fuerza de los personajes de Eva Perón y Victoria Ocampo? ¿Qué sentidos producen estos objetos en los espectadores? Y, en contraste, ¿cuáles son los objetos de poder masculinos observados en el documental “*Democracia em vertigem*”, empleados por los políticos brasileños para socavar y debilitar la imagen de Rousseff durante el golpe de 2016?

#### **4.1 Objetos de poder femeninos en la obra teatral *Eva y Victoria* (2021)**

Como vimos, la obra de Mónica Ottino imagina un encuentro ficticio entre Eva Perón y Victoria Ocampo en 1946, confrontando dos mujeres que representan proyectos antagónicos de nación y de feminidad. Y también,

conforme Villar (2025, p.57),

dos visiones del feminismo: por un lado, el feminismo burgués y culturalmente orientado que [representa] Victoria Ocampo [...]; por otro lado, el feminismo popular encarnado por Eva Perón. Esta tensión subraya no solo sus diferencias ideológicas sino también las distintas concepciones sobre cómo debería abordarse la lucha por los derechos femeninos.

En el espacio escénico, los objetos que las rodean construyen sus posiciones sociales y sus visiones de mundo.

En esa obra, ambas son retratadas como mujeres ricas y poderosas. El poder de Victoria proviene del intelecto y del dinero —“de las herencias”, ¡recordalo, Evita!—; y el de Evita, de la política —de los “decretos y leyes que crearon”, ¡acordate, Victoria!—. Más allá de ello, irónicamente informa Victoria: “[...] como vivimos en un mundo masculino, conseguimos nuestra dosis de poder a través de los hombres. Yo necesito prestigio intelectual; usted, poder político” (Ottino, 1992, p. 98).

En la puesta en escena de Manuel González Gil<sup>6</sup> (y en el propio texto dramático de Ottino), algunos objetos de poder funcionan como extensión de las ideologías, de la cultura y del lugar social de cada personaje. Veamos algunos ejemplos:

a) *La casa, el escritorio, los libros y el té: Victoria y el poder de la cultura letrada:*

Esa mujer histórica es presentada por Ottino (1990), en el primer acto, en su territorio/hábitat: “Una casa frente al río. Dos ventanas francesas se abren sobre una escalinata. [...] El interior es confortable, anárquico y noble. [...] Un sofá, dos sillones tapizados en chintz [...] Una mesa inglesa abarrotada de papeles, libros y fotografías” (p. 11).

El escenario de la primera escena del espectáculo filmado de González Gil (2021) parece estar basado, de manera realista, en esa didascalía de Ottino. Así, vemos un escritorio con dos estanterías blancas, una a la izquierda y otra a la derecha del espacio escénico, llenas de libros (posiblemente en francés, inglés y español) y de fotografías que representarían a familiares, amores, colegas de profesión —principalmente escritores, como Virginia Woolf y Drieu La Rochelle— y amigos de Ocampo. También se observan, en el centro de una de las estanterías, dos pinturas modernistas.

A los lados y al frente de las estanterías, se disponen tres mesas: a la izquierda, una de madera marrón (¿inglesa?), adornada con libros, papeles y una pluma blanca para escribir, con una sola silla almohadillada, bastante cómoda; en el centro, una mesa de té (¿también inglesa?), con dos sillas igualmente confortables; y a la derecha, una pequeña mesa redonda y marrón colocada en ángulo. Entre las estanterías, se encuentra, a la izquierda, una silla con más libros, y a la derecha, una mesa pequeña negra con un teléfono antiguo, también negro, sobre ella.

En el fondo del escenario, se distingue una estructura de madera blanca (un balaústre o una especie de baranda) que indica que el escritorio de Ocampo está ubicado en un piso superior de la casa, desde donde Evita, un poco más tarde, verá el “hermoso parque” de la escritora. Este es el espacio de conocimiento y, por supuesto, de poder de Victoria Ocampo.

Aun así, en la puesta en escena filmada, a diferencia de lo que se observa en el texto teatral de Ottino, Eva Perón se sorprende y ríe ante lo que, para ella, representaría la modestia de la casa de la anfitriona:

En verdad que su casa me desconcierta. Yo esperaba encontrarme con grandes lujos, muchos dorados, mucha tapicería, algo así como una embajada. Y, sin embargo, los sillones son de mimbre, hay cuadros modernos pero rarísimos, hay libros por todos lados y las plantas amenazan con cubrirlo todo<sup>7</sup>.

A lo que Victoria Ocampo responde, irónica y con un dejo de nostalgia:

<sup>6</sup> González Gil, M. (Director), Ottino, M. (Autora). (2021). *Eva y Victoria* [Obra de teatro filmada]. Teatrix. <https://www.teatrix.com>

<sup>7</sup> González Gil, 2021, 13:51.

Sí, dejo que el jardín invada mi casa, con sus olores y sus recuerdos. Aquí pasé gran parte de mi vida. Lloré a mis muertos, gocé del río. Vivió y me visitó gente a la que jamás me hubiera animado a acercarme<sup>8</sup>.

En fin, estos objetos rodean a Ocampo, la posicionan y la reafirman como una mujer educada, culta, aristocrática y dueña de la palabra escrita y del “poder-saber”, así como también de su lugar dentro de la oligarquía y el campo intelectual, un espacio tradicionalmente masculino al que accede desde su privilegio de clase. El escritorio se convierte en un bastión de poder cultural y simbólico, mientras que el acto de la mucama Pepi al servir el té a Ocampo y a Evita —al comienzo del espectáculo— subraya las jerarquías y la performatividad de sus clases.

*b) El vestuario, el peinado y las joyas: la construcción de la imagen de Eva Perón y de Victoria y el poder femenino:*

La figura de Eva Perón, la futura primera dama de Argentina —no la pobre y morocha Eva Duarte del interior del país ni la de sus inicios como actriz en Buenos Aires—, según Dujovne Ortiz (1995), fue creada también a partir del elegante vestuario, el peinado, la tintura rubia en el cabello y sus joyas carísimas. Luego, Eva Perón nació cuando su modista la vistió con un “*tailleur*”<sup>9</sup> Príncipe de Gales con abotonadura y cuello de terciopelo” (Ottino, 1995, p. 90), con vistas a su participación, junto a su novio Juan Perón, en el 1.º de mayo de 1944. En ese sentido, ¿no cabría pensar a Eva Perón como una mujer-objeto, o incluso como un objeto-mujer, construida por el populismo peronista?

Eva Perón fue dibujada para significar: belleza, poder y pertenencia. Sin embargo, no fue solamente un objeto inerte, sin capacidad de decisión sobre sus elecciones, sino también una figura política que supo utilizar a su favor los medios simbólicos disponibles. Así, Eva revolucionó los roles y espacios que se les imponían a las mujeres de su tiempo, apropiándose de ellos para intervenir en la historia. ¡No alcanza con recordar que Eva quería ser historia y deseaba estar en la historia! En este sentido, es fundamental pensarla como la representación de una mujer compleja e indefinible, que se valió de la situación de mujer-objeto —o de objeto-mujer— para resignificarse a sí misma y, por supuesto, para conquistar poder.

Hecha esa provocación, pasemos al espectáculo. En la primera escena del primer acto, en lo que respecta a la indumentaria, Victoria Ocampo parece vestir un elegante pijama de seda en tonos grises. Su pelo está suelto y un poco despeinado, lo que parece indicar que recién despertó o, también, que este es su atuendo cotidiano y descontracturado para escribir. Sobre los ojos, lleva unas gafas blancas y refinadas. Y, en el cuello, casi oculto por el *robe*, un collar de perlas.

La mucama Pepi está vestida con su uniforme de trabajo y lleva en la mano un plumero. Esto la distingue socialmente de su patrona y de Eva Perón.

Evita, admirada por Pepi, quien se queda boquiabierta, entra altiva en el escritorio de Ocampo, impecablemente vestida con un elegante vestido crema que marca su cintura, adornada con joyas (aros y collar de perlas, además de un brazalete de diamantes), guantes negros sofisticados y una distinguida cartera negra estilo Christian Dior. Su cabello rubio luce un clásico rodete bajo, creado, según Dujovne Ortiz (1995), por su peluquero Pedro Alcaraz. Finalmente, lleva en una de sus manos un perfumado jazmín blanco, arrancado del jardín de la dueña de la casa. Con este gesto, ¿estaría Evita intentando apropiarse, simbólicamente, de algo de Victoria Ocampo?

Con respecto al pelo amarillo de Eva, Da Cunha Marques (2020, pp. 25–26) escribió:

En el contexto argentino de los años 1940, el cabello rubio simbolizaba lujo, estatus social y cercanía con la imagen de las figuras religiosas del catolicismo. Para Evita, además, representaba una ruptura,

<sup>8</sup> González Gil, 2021, 14:38.

<sup>9</sup> Da Cunha Marques (2020, p. 85) escribe que “el *tailleur*, una prenda austera que cubre gran parte del cuerpo, [...] le otorga elegancia y lo distingue de otras prendas de la misma categoría. La elección recurrente de Evita por este conjunto —en sus distintas variantes— en ámbitos laborales reflejaba su gusto personal, es decir, sus preferencias en cortes, detalles y accesorios (joyas, sombreros, broches, etc.) para construir su imagen” (Traducción del autor).

ya que “[...] apagaba todo recuerdo de Los Toldos [...]” [...]. Así, sustituir su cabello negro natural por el dorado no solo vinculó su imagen con la santidad, sino también con la riqueza (traducción del autor).

Ya sobre las joyas de Evita, escribió Ottino (1995, p. 1960):

[...] las joyas eran para Evita una manera de tranquilizarse. Las alhajas le probaban que era amada. [...] Al no poder comer por miedo a ser gorda, expresaba su bulimia por medio de esos bombones refulgentes: esmeraldas de menta, rubíes de fresa. [...] Evita saboreaba sus joyas. [...] “A los pobres les gusta verme linda —había dicho ella—. No quieren que los proteja una vieja mal vestida. Ellos sueñan conmigo y yo no puedo decepcionarlos”.

Hechos estos dos paréntesis, volvamos a la puesta en escena. Pasados algunos minutos desde la llegada de Evita a la casa, Ocampo regresa al escritorio con un nuevo atuendo: una camisa a rayas blancas y azules combinada con un pantalón gris, aún elegante y estiloso, pero con un aire más formal y marcadamente intelectual en comparación con la vestimenta chic de la primera dama. A diferencia de la escena anterior, ahora también lleva una pulsera de perlas.

Por fin, en ese momento, ambas mujeres usan tacones negros altos, los cuales no solo realzan su elegancia, sino que también les confieren una mayor presencia y una sutil cuota de poder femenino. En términos de juego de status (De Oliveira, 2022), Evita se encuentra ligeramente más alta que su compañera de escena.

c) *El hogar, el vestidor y los perfumes: Evita entre el poder y los fantasmas del pasado:*

En la escena primera del segundo acto, el espacio de la mujer histórica Eva Perón es así figurado por Ottino (1990, p.65):

En escena Eva e Iris, su mucama. Es el vestidor de Eva; parece el sueño de una provinciana pobre, y como todos los sueños tiene algo de precario, de fantasmal. Eva se perfuma; tiene en sus manos un enorme frasco, parecido a esas muestras que despertaban su codicia en las perfumerías, pero que resultaban ser frascos llenos de agua coloreada [...].

En la puesta en escena, la mucama de Eva también se llama Iris y es interpretada por la misma actriz. Este personaje, que aparece en dos escenas paralelas —el vestidor de Eva y el dormitorio de Victoria—, lleva puesto un uniforme de empleada, lo que acentúa las distinciones de clase. Un poco más adelante, con una indumentaria casi idéntica, esa actriz encarnará a Hebe, la enfermera de Evita.

La escenografía de la escena de Eva refleja, en parte, la opulencia en la que vive en el presente. Sobre una elegante mesa marrón, se disponen varios frascos de perfume, un jarrón con flores blancas y un sobre del mismo tono. El personaje lleva un camisón blanco, sensual y delicado, que deja al descubierto su pecho, cuello, hombros y brazos. En las orejas, luce los mismos aros de perlas, mientras que sus labios y uñas destacan con un rojo intenso.

Hablando con su mucama, Evita está preocupada por el rastro de estela de *Femme* que deja al pasar, pues lo considera de mal gusto. A veces, siente que el aroma de la pobreza reaparece en su piel, aunque tome baños de espuma y use litros de perfume francés. Entonces, recuerda memorias fantasmáticas de su infancia: “Es que sólo yo me doy cuenta, es el olor a mi casa de Bragado, a negrita acicalada, al piletón con un pedazo de espejo, a mi pieza llena de manchas de humedad, escondidas bajo las fotos de los artistas” (Ottino, 1990, p. 66). Luego, para ella, el perfume funciona como un velo que oculta el camino hacia los recuerdos.

A la postre, Evita, ya lista para asistir al Teatro Colón, aparece ataviada con un deslumbrante y lujoso traje de gala negro, acompañado por un carísimo par de aros de diamantes y un collar de perlas y diamantes, en un intento por reafirmar su pertenencia a la élite argentina.

*d) La enfermedad de Eva y el debilitamiento de su imagen:*

El tercer y último acto presenta un nuevo encuentro, varios años después, entre Evita y Ocampo. En la sala de estar de la residencia presidencial, convertida, de algún modo, en su lecho de muerte, la primera dama yace gravemente enferma y debilitada. Victoria la visita y es recibida por la enfermera/mucama Iris. La intelectual viste una elegante ropa negra, como si hubiera anticipado con alegría el luto por la muerte de la dueña de la casa. Evita, con el cabello trenzado, luce una robe crema tipo chambre. A pesar de ser mayor, Victoria “parece muy grande y saludable en relación a Eva” (Ottino, 1990, p. 82).

Los espléndidos vestidos y las joyas costosas de Eva ya no están a la vista. Otrora enérgica y llena de luz y vida, se va apagando, hasta el punto de recordar “a las víctimas de Auschwitz” (Da Cunha Marques, 2020, p. 49).

En la puesta en escena filmada, la escenografía en ese momento —en contraste con la fragilidad de Evita— muestra una elegante morada oficial, con una foto del casamiento de Juan Perón y Eva Perón colgada en una de las paredes. Los muebles son refinados y cómodos. Victoria le pregunta a la primera dama por qué la mandó llamar, a lo que Evita responde preguntando si no merecían un nuevo encuentro.

Eva, en realidad, quería ser felicitada por haber logrado, según ella, el voto femenino<sup>10</sup>. Pero Victoria le dice que no votó porque estaba de viaje. A continuación, la anfitriona lamenta que no hayan trabajado juntas.

Lo que sigue en escena son ataques ideológicos, con tintes tragicómicos, de ambos lados. Ni siquiera la prestigiosa revista *Sur*, dirigida por Ocampo, se libra de la ironía de la señora Perón.

Aunque físicamente debilitada, Evita intenta mantener su estatus frente a la escritora. Incluso, alegando esa fragilidad, le pide que le sirva un té. Y Victoria, amablemente, accede: “sin azúcar y con limón”.

Cansada y recostada en un sillón, Eva le dice a Ocampo que la desprecia y la odia porque la considera inferior. Por su parte, la intelectual responde que no la cree inferior, sino sorda, arbitraria y vengativa.

Las dos mujeres, dejando de lado por un momento sus diferencias, hacen un examen de conciencia en el que señalan las dificultades políticas del país, tanto de los gobiernos anteriores a Perón como de los peronistas.

Por último, en relación al poder, agregan una reflexión final:

- Victoria: [...] Usted ve todo en términos de poder. [...] le han dado una buena dosis de poder, a mí me han dejado imaginar que soy una gran intelectual.
- Eva: ¿Está segura de que tengo tanto poder? Estoy haciendo ya, moribunda, todas las gracias y morisquetas que me imponen. [...] Quisiera ver mi verdadera cara, aunque sólo fuera una vez antes de morir. [...] Me quieren rubia para toda la eternidad.
- Victoria: [...] La convertirán en moneda política, en santa, en mármol, a la larga en nada... (Ottino, 1990, pp. 106, 113 y 114).

#### **4.2 Los objetos de poder en *Democracia em vertigem* (2019): materialidades de la democracia y el golpe en Brasil**

El documental de Costa (2019) configura una memoria tanto personal como colectiva sobre la crisis política brasileña. En él, los objetos de poder masculinos (y femeninos) no sólo ayudan a construir la narrativa, sino

<sup>10</sup> En Argentina, según De Oliveira (2025), el sufragio femenino fue el resultado de la lucha de numerosas mujeres, como Julieta Lanteri, médica, activista política y pionera del feminismo argentino. Fue la primera mujer en votar en Sudamérica, en 1911, gracias a una excepción legal. Cecilia Grierson, Alicia Moreau de Justo, Victoria Ocampo y, más tarde, Eva Perón también desempeñaron un papel fundamental en la conquista del voto femenino, que se concretó con la sanción de la Ley 13.010 en 1947, durante el gobierno de Juan Domingo Perón.

que condensan los desplazamientos y rupturas de la historia democrática reciente de Brasil. Así, estos objetos, que son *ready-mades* (objetos ya hechos), participan activamente en la construcción visual y simbólica del relato político. Examinemos algunos de ellos:

a) *La banda presidencial y las banderas: el peso de la institucionalidad, del Estado y de la patria:*

La banda presidencial, símbolo máximo del poder institucional, aparece en dos momentos clave del documental: cuando Dilma Rousseff la recibe, adquiriendo un carácter de poder femenino, y cuando la entrega tras el *impeachment*, convirtiéndose en un símbolo de poder masculino. Su pérdida representa no solo la destitución de una presidenta, sino también una ruptura visual y simbólica del orden democrático.

El juicio político contra Rousseff se votó el 17 de abril de 2016 en la Cámara de Diputados, en Brasilia. Aunque no fueron solo hombres quienes votaron por su destitución, la Cámara sigue siendo mayoritariamente masculina y blanca. Las pocas mujeres que apoyaron el *impeachment* pertenecen, en su mayoría, a sectores de derecha o extrema derecha y sostienen posturas conservadoras, especialmente en cuestiones religiosas.

Antes de adentrarnos específicamente en los números de los votos del impedimento de Rousseff, nos encantaría aportar una información relevante sobre la cantidad de mujeres brasileñas que ocupan cargos políticos, especialmente en el Poder Legislativo. En acuerdo con De Melo y Thomé (2018, pp. 9-10):

En Brasil, [...] solo el 10% de la representación es femenina, tanto en las intendencias como en el Legislativo nacional. El país es el peor en este aspecto entre sus vecinos latinoamericanos y caribeños, solo por delante de Haití. También se encuentra entre los peores del mundo en cuanto a representación femenina, a pesar de contar con características que, en general, favorecen el acceso de las mujeres a cargos electivos, como el voto proporcional y la cuota del 30% para mujeres en las elecciones legislativas. [...] [Sin embargo, las cuotas] fueron absorbidas y diluidas por un sistema dominado por “caciques partidarios”, que mantienen a las mujeres bien lejos del poder político (traducción del autor).

Considerando que la cuota del 30% para la representación femenina en las elecciones legislativas en Brasil no se respeta, podemos concluir que en el Congreso Nacional brasileño el número de diputadas es significativamente menor que el de diputados.

Según datos de la *Agencia Cámara de los Diputados*<sup>11</sup>, durante el proceso de impedimento de la presidenta Dilma Rousseff, la apertura del juicio político fue aprobada con 367 votos a favor, 137 en contra y 7 abstenciones. Esta amplia mayoría evidenció no solo la composición conservadora del Congreso, sino también la carga simbólica e ideológica, como veremos más adelante, de los discursos pronunciados en esa sesión histórica, marcados por valores familiares, religiosos y nacionalistas.

Ya en acuerdo con la *Agencia Brasil*<sup>12</sup>, de las 51 diputadas mujeres, 29 votaron a favor del *impeachment*, 20 en contra, 1 se abstuvo y 1 estuvo ausente por razones de salud. Este dato muestra que el género, por sí solo, no garantizó apoyo político a la presidenta, y pone en evidencia la presencia significativa de mujeres alineadas con sectores conservadores y de extrema derecha, muchas con vínculos con agendas religiosas y tradicionales.

<sup>11</sup> Agência Câmara dos Deputados. (s.f.). *Câmara autoriza instauração de processo de impeachment de Dilma com 367 votos a favor e 137 contra*. Recuperado el 7 de abril de 2025, de <https://www.camara.leg.br/noticias/485947-camara-autoriza-instauracao-de-processo-de-impeachment-de-dilma-com-367-votos-a-favor-e-137-contra>

<sup>12</sup> Agência Brasil. (2016, 7 de abril). *Entre deputadas, voto pelo impeachment não chegou a dois terços*. Recuperado el 7 de abril de 2025, de <https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2016-04/entre-deputadas-pedido-de-impeachment-nao-obtem-minimo-de-votos-necessarios>

Dado que la Cámara contaba con 513 miembros, de los cuales 462 eran hombres, y considerando que 29 diputadas votaron a favor del impedimento, se deduce que los 338 votos afirmativos restantes provinieron de diputados varones. Este dato revela que, si la decisión hubiera dependido exclusivamente del voto femenino, no se habría alcanzado el mínimo necesario para aprobar la destitución. Entonces, se refuerza la idea de que el proceso fue impulsado mayoritariamente por un Congreso dominado por hombres, blancos, retrógrados y atravesados por una lógica patriarcal del poder. Para De Melo y Thomé (2018, p. 67), “solo la historia y las investigaciones que se realicen podrán revelar cuánto influyeron el machismo y el sexismo en la pérdida de su popularidad y de su apoyo en el Congreso” (traducción del autor).

Costa (2019), en su documental, retrata el clima político en la Cámara durante el día de la votación, tanto en los momentos previos como durante y después de la pronunciación de los votos. De esta manera, apuntamos una síntesis de las acciones realizadas por hombres que votaron a favor, bien como los objetos de poder masculinos en posesión de muchos de ellos: diputados evangelistas rezaban fervorosamente, pidiendo la intervención divina en el acto golpista (“Por los evangélicos, por el pueblo de Dios”). Diputados de derecha sostenían carteles con frases como “*Chau, querida*”, “*¡Impeachment ya!*” y “*PT: se te acabó el curro*” (traducción del autor). Numerosos diputados conservadores llevaban un muñeco de plástico del expresidente Lula vestido de preso. Un diputado cristiano, defensor de la tradición y de las buenas costumbres, sostenía la bandera de Minas Gerais. El diputado Eduardo Cunha, presidente de la Cámara y también evangelista, pidió “que Dios tenga misericordia de esta nación”.

Varios diputados portaban las banderas de sus provincias, como San Pablo, así como banderas de Brasil, acompañadas de discursos ideológicos centrados en el cristianismo, la patria y la familia. Por fin, Jair Bolsonaro, sosteniendo una hoja de papel —una ayuda memoria con su discurso—, leyó sus palabras y, según Costa (2019), exaltó al torturador y asesino más infame de la dictadura: “Por la memoria del coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, el terror de Dilma Rousseff”.

Sobre la fuerza simbólica de la bandera de Brasil durante la votación, y abriendo otro breve paréntesis en el análisis de la obra de Costa (2019), citamos un fragmento del discurso del diputado Fausto Pinato (Partido Progresista - PP - San Pablo), recogido por Prandi y Carneiro (2018, p. 6): “Señor presidente, señoras y señores diputados, en un momento este país eligió la bandera roja, pero se dio cuenta de su error y ahora quiere volver al verde y amarillo, al orden y al progreso [...]” (traducción del autor).

Tomada por las marchas de la derecha que antecedieron al *impeachment*, pero también por la multitud que acompañó la votación frente al Congreso, la bandera de Brasil cambió de significado: de ser una efigie nacional asociada a lo femenino —por el hecho de tener una mujer en la presidencia— pasó a convertirse en un emblema de un nacionalismo machista, reaccionario y excluyente.

Volvamos al filme. A lo largo de la votación, asistimos a todo por la televisión. Según Costa (2019), Dilma también siguió el acto con calma desde el *Palácio da Alvorada*, la residencia oficial de la Presidencia de la República. Como se muestra en el documental, muchos diputados —especialmente los de la bancada evangelista— sostenían biblias sagradas al momento de emitir sus votos. Algunos incluso portaban copias de la Constitución Federal.

Al fin de la votación en la Cámara, su presidente, el diputado Eduardo Cunha, proclamó el desenlace: “[...] Está autorizada la instauración de un proceso en contra la señora presidente de la república por crimen de responsabilidad”<sup>13</sup>.

Según Costa (2019), “después de la votación en la Cámara, el Senado suspende a Dilma por 112 días, hasta su juicio final”<sup>14</sup>. Eso, como es mostrado en el documental, se llevó a cabo en el Senado brasileño el 29 de agosto de 2016, cuando se evaluó el informe aprobado por la Cámara de Diputados que consideraba procedente la denuncia contra la presidenta Dilma.

---

<sup>13</sup> Costa, 2019, 1:02:00

<sup>14</sup> Costa, 2019, 1:08:00.

De acuerdo con la ya citada *Agencia Brasil*, el Senado, compuesto por 81 miembros —13 de ellos mujeres—, aprobó el *impeachment* con 61 votos a favor y 20 en contra, lo que resultó en la destitución definitiva de Dilma Rousseff. De las trece senadoras, 7 votaron a favor del proceso y 6 en contra, reflejando una división semejante a la que se había dado entre las diputadas. Esta coincidencia refuerza la idea de que, más allá del género, fueron la ideología y la afiliación partidaria los factores clave en la definición del juicio político.

b) *El micrófono, el estrado y la silla vacía: lugares de enunciación y ausencia:*

Después de la votación en el Senado, el discurso de Dilma, frente al micrófono y en el estrado, evidencia la tensión entre el poder de la palabra y su progresiva censura. Tras la destitución, la silla vacía en el Palacio del Planalto se convierte en un potente signo de la democracia vaciada y de la usurpación del poder popular, principalmente por parte de los hombres. Ese pronunciamiento es representado de ese modo en el filme de Costa (2019):

[...] todos seremos juzgados por la historia. Dos veces vi de cerca el rostro de la muerte: cuando fui torturada durante días seguidos, sometida a tormentos que nos hacían dudar de la humanidad y del propio sentido de la vida. Y cuando una enfermedad grave y extremadamente dolorosa pudo haber puesto fin a mi existencia. Hoy, solo temo la muerte de la democracia<sup>15</sup> (traducción del autor).

Finalmente, los objetos de poder masculinos que Costa (2019) exhibe en *Democracia em vertigem* evidencian cómo el poder cambia de manos —especialmente de las mujeres hacia los hombres— y cómo las instituciones son manipuladas a lo largo del proceso de quiebre democrático.

### Palabras finales a título de conclusión

En este artículo, analizamos de qué manera distintos objetos de poder femeninos presentes en *Eva y Victoria*, y objetos de poder masculinos en *Democracia em vertigem* —como ropa, accesorios, símbolos nacionales argentinos y brasileños, además de documentos— cargan consigo significados, contenidos político-ideológicos y representaciones de conflictos de clase y de género.

Tanto en la obra teatral como en la audiovisual, se percibe que Eva Perón, Victoria Ocampo y Dilma Rousseff enfrentaron el machismo y el sexismo vigentes en los períodos en los que vivieron o ejercieron el poder, con el objetivo de conquistar su lugar en la esfera pública y política. Metonimias del poder —y no meros elementos decorativos—, los objetos presentes en estas obras contribuyen a reforzar las memorias, las fuerzas y los modos de ejercer el poder por parte de estas mujeres.

Cada objeto de poder femenino analizado —ya sea un zapato, un bolso, un vestido o una joya— refleja características de pertenencia cultural, política y social. De este modo, la puesta en escena teatral revive el choque entre la alta sociedad liberal, representada por Ocampo, y la joven capa social popular, encarnada por Eva Perón. En cambio, la obra fílmica, a partir de sus objetos de poder masculinos —como la banda presidencial usurpada—, retrata el fortalecimiento institucional del varón mediante un golpe político orquestado principalmente por blancos y conservadores, y el consecuente debilitamiento de la mujer (Dilma Rousseff), que es segregada, despojada, silenciada y, políticamente, casi reducida a la nada.

Así, la balanza sociopolítica que mueve el poder —forjada por el patriarcado— continúa inclinándose hacia el mismo lado de siempre. Esto nos interpela y, una vez más, nos invita a reflexionar sobre el lugar y el papel de las mujeres en la historia política latinoamericana.

*Eva y Victoria* y *Democracia em vertigem* trazan historias de mujeres contrapuestas, asociadas a proyectos de nación antagónicos. Sin embargo, en ambas realidades, los objetos de poder —protagonistas de las luchas de Evita, Victoria y Dilma, y también cimientos de sus memorias en permanente batalla— estructuran el espacio,

<sup>15</sup> Costa, 2019, 1:22:00.

categorizan pensamientos y palabras, y revelan las brechas ideológicas existentes. En resumen, permiten esclarecer de qué manera el poder es erigido y validado (o invalidado).

**Contribución de autoría:**

Luciano Flávio de Oliveira es responsable de la redacción, revisión y versión final del artículo.

**Potenciales conflictos de interés:**

Ninguno.

**Financiamiento:**

Autofinanciado.

**Referencias**

- Agência Brasil. (2016, abril). *Entre deputadas, voto pelo impeachment não chegou a dois terços*. <https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2016-04/entre-deputadas-pedido-de-impeachment-nao-obtem-minimo-de-votos-necessarios>
- Agência Câmara dos Deputados. (s.f.). *Câmara autoriza instauração de processo de impeachment de Dilma com 367 votos a favor e 137 contra*. <https://www.camara.leg.br/noticias/485947-camara-autoriza-instauracao-de-processo-de-impeachment-de-dilma-com-367-votos-a-favor-e-137-contra>
- Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos* (F. González Aramburu, Trad.). Siglo XXI Editores.
- Biblioteca da Presidência da República. (s.f.). *Dilma Rousseff: Biografia*. <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/dilma-rousseff/biografia>
- Costa, P. (Directora). (2019). *Democracia em vertigem* [Documental]. Busca Vida Filmes. <https://buscavidafilmes.com/pt/democracia-em-vertigem>
- Da Cunha Marques, I. A. (2020). *Eva Perón e a moda na política: Revista Mundo Peronista (1951–1952)* [Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Maringá]. Programa de Pós-graduação em História. <http://repositorio.uem.br:8080/jspui/handle/1/7084>
- De Melo, H. P., & Thomé, D. (2018). *Mulheres e poder: histórias, ideias e indicadores* (1ª ed.). FGV Editora.
- De Oliveira, L. F. (2022). *O objeto flutuante entre a poética e a estética teatral*. São Carlos: Editora Scienza. <https://editorascienza.com.br/ebook/lucianodeoliveira.pdf>
- De Oliveira, L. F. (2025). *Entre ficción y realidad: memoria, lugares de memoria y representaciones feministas en Mujeres de la Historia (Parte 1 y Parte 2)*. En *Mujeres de la historia en el teatro actual (2010–2021)*. [Manuscrito no publicado]. Buenos Aires.
- Dujovne Ortiz, A. (1995). *Eva Perón – la biografía* (1. ed.). Aguilar.
- Foucault, M. (1979). *Microfísica do poder* (R. Machado, Org. & Trad.). Edições Graal.
- González Gil, M. (Director), & Ottino, M. (Autora). (2021). *Eva y Victoria* [Obra de teatro filmada]. Teatrix. <https://www.teatrix.com/obras/eva-y-victoria/326>

La Nación. (2023, 19 de mayo). *Hace 70 años. Cuando el peronismo arrestó por 26 días a Victoria Ocampo y desató una ola mundial de repudio*. <https://www.lanacion.com.ar/la-nacion-revista/hace-70-anos-cuando-el-peronismo-arresto-por-26-dias-a-victoria-ocampo-y-de-sato-una-ola-mundial-de-nid19052023/>

Ocampo, V. (1982). *Autobiografía II - El imperio insular* (2.<sup>a</sup> ed.). Ediciones Revista Sur.

Ottino, M. (1990). *Evita y Victoria: comedia patriótica en tres actos* (1.<sup>a</sup> ed.). Grupo Editor Latinoamericano.

Prandi, R., & Carneiro, J. L. (2018). *Em nome do Pai: Justificativas do voto dos deputados federais evangélicos e não evangélicos na abertura do impeachment de Dilma Rousseff*. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 33(96), Art. e339601. [https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/zz6PRY\\_yg6VWKKpVN3Psf6N/?lang=pt](https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/zz6PRY_yg6VWKKpVN3Psf6N/?lang=pt)

Villar, R. (2025). Alicia Moreau, Victoria Ocampo y Eva Perón: Memorias de lo posible. *En Mujeres de la historia en el teatro actual (2010–2021)*. [Manuscrito no publicado]. Buenos Aires.