

 <https://doi.org/10.48162/rev.45.009>

De Lilith a Eva Perón: La prefiguración de estereotipos femeninos en la obra musical de Andrew Lloyd Webber

From Lilith to Eva Perón: The prefiguration of female stereotypes in the musical work of Andrew Lloyd Webber

De Lilith a Eva Perón: A prefiguração de estereótipos femininos na obra musical de Andrew Lloyd Webber

De Lilith à Eva Perón: la préfiguration des stéréotypes féminins dans l'œuvre musicale d'Andrew Lloyd Webber

От Лилит до Евы Перон: прообраз женских стереотипов в музыкальном творчестве Эндрю Ллойда Уэббера

Higueras Rodríguez, Virginia E.

Universidad de La Laguna
Departamento de Historia del Arte y Filosofía
San Cristóbal de La Laguna - España
alu0100773439@ull.edu.es

Resumen

A lo largo de la Historia del Arte, encontramos una clara diferencia entre los dos estereotipos femeninos representados: la *femme fatale*, heredera de Lilith y la *madonnavirginal*, que encuentra en Eva su homónima bíblica. La cultura audiovisual se ha apropiado de esta iconografía, perpetuando los

Higueras Rodríguez, Virginia. "De Lilith a Eva Perón: La prefiguración de estereotipos femeninos en la obra musical de Andrew Lloyd Webber", en: *Cuadernos de Historia del Arte* – Nº 41, NE 16 – julio-noviembre 2023 - ISSN 0070-1688, ISSN (virtual) 2618-5555 - Mendoza – Instituto de Historia del Arte – FFYL – UNCUYO, pp. 319-353.

arquetipos a lo largo de los siglos. A finales de la década de los setenta, veinte años después de la muerte de Eva Perón, el compositor Andrew Lloyd Webber, explora en forma de musical, junto al letrista Tim Rice, la tumultuosa existencia de una mujer que pasó de *femme fatale* a ser canonizada por parte de la población argentina. Nuestra propuesta pretende poner de manifiesto el origen decimonónico de los arquetipos femeninos que se mantendrán a lo largo de la obra de este compositor.

Palabras clave: musical, mujer, estereotipos, victorianismo.

Abstract

Throughout the History of Art, we find a clear difference between the two female stereotypes represented: the femme fatale, heir to Lilith, and the virginal madonna, who finds her biblical namesake in Eva. Audiovisual culture has appropriated this iconography, perpetuating the archetypes throughout the centuries. At the end of the seventies, twenty years after the death of Eva Perón, the composer Andrew Lloyd Webber, together with the lyricist Tim Rice, explores the tumultuous existence of a woman who went from being a femme fatale to being canonized by part of the Argentine population. Our proposal aims to highlight the nineteenth-century origin of the feminine archetypes that will be maintained throughout the work of this composer.

Keywords: musical, woman, stereotypes, Victorianism.

Resumo

Ao longo da História da Arte, encontramos uma clara diferença entre os dois estereótipos femininos representados: a “femme fatale”, herdeira de Lilith e a moça virginal, que encontra em Eva a sua homônima bíblica. A cultura audiovisual tem se apropriado desta iconografia, perpetuando os arquétipos ao longo dos séculos. A finais da década dos setenta, vinte anos depois da morte de Eva Perón, o compositor Andrew Lloyd Webber, explora em forma musical, junto ao letrista Tim Rice, a tumultuada existência de uma mulher que passou de “femme fatale” a ser canonizada por parte da população argentina. A nossa proposta pretende revelar os arquétipos femininos que se manterão ao longo da obra deste compositor.

Palavras chaves: musical, mulher, estereótipos, vitorianismo.

Résumé

Tout au long de l'Histoire de l'Art, on retrouve une nette différence entre les deux stéréotypes féminins représentés : la femme fatale, héritière de Lilith, et la Madonna virginale, qui trouve en Ève son homonyme biblique.

La culture audiovisuelle s'est approprié cette iconographie, perpétuant les archétypes à travers les siècles. À la fin des années soixante-dix, vingt ans après la mort d'Eva Perón, le compositeur Andrew Lloyd Webber explore sous forme de comédie musicale, avec le parolier Tim Rice, l'existence tumultueuse d'une femme qui est passée de femme fatale à être canonisée par une partie de la population argentine. Notre proposition vise à mettre en évidence l'origine au XIXe siècle des archétypes féminins qui seront conservés tout au long de l'œuvre de ce compositeur.

Mots clés: musical, femme, stéréotypes, victorianisme

Резюме

Между 1755 и 1759 годами были построены три алтаря для церкви Теко, города, расположенного на северо-востоке Юкатана. Для них были характерны предметы, в которых использовались ножки с региональными решениями, вдохновленными моделью, используемой в главном алтаре собора Мерида, который строился в то время под руководством епископа Игнасио Падильи и Эстрады, который за несколько лет до этого спонсировал духовенство в поиске завершения храмов и их украшения. Со временем эти запрестольные образы послужили источником вдохновения и стали последним признаком юкатекского регионального барокко; По этой причине цель этой статьи состоит в том, чтобы проанализировать их с намерением понять эстетические предпочтения, художественные решения, изменения и локальные адаптации, возникшие из модели собора, которая послужила осью и/или источником вдохновения для разработки этого типа. штук, в то же время знать, кто был его дарителем и цель его реализации; все, от его формального и стилистического анализа, который будет дополнен архивными данными и информацией о вмешательстве, которое было осуществлено над ними в конце 20-го века.

Слова: От Лилит до Евы Перон: прообраз женских стереотипов в музыкальном творчестве Эндрю Ллойда Уэббера

En 1975, el compositor Andrew Lloyd Webber y el letrista Tim Rice se aventuraron a componer su segunda ópera rock tras el éxito abrumador que habían logrado con *Jesucristo Superstar* (1971). Este tándem que parecía haber

encontrado un modelo de musical perfecto, en el que mezclaban historias universales con sonidos del pop y el rock contemporáneo, estrenan, en 1978, el que será considerado por muchos críticos como el gran musical argentino, *Evita*. Una obra que explora la corta pero intensa vida de la primera dama del país del tango, Eva Perón. A pesar de tratarse de un personaje latinoamericano, los citados autores de origen británico decidieron usar una figura pública, querida y vilipendiada a partes iguales, como protagonista de lo que en origen fue un álbum conceptual que igualaría en éxito a su predecesor. Se servían ahora del texto de la escritora nacionalizada estadounidense y de origen argentino Mary Main, autora de la que muchos consideran la biografía más precisa de Eva Duarte, *The Woman of the Whip*. Si bien el propio Andrew Lloyd Webber no deja claro en sus memorias que este texto fuese utilizado como base para construir su relato, tanto la obra musical como el libro de Main poseen suficientes similitudes para creer que éste le sirvió de inspiración.

Durante el periodo que nos ocupa, Gran Bretaña vivió una época de cambios políticos que llevaron a un desastre socioeconómico hacia mitad de la década; en medio de un gobierno conservador mientras que la izquierda más radical amenazaba con derrumbar la administración tres años antes de que se iniciase una guerra abierta entre los primeros y los sindicatos, que se vio exacerbada por la subida de los precios del petróleo a finales de 1970.

Sin apagar estos fuegos, en 1974 los mineros británicos se pusieron en huelga, el gobierno establecería una semana laboral de tres días y la Crisis del petróleo se agudizó, por lo que comenzaron a tomarse medidas impopulares, como los cortes de luz que afectaron a teatro e industrias. Ese mismo

año, la inflación era considerable y el IRA (Irish Republican Army) atentaría en Inglaterra, especialmente en Guildford, durante el mes de noviembre.

En este contexto de incertidumbre, según declararía Andrew Lloyd Webber en sus memorias, la historia del “pro-fascista Perón que llegó al poder aprovechándose de los sindicatos argentinos para derribar la que era la democracia más liberal de Latinoamérica¹”² resonaba con fuerza asemejándose a lo que se estaba viviendo en la Isla. Será en este momento cuando compositor y letrista comenzaron a trabajar en la idea primigenia del musical *Evita*, que, como anteriormente apuntamos, se lanzaría en 1976 como álbum conceptual.

La historia de *Evita* es simple. Eva Duarte era la hija ilegítima de una familia de un pequeño pueblo en la pampa argentina que llegó a Buenos Aires donde se convirtió en una estrella local, engañando y acostándose con distintos hombres. Después de muchos altibajos, se convirtió en la compañera de cama de un coronel hambriento de poder llamado Juan Perón. Pronto se convirtió en su glamurosa esposa, desempeñando un papel vital en el logro de sus ambiciones políticas. Incansablemente buscó el apoyo a Perón entre los descamisados, con tópicos como “para muchos, no para unos pocos”. Juntos eliminaron despiadadamente cualquier cosa o persona que se interpusiera en el camino del objetivo de Perón de convertirse en presidente de Argentina. “Evita”, como se la conoció, adquirió el aura de santa entre sus queridos descamisados, mientras era

¹ Traducciones de los textos originales en inglés realizadas por la autora.

² Andrew Lloyd Webber, *Unmasked: A Memoir*. (London: HarperCollins Publishers Ltd, 2018), 2009.

percibida como una puta común por la élite argentina. No había cumplido 30 años cuando le diagnosticaron cáncer terminal. Murió a los 33 años, irónicamente a la misma edad que Jesucristo.³

Con estas palabras resume Andrew Lloyd Webber la historia de Eva Duarte, una mujer reducida a un personaje en el que mito y realidad se difuminaron en favor de un discurso en pro o en contra de un movimiento político. El gran volumen de textos generados en torno a la vida y muerte de esta figura imposibilita tener una única versión de los hechos que se pueda considerar como verídica. La controvertida figura de Eva Duarte, convertida en Eva Perón, Evita o Santa Evita, ha generado distintos relatos contrapuestos lo que, sumado a su condición femenina, además del sensacionalismo y el escrutinio que la acompañaron, produjeron discursos que se alimentaban y, en ocasiones, anulaban entre sí.

Los límites entre persona y personaje se confunden, permitiendo así reducirla a un mero estereotipo maniqueo capaz de soportar el paso del tiempo, así como las distintas políticas e ideologías de género desde las que se ha abordado el relato. A partir de esta visión de Eva Duarte, por tanto, estableceremos las bases sobre las cuales se fundamentan los personajes femeninos de las narraciones del autor londinense, así como su relación con la moral victoriana y los estereotipos de origen bíblico.

La obra de Andrew Lloyd Webber ha sido analizada desde distintos puntos de vista, abordando el estudio de sus personajes femeninos en relación con la idiosincrasia

³Lloyd Webber, *op.cit.* 211-212

anglosajona y su pasado victoriano. Autoras como Kathryn Lowerre en su texto “Fallen Woman Redeemed: Eliot, Victorianism, and Opera in Andrew Lloyd Webber’s *Cats*” en *Journal of Musicological Research*, 23 (2004) o Amanda Eubanks Winkler en su trabajo “Politics and the Reception of Andrew Lloyd Webber’s *The Phantom of the Opera*” en *Cambridge Opera Journal*, 26 (2014), hacen un análisis crítico de los musicales de Lloyd Webber dentro de su contexto sociopolítico y cultural.

Si bien en *Evita* encontramos el origen de los personajes femeninos que explota el compositor, los arquetipos a los que acude se encuentran presentes ya en la sociedad de la Inglaterra victoriana. Será entonces cuando se establecen las diferencias entre los dos modelos femeninos que inundan los relatos artísticos que muchos autores perpetuaron y legitimaron a lo largo del siglo XX. Por un lado, nos encontramos, en época de la reina Victoria, la prefiguración de la conocida como *femme fatale*, heredera directa de la Lilith de los textos bíblicos y, por otro, a la *madonna* virginal de moral intachable, que encuentra a su homónima en la Eva del Génesis. Esta dicotomía no solo generó una iconografía propia en torno a los distintos estereotipos femeninos recogidos por escritores y artistas, sino que, además, fundamentó la moral victoriana propia de la tradición sociocultural británica.

Evita, Historia de una fallen woman

El musical *Evita* es una obra compuesta por pequeños números dramáticos que, de manera episódica, nos dejan ver una parte de la vida de Eva Duarte, y cuya narración se

inicia y se termina con el entierro de la argentina. Podríamos entender, este episodio como un elemento que dota a la historia de un carácter circular, como el último viaje de Eva Duarte. Este relato, acompañado de un narrador externo que guía al espectador a través de la historia, confiere un carácter de irrealidad dramática que nos aleja de la idea de biografía fiel. Si bien dirimir si nos encontramos ante un fiel reflejo de la realidad o una mera sucesión de hechos sensacionalistas es completamente estéril, la realidad es que el personaje de Eva nos acerca a uno de los modelos estereotípicos más extendidos a lo largo de la historia del arte, la *femme fatale*, cuyo origen se encuentra en la *fallen woman* decimonónica. Esta es quizás la única conexión con la realidad de este musical, su acercamiento a la ideología de género asociada con la moral victoriana que, a través de sus obras, perpetúa Andrew Lloyd Webber.

El victorianismo encuentra sus raíces en siglos anteriores y sus influencias se extienden hasta nuestros días, como ocurre con la mayoría de los movimientos socioculturales.

El victorianismo debió muchas de sus reconocibles características a los avances que tuvieron lugar entre 1780 y 1837; y la era victoriana tardía se extiende a lo largo de la primera mitad del siglo XX, por lo que hay aspectos en los que Inglaterra siguió siendo victoriana, y fue gobernada y administrada por victorianos.⁴

Una de las características principales y distintivas de este periodo fue, sin duda, la conocida como «moral victoriana»,

⁴Seaman, L.C.B. *Victorian England. Aspects of English and Imperial History 1837–1901*. (London: Routledge, 1973), 6.

que se cimentaba en el fuerte sentido de la responsabilidad personal, del deber y de la vida más allá de los placeres y las satisfacciones personales e inmediatas.

Los victorianos valoraban la estabilidad, la tradición, la autoridad y la grandeza en la vida pública; por lo que es apropiado que su cultura esté simbólicamente aliada con la tradición monárquica [...] la fuerte identificación con la Reina, que conscientemente se retrató a sí misma como esposa, madre y viuda afligida, nos recuerda que los victorianos imaginaron su sociedad como una "familia" armoniosa, sostenida por la decencia y la simpatía, por el deber y el respeto.⁵

Esta moral fue instigada, en parte, por la gran influencia que tuvo el evangelicalismo⁶ en el imaginario cultural del siglo XIX, pues hacia finales de siglo se había convertido en el principal credo dentro de la Iglesia de Inglaterra. Esta rama del cristianismo ponía especial "énfasis en la naturaleza débil de la humanidad"⁷, de esta manera, implantó la introspección y la culpa como señas de identidad victorianas. La noción de autoconocimiento que se desarrolló en esta época estaba dirigida casi exclusivamente a reconocer la maldad en uno y a estar constantemente alerta frente a los peligros de la tentación. "Para el victoriano promedio criado en una familia con

⁵Moran, Maureen. *Victorian Literature and Culture*. (London: Continuum International Publishing Group, 2006) 1-2

⁶ El evangelicalismo es una rama dentro del protestantismo que, a su vez profesa el cristianismo como su única religión. Es un movimiento mundial transconfesional cuyo origen se remonta a principios del siglo XVIII.

⁷ Moran, *ibidem*. 27.

inclinaciones evangélicas, la religión era ‘un estado del corazón’; ‘repentino, patente, palpable’ sentir significaba una conversión sincera”⁸. La Iglesia no sólo dictaba lo que era moralmente correcto, sino que se convirtió, además, en un medio de adoctrinamiento a través del que se inculcaba una convicción casi obsesiva hacia el trabajo que “inevitablemente condujo a una visión cuasi marxista de ella como una ‘ideología’ cuidadosamente cultivada diseñada para inducir a las masas a una aceptación dócil de la tiranía del empresario capitalista”⁹

Fue entonces cuando, siguiendo la tradición cristiana, quedaron completamente definidos los roles de género, la mujer quedaría reducida a la vida privada, mientras el hombre será quien se dedique a la vida pública. Las estructuras religiosas colocaban a este último como el *pater familias*, la autoridad patriarcal dentro del hogar, mientras que ella debía ser la esposa ideal, dedicada al servicio de su familia. “La esfera pública del comercio, la política y la vida profesional era definida como la esfera masculina. La esfera privada del amor, las emociones y la domesticidad era definida como la esfera femenina”.¹⁰

Como define la historiadora Deborah Gorham, el ideal de mujer victoriano era «femenino», “la feminidad es un concepto psicológico que implica un distintivo modelo de personalidad femenina”¹¹. De modo que la mujer, más emocional que el hombre, era más capaz de renunciar a sí

⁸*Ibidem*, 27.

⁹ Seaman, *op. cit.* 6

¹⁰Deborah Gorham, *The victorian girl and the feminine ideal*. (London: Routledge, 1982), 4.

¹¹Gorham, *op.cit.* 5.

misma, por lo que era idolatrada y oprimida a partes iguales. Las cualidades femeninas que se reflejaban en la literatura, el arte y la cultura de esta época, estaban continuamente reforzadas a través de “las teorías médicas y psicológicas y la ley, que también “justificaban” la exclusión de las mujeres de las instituciones de poder que daban forma a su futuro”¹².

En el musical de Lloyd Webber y Rice encontramos, en el tema *She's a Diamond*, los militares, como representación de la masculinidad, critican la figura de una mujer que debe apartarse de la vida pública, del poder y de los asuntos de estados, regresando así a la inocencia y al ámbito doméstico que le corresponde, pues quita protagonismo al presidente de la nación.

It's all very well to a certain extent,
for the lady at the side of the president,
to show an interest in affairs.

But let's not be blind to drift of events,
she's eclipsing the strength of the government.
She should return to innocence.¹³

En este tema, se refieren a Eva como un diamante demasiado brillante, que destaca por encima del hombre pues como recoge Virginia Woolf en “Una habitación propia” publicado por primera vez en 1929, la mujer sirve

¹²Moran, *op. cit.* 35.

¹³Todo está muy bien hasta cierto punto, / Para la dama al lado del presidente, / Muestre cierto interés en los asuntos. / Pero no seamos ciegos a la deriva de los acontecimientos, / Ella está eclipsando la fuerza del gobierno. / Debería volver a la inocencia.

como una lupa que refleja al hombre multiplicado por dos, de modo que el hombre no desea que la mujer sea inferior, sino más bien ser él superior.

Napoleón como Mussolini insisten tan marcadamente en la inferioridad de las mujeres, ya que, si ellas no fueran inferiores, ellos cesarían de agrandarse [...] si ellas se ponen a decir la verdad, la imagen del espejo encoge; la robustez del hombre ante la vida disminuye.¹⁴

Esta ideología de género, así como la concepción de la incapacidad de la mujer para definirse por sí misma sin necesidad de una figura masculina a su lado, hizo que la reputación femenina se juzgara, en gran medida, a través del hombre que le fuera inmediatamente superior. Todo esto queda reflejado en la obra de Lloyd Webber de manera clara. El relato de Evita, está ligado a una figura masculina desde su inicio. El primer hombre con el que se la asocia es Agustín Magaldi, figura que le ayudará a comenzar su viaje dentro del *status quo*, como se refleja en la canción *On this night of a thousand stars*. El personaje de El Che, como narrador omnisciente, nos relata la situación que se da entre Eva y el cantante:

As this tango singer found out
Agustin Magaldi
Who has the distinction of being the first
Man to be of use to Eva Duarte¹⁵

¹⁴ Virginia Woolf, *Una Habitación Propia*, (España: Austral, 2021) 51.

¹⁵ Como descubrió este cantante de tango/ Agustín Magaldi/ que tiene la distinción de ser el primer hombre utilizado por Eva Duarte.

Posteriormente, se la describirá como una ‘trepadora social’ que se aprovecha de los hombres que están a su lado, con los que mantiene relaciones sexuales puramente por interés, convirtiéndola así, en un personaje de dudosa moral, favoreciendo la crítica y el cuestionamiento de sus actos más allá de su vida privada. En *Goodnight and thank you whoever*, sus logros se supeditan a su capacidad para manipular a los hombres que le pueden conseguir trabajo.

Goodnight and thank you, Magaldi
You've completed your task
What more could we ask of you now?

[...]

Goodnight and thank you, whoever
She's in every magazine, been photographed,
seen
She is known

[...]

Goodnight and thank you, whoever
We are grateful you found her
A spot in the sound radio
We'll think of you every time she's on the air
We'd loved you to stay but you'd be in the way
So do up your trousers and go

[...]

She needs a man she can monopolize
With fingers in dozens of different pies¹⁶

¹⁶Buenas noches y gracias, Magaldi/ Has completado tu tarea / ¿Qué más podemos pedirte ahora? [...]/ Buenas noches y gracias, quienquiera que seas/

La Evita de Lloyd Webber y Rice, culminará su ascenso hacia el poder acompañada de Juan Domingo Perón. De este modo, el personaje femenino siempre queda asociado a un hombre, y solo se nos presenta de manera independiente en su muerte. El victorianismo, en cambio, entendía que la mujer debía ser intachable, evitando cualquier tipo de comportamiento que pudiera empañar su reputación.

En materia de conducta sexual y costumbres sociales en particular, no se permitía la desviación. Una mujer de clase media que participara en actividades sexuales fuera del matrimonio se enfrentaba a la exclusión: del prometido o del marido y los hijos, del hogar de los padres, de los amigos y de la sociedad educada.¹⁷

Esta circunstancia hacía que, de manera automática, quedara excluida y se convirtiera en una *fallen woman*, mujeres que quedaban aisladas de la sociedad y acababan cayendo en la prostitución para poder sobrevivir. Dicha figura femenina surgiría en contraposición con la inocente ama de casa que se adhería a la moral impuesta por las creencias religiosas.

Eva está religiosa, social, política y sexualmente bajo el control de su esposo [...] en la creación de Eva a partir de la costilla de Adán, descubrimos que su afirmación del

Ella está en todas las revistas/ Ha sido fotografiada, vista, ella es conocida [...] Buenas noches y gracias, quienquiera que seas/ Estamos agradecidos de que le hayas encontrado / Un spot en la radio / Pensaremos en ti cada vez que esté en el aire/ Nos encantaría que te quedaras, pero estarías en el camino/ Así que ponte los pantalones y vete [...] Necesita un hombre que ella pueda monopolizar / Con los dedos en docenas de pasteles diferentes.

¹⁷ Moran, *op. cit.* 36.

poder sexual y el control social nos proporciona la clave más importante de la naturaleza de Eva.¹⁸

Aparece, así, una dicotomía presente en el género femenino desde la Biblia. De ahí que la mujer caída para los victorianos se asociara con la Lilith bíblica, ya que “es una encarnación perfecta de las ansiedades victorianas: es una figura bestial de la feminidad desviada de otra religión que amenaza los cimientos de la moral victoriana”¹⁹. Ya en la mitología sumeria Lilith posee características de *fallen woman*, en los primeros textos se hace referencia a su naturaleza promiscua.

El epíteto de Lilith era "la hermosa doncella", pero se creía que había sido una ramera y un vampiro que, una vez que elegía un amante, nunca dejaba ir, pero nunca antes de darle una verdadera satisfacción. Ella fue incapaz de tener hijos y no tenía leche en sus pechos²⁰

Esta era castigada por la sociedad ya que no respetaba los valores morales, valores que enaltecían la figura de la mujer pura, recta y cristiana que permanecía en el hogar.

Un elemento constante en el mito de la *fallen woman*, que se remonta al Antiguo Testamento y a la épica

¹⁸ Phillips, John A. *Eve, the history of an idea*. (San Francisco, Harper & Row, 1984), 30.

¹⁹ Berkowitz, Emma, "The Other Eve: How Reading Lilith Reveals the Maternal Gothic" (2020). English Honors Theses. 45.

https://creativematter.skidmore.edu/eng_stu_schol/45

²⁰ Patai, Raphael. *The Hebrew Goddess*. (Detroit, Wayne State University Press, 1990) 222

reestructuración de Milton, es el poder transformador absoluto de la caída. En la caída de Eva, Milton nos dice: "La Tierra sintió la herida, y la Naturaleza desde su asiento / El avistamiento a través de todas sus Obras dio señales de aflicción, / Todo estaba perdido".²¹(Paradise Lost, IX, 781-784). En las revisiones victorianas es sólo la mujer la que está herida, suspira, se lamenta y está perdida; indiferente [...] la *fallen woman* se metamorfosea irremediabilmente de simplemente niña a mujer compleja.²²

Por tanto, podríamos establecer que la Evita descrita en la obra de Lloyd Webber posee las características propias de una *fallen woman*. Es un personaje que, heredero de la moral victoriana, es entendido como una figura femenina que se aleja del modelo moralmente aceptado. Es una mujer que pierde la inocencia en el momento en el que decide emprender su viaje a la ciudad. Convertirse en actriz la sitúa dentro de la esfera de las mujeres de bajo estatus, dentro de una sociedad que asocia esta profesión artística con la prostitución. Evita puede ser rápidamente relacionada con el tipo de mujeres que el victorianismo aísla y separa de la familia tradicional, haciendo que el relato, que para parte del público pueda ser desconocido, cobre características reconocibles, asociando a la protagonista con un estereotipo extendido gracias a la *femme fatal* del cine negro. Como ocurre en el pasaje tras la primera parte del primer acto, en el que una Eva que, en ese momento se presenta como una

²¹John Milton, *Paradise Lost* (Inglaterra, 1667), IX, 781-784.

https://milton.host.dartmouth.edu/reading_room/pl/book_9/text.shtml

²²Nina Auerbach, *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth*. (Massachusetts: Harvard University Press, 1982), 160.

simple actriz de radioteatro, y que tanto el compositor como el letrista despojan de toda humildad, canta sobre los beneficios que les podría reportar tanto a ella como al coronel Perón su relación. Es así como desde ese momento se establece una relación basada en la manipulación: Eva se aprovecha del hombre, siguiendo el estereotipo femenino nombrado.

I'm not talking of a hurried night
A frantic tumble then a shy goodbye
Creeping home before it gets too light
That's not the reason that I caught your eye
Which has to imply, I'd be good for you
I'd be surprisingly good for you²³

De la misma manera que la mujer caída de la época victoriana a menudo no era más que una librepensadora que traspasaba las fronteras de lo que los hombres habían decidido que era moralmente aceptado, la *femme fatale* es, en ocasiones, demasiado compleja para la mirada masculina. Como recoge Nina Auerbach, era mucho más fácil para la sociedad victoriana “aislar a la mujer caída sin piedad, imaginándola como una prostituta indigente o como una esposa errante expulsada de la comunidad humana”²⁴. Actitud que se perpetúa en el cine negro, que, además, demoniza a la mal llamada mujer fatal. Como Auerbach apunta, posiblemente en época victoriana los

²³No estoy hablando de una noche loca/ Un revolcón frenético y luego una tímida despedida/ Arrastrándome a casa antes de que sea demasiado de día/ Esa no es la razón por la que llamaste mi atención / Lo que tiene que significar, que sería buena para ti/ Sería sorprendentemente buena para ti

²⁴ Auerbach, *ibidem*. 159.

límites entre mujer respetable y mujer caída debían ser mucho más fluidos de cómo han llegado a nuestros días a través de la literatura, que presenta, a menudo, a una figura que pasa de ser la perfecta esposa glamurosa y domesticada a una caída, demacrada y físicamente irreconocible, para la que solo existía la muerte como redención.

La muerte en lugar del matrimonio es el único cambio humano implacable, el único símbolo honorable del poder transformador de su caída. La muerte no se limita a castigar o destruir a la mujer caída; su apariencia ritual por sí sola le hace justicia.²⁵

Eva Perón muere en 1952, a los 33 años, de un cáncer terminal. Con este episodio comienza y finaliza la obra de Lloyd Webber y Rice, de modo que desde un principio sabemos que los actos de la protagonista abarcan un tiempo limitado y acaban con su fallecimiento. A menudo, la muerte de un personaje supone el fin de los problemas de su historia; sin embargo, en el caso de Evita, ésta supuso el comienzo de nuevas intrigas, como describe el autor de *Santa Evita*, Tomás Eloy Martínez. Uno de los motivos que contribuyeron a la creación del mito en torno a Eva Perón fue precisamente el haber muerto joven, como los grandes mitos argentinos.

Pero a diferencia de Gardel y del Che, la agonía de Evita fue seguida paso a paso por las multitudes. Su muerte fue una tragedia colectiva. Entre mayo y julio de 1952, hubo a diario centenares de misas y procesiones para implorar a Dios por una salud insalvable. Mucha gente creía estar

²⁵*Op. Cit.* 160.

presenciando los primeros estremecimientos del apocalipsis. Sin la Dama de la Esperanza, no podía haber esperanza; sin la Jefa Espiritual de la Nación, la nación se acababa.²⁶

Según el discurso ideológico de la fuente escrita o fílmica que encontremos sobre la vida de Eva Perón, su muerte supondrá una ascensión a los cielos convertida en Santa o, por el contrario, una especie de castigo divino que la rebaja a puta. En el caso que nos ocupa, tanto Lloyd Webber como Rice se aferran al discurso de la *fallen woman* victoriana cuya única redención posible sería la muerte a la que se Eva se precipita hacia mediados del segundo acto, como recoge uno de los últimos temas, *The Chorus Girl Hasn't Learned the Lines*:

Thus all fairy stories end
Only an actress would pretend
Affairs of state are her latest play
Eight shows a week, two matinees²⁷

Cómo defiende la autora Kerry Powell, en el siglo XIX la figura de la actriz se concibe en relación con la de una mujer caída, cuya situación era enfatizada por algún tipo de condición médica o psicológica.

Las novelas victorianas del teatro, la mayoría de ellas olvidadas hace mucho tiempo, están repletas de actrices

²⁶ Martínez, Tomás Eloy. *Santa Evita*. (Buenos Aires, Planeta, 1995) 70

²⁷ Así terminan todos los cuentos de hadas / Solo una actriz fingiría que los asuntos de estado son su última obra / Ocho espectáculos a la semana, dos matines

agotadas y enfermas, hermosas pero desecadas [...] Muchos de los escritos victorianos sobre actrices indican que sus "enfermedades" son más o menos graves en proporción a su éxito en el escenario: siendo las actrices más brillantes y dominantes también las más enfermas[...] El período victoriano fue capaz de tolerar a la actriz, con sus poderes únicos de palabra y acción, confinándola dentro de estructuras retóricas de locura, enfermedad, prostitución, deformación e inhumanidad. Vistas como enfermas, depravadas y exóticas, estas mujeres independientes no podían representar fácilmente una amenaza seria para el orden social.²⁸

De modo que, los creadores del musical utilizan así la concepción generada en torno al personaje de Evita que ha pasado de ser actriz, a prostituta y, finalmente se ha convertido en mujer caída, para aplacar el momento de mayor ambición política que se vislumbra hacia el final de la obra, cuando la protagonista busca convertirse en vicepresidenta de la nación. Según se acerca el final, escuchamos, en boca de Agustín Magaldi, la frase "Eva, ten cuidado de tu ambición". Queriendo así los autores establecer una relación entre su fin y la ambición presente en la *fallen woman* victoriana y que se mantendrá en el arquetipo de mujer del *film noir*. En el tema *Lament*, y como si de un llanto desesperado se tratara, Eva busca la redención y se arrepiente de lo rápida que vivió su vida:

The choice was mine, and mine completely
I could have any prize that I desired

²⁸Kerry Powell, *Women and Victorian Theatre* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 46.

I could burn with the splendor of the brightest fire
Or else, or else I could choose time²⁹

Dentro de los personajes femeninos tipo del cine negro que se amparan bajo la denominación de *femme fatale*, encontramos mujeres fuertes e independientes, cuyo único pecado es su ambición. Este tipo de mujer, como ocurre con la *fallen woman*, debía ser femenina, tenía que:

Ser receptiva, pasiva y siempre disponible, aceptando de buen grado y sin resentimiento su natural dependencia del varón y teniendo la convicción de que el fin último de la vida sexual, de su vida sexual, era la fecundación. Para aquellas mujeres que no aceptasen esta idea de feminidad sólo había palabras de rechazo y excomuniación.³⁰

Esta se acaba transformando en un narcisismo exacerbado por su atractivo sexual hacia los hombres, a los que utiliza a su antojo para conseguir llegar a sus metas, perpetuando así uno de los estereotipos prefigurados ya en el siglo XIX que, además, se opone con el de la mujer pura e inocente

El cine negro es una fantasía masculina, como lo es la mayor parte de nuestro arte [...] Las mujeres son definidas con relación a los hombres, y la importancia de la sexualidad en esta definición es la clave para comprender la posición de las mujeres en nuestra cultura. El crimen

²⁹La elección fue mía, y mía por completo / podía tener cualquier premio que deseara / podía arder con el esplendor del fuego más brillante / O de lo contrario, o de lo contrario podía elegir el tiempo

³⁰Gonzalo Pavés Borges, *El cine negro de la RKO: en el corazón de las tinieblas*. (Madrid: T&B, 2003), 374.

principal del que es culpable la mujer "liberada" es negarse a ser definida de esa manera, y esta negativa puede verse perversamente (en el arte o en la vida) como un ataque a la existencia misma de los hombres. En el cine negro [...] las mujeres son símbolos activos, no estáticos, son inteligentes y poderosas, y cuando son destructivas, es por el poder, y no por la debilidad de su sexualidad.³¹

Lloyd Webber y Rice hacen una crítica mordaz a la necesidad de poder de Evita, una mujer tridimensional, compleja y activa políticamente, que aquí, sin embargo, queda reducida a una serie de características que benefician el discurso de los autores; los cuales consiguen reducirla a una mujer fatal que, haciendo uso de su condición femenina, manipula a todos los hombres a su alrededor.

Si bien su figura fue controvertida desde el momento en el que se casó con el coronel Perón, veinticuatro años mayor que ella, su vida política comenzó mucho antes de llegar a la Casa Rosada, donde continuó su lucha por los derechos de los trabajadores y de las mujeres. Uno de los hitos de su "política" fue la aprobación del sufragio femenino, ley que se terminaría ratificando en 1947, siendo en 1951 cuando, por primera vez, la mujer argentina pudo votar. Algunos autores han apuntado a que Evita era la mente política detrás de Perón y que, al final de sus días, sus ideas eran mucho más radicales y revolucionarias que las del propio presidente. Sin embargo, esta faceta de Eva se suele obviar

³¹Janey Place. Women in Film Noir. En E. Kaplan, & E. A. Kaplan (Ed.), *Women in Film Noir*. (London: Palgrave Macmillan, 1998), 47.

en los discursos que la describen únicamente como una actriz ambiciosa convertida en primera dama.

Eva, hija ilegítima de Juan Duarte y Juana Ibarguren, nació en un pequeño pueblo de la provincia de Buenos Aires en 1919. A mediados de la década de los treinta, debutó como actriz de teatro, pero no sería hasta los cuarenta cuando cobró mayor relevancia como intérprete en cine y radioteatro. A principios de esa década, fundó junto a otros trabajadores la Asociación Radial Argentina (ARA), de la que fue elegida presidenta en 1944 mientras su carrera artística comenzaba a desvanecerse. Ese mismo año conoció a Juan Domingo Perón, un militar que, tras el golpe de estado del año anterior, se había colocado al frente del Departamento de Trabajo, pasando posteriormente a la Secretaría de Trabajo y Previsión antes de llegar al Ministerio de Guerra y en menos de un año a la vicepresidencia. En 1945 Eva Duarte se convirtió en Eva Duarte de Perón y en 1946 llegó a la Casa Rosada como primera dama de Argentina.

Lloyd Webber perpetúa a través de una Evita maniquera, la representación de la mujer que encontramos en el cine negro que fue prefigurada en la literatura victoriana.

La narrativa victoriana y el cine negro, ambos productos de la cultura moderna, no sólo se alimentan mutuamente, sino que también son indicativos de los continuos problemas que tenemos para representar, analizar y comprender la compleja experiencia de las mujeres en el mundo social.³²

³² Julie Grossman. *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir. Ready for Her Close-Up.* (Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009), 99.

El cine no solo se sirve de la diferencia entre esferas que separan a la mujer del hombre, sino que, además, las aprovecha para generar una nueva iconografía en torno a las figuras femeninas. Lo que en época victoriana se entiende como espacio público y privado, se transforma en el cine en espacios contrapuestos, como es el caso del campo frente a la ciudad, entendiendo la ciudad como un lugar peligroso y lleno de posibilidades donde normalmente habita la mujer fatal. Los autores del musical utilizan esta dicotomía al inicio de su narración. Eva emprende un viaje desde La Pampa hasta de Buenos Aires, pasando, así, de un entorno rural a una gran ciudad. En la canción *Eva Beware of the City*, es el propio cantante de tangos Agustín Magaldi el que le advierte de los riesgos que de vivir en una ciudad y dejar su pueblo natal.

Eva beware of the city
It's hungry and cold, can't be controlled, it is mad
Those who are fools are swallowed up whole
And those who are not become what they should not
become
Changed, in short, they go bad.³³

A modo de contestación a Magaldi, en el número *What's new Buenos Aires?*; Lloyd Webber y Rice presentan por primera vez a una Eva ambiciosa que poco difiere de los jóvenes que van en busca de un futuro mejor. Sin embargo, en la letra del tema, ya se prefigura como un personaje narcisista y

³³Eva cuidado con la ciudad / El hambre y frío, no se pueden controlar, es una locura / Los que son tontos son tragados enteros / Y los que no lo son se convierten en lo que no deberían llegar a ser / Cambian, en definitiva, se echan a perder.

egocéntrico que crecerá, a lo largo del primer acto, hasta convertirse en la mujer manipuladora que consigue los favores de Perón.

What's new Buenos Aires?
I'm new, I wanna say I'm just a little stuck on you
You'll be on me too

I get out here, Buenos Aires
Stand back, you oughta know whatchagonna get in me
Just a little touch of star quality.³⁴

En el cine negro encontramos a menudo, una contraposición de estereotipos que se potencian y retroalimentan, y que, además, corresponden con los bíblicos que generaron la dicotomía dentro de la figura femenina.

El arquetipo femenino opuesto a la femme fatale también se encuentra en el cine negro: la mujer como redentora. Ella ofrece la posibilidad de integración para el hombre alienado y perdido en el mundo de valores, roles e identidades seguras. Ella da amor, comprensión (o al menos perdón), pide muy poco a cambio (solo que él vuelva a ella) y generalmente es visualmente pasiva y estática [...] Luego se la vincula con el entorno pastoral de espacios abiertos, luz y seguridad caracterizado por una iluminación uniforme, plana y en clave alta. A menudo este es un sueño idealizado del pasado y ella existe solo en

³⁴¿Qué hay de nuevo en Buenos Aires? / Soy nueva, quiero decir que estoy un poco enamorada de ti / Tú también lo estarás de mí / Aquí estoy, Buenos Aires / Retrocede, deberías saber quién está aquí / Soy una pequeña estrella de calidad

la memoria, pero a veces esta idealización existe como una alternativa real.³⁵

En el caso de *Evita*, Lloyd Webber y Rice se aprovechan de esta dicotomía para desdoblar al propio personaje protagonista. La Eva que describen en el primer acto, ambiciosa, narcisista y manipuladora, se ve reforzada en el segundo gracias a la contraposición que se produce dentro del propio personaje. Frente a la crítica que hacen en canciones como *The Art of the Possible* o *The Chorus Girl Hasn't Learned the Lines (You'd like to hear)* los militares y la alta sociedad, que ven en Eva un personaje manipulador y carente de empatía; en el segundo acto el tema *Santa Evita*, cantado por una niña que representa al pueblo argentino, describe a Eva como santa y madre:

Please, gentle Eva, will you bless a little child?
For I love you, tell Heaven I'm doing my best
I'm praying for you, even though you're already
blessed

Please, mother Eva, will you look upon me as your
own?
Make me special, be my angel
Be my everything wonderful perfect and true
And I'll try to be exactly like you³⁶

³⁵ Place, *op.cit.*.60-61.

³⁶Por favor, gentil Eva, ¿bendecirás a un niño pequeño?/ Porque te amo, dile al cielo que estoy haciéndolo lo mejor que puedo./ Estoy orando por ti, aunque tu ya estás bendecida/ Por favor, madre Eva, ¿me considerarás como si fuera tuya?/ Hazme especial, sé mi ángel/Sé mi todo maravilloso perfecto y verdadero/ Y trataré de ser exactamente como tú

[...]

Santa, Santa Evita
Madre de todos los niños
De los tiranizados, de los descamisados,
De los trabajadores, de la Argentina.

De esta manera, Lloyd Webber y Rice representan la dicotomía de la figura femenina, utilizando los estereotipos ya prefigurados en el victorianismo y perpetuados por el *film noir*. En este caso, al confrontar a la mujer poderosa del primer acto con la madre, desvalida e inocente en la que Eva se convierte al final de la obra, se potencia el relato que castiga a la protagonista; ya que para los autores, ella sólo es vulnerable cuando se acerca a la muerte.

Atendiendo a los textos escritos en torno a la figura de Eva Duarte, es considerada, en ocasiones, como un personaje disruptivo dentro de la sociedad argentina, encarnando la dicotomía de origen bíblico, ya que puede ser considerada santa y mártir a la par que cruel y radical.

El origen británico de Lloyd Webber y Rice queda patente en su obra. Las producciones argentinas abordan la figura de Eva desde una visión poliédrica, navegando continuamente entre el melodrama y la militancia política. En contraposición al musical aquí analizado, encontramos la obra producida y protagonizada por Nacha Guevara en 1986 *Eva, el gran musical argentino*. En este, Eva se presenta ante todo como una mujer, alejándose del mito, y generando un relato de Eva Duarte mucho más rico que se aleja de los estereotipos decimonónicos presentes en la idiosincrasia anglosajona que plaga la obra de los autores.

La obra de Lloyd Webber y Rice contribuyó a perpetuar la imagen mediatizada de Eva Perón, reduciéndola a un

personaje estereotipado y maniqueo con el que, como el propio compositor indicase en sus memorias, era muy difícil empatizar. El musical sirve, así, como el precedente en el que el compositor Andrew Lloyd Webber muestra su ideología de género que perpetuará a través de sus protagonistas femeninas.

2. *Las otras mujeres de Andrew Lloyd Webber*

Evita es el primer musical de Lloyd Webber protagonizado por una mujer, pero no será el último. A lo largo de su carrera distintas serán las obras cuyos personajes protagonistas, o en torno a los cuales gira la narración, será una mujer. En ellos, los retazos de moral victoriana que se vislumbran en *Evita* cobran más importancia, en parte por los textos que utiliza como base para sus creaciones. Este es el caso de Grizabella en *Cats* (1981) y Christine Daaé en *The Phantom of the Opera* (1986). Ambos personajes se complementan dentro de la obra de Lloyd Webber, la primera se identifica a menudo con la *fallen woman* y la segunda es el epítome de la mujer victoriana de moral intachable, joven e inocente.

Cats es un musical basado en el texto *Old Possum's Book of Practical Cats*, y su trama gira en torno a la tribu de los *Jellycal Cats* y el ritual en el que eligen a un gato que morirá y renacerá en una nueva existencia. A pesar de ser extravagante, no es precisamente una comedia, ya que el felino en torno al que se genera la narración, Grizabella, es una vieja gata que al final encuentra en la muerte la redención. Ante la complejidad de la obra, este personaje resulta reconocible para el público ya que personifica un

estereotipo universal, el de la *fallen woman*. Grizabella es un personaje que pasa desapercibido a lo largo de la obra de Lloyd Weber, y del que sólo se nos muestran pequeñas pinceladas a lo largo del musical. Sin embargo, las características con la que describen al felino por parte de los otros *jellycal cats*, son la ambición y el glamur que en un pasado ostentó. Al no tener un papel predominante, es la única que al morir no rompe el entramado social en este reino de los gatos; de hecho, a lo largo de la trama, se convertirá en una figura que queda completamente aislada y separada del resto. Como se establece en la moral victoriana, la mujer caída en desgracia es excluida por la sociedad, no reconocida y dejada a su suerte en las calles de la ciudad. Como apunta Kathryn Lowerre:

Grizabella funciona como una advertencia para los gatitos jóvenes y glamurosos en el escenario, pero las señales visuales y musicales están aún más explícitamente dirigidas a la audiencia. Su sombra musical, la ingenua soprano que canta un verso de la repetición de *Memory* y luego brevemente a dúo con Grizabella, funciona como las chicas que siguen a Eva Perón en el montaje funerario al comienzo del espectáculo anterior de Lloyd Webber, lo que sugiere que todas las mujeres jóvenes representadas en el escenario son Evitas potenciales o Grizabellas potenciales, y por lo tanto peligrosas.³⁷

³⁷Kathryn Lowerre. *Fallen Woman Redeemed: Eliot, Victorianism, and Opera in Andrew Lloyd Webber's Cats*. En *Journal of Musicological Research* (23) (Routledge: Londres, 2004), 312

En contraposición, el personaje de Christine Daaé, surgido de la novela del autor francés Gaston Leroux, *Le Fantôme de l'Opéra*, se presenta como el estereotipo femenino clásico. A diferencia de Evita y Grizabella, Christine no muere al final de la obra, sino que encuentra su redención en el matrimonio con Raoul, poseyendo las características de la mujer victoriana moralmente recta y siendo descrita en varias ocasiones a lo largo de la obra como ingenua, joven, e inocente. Comienza el musical como una bailarina más dentro del cuerpo de ballet de la Ópera, y poco a poco se gana el estatus de diva, sin dejar de ser la niña huérfana, inocente. El personaje del Fantasma intenta atraerla, de modo que Christine salga de la rectitud que la caracteriza; sin embargo, no lo hace y se mantiene fiel a su prometido. Hacia el final se convierte en damisela en apuros, para acabar transformada en heroína tras salvar a Raoul. En esta obra, de nuevo, la mujer moralmente correcta, se ve tentada indicando que, por tanto, existe una dicotomía dentro del personaje femenino. Lo que salva a Christine es que su amor es puro y por ello es recompensada.

A diferencia del personaje de Evita, aquí encontramos los dos estereotipos femeninos de manera individual, de modo que Lloyd Webber crea personajes perfectamente unidimensionales. En esta ocasión, el vestuario sirve de apoyo a la creación de personaje. Si bien en *Evita*, el vestuario acompaña a la protagonista que va transformándose a lo largo de la obra para adecuarse a los distintos estados por los que pasa, la apariencia de Grizabella y Christine no cambia. La primera se nos muestra como una gata andrajosa y vieja, con una fisicalidad débil, que a menudo recuerda al modelo pictórico de las *fallen women*. Grizabella es un gato gris, desaliñado que porta un

abrigo que enfatiza el peso de una vida en desdicha. Mientras que otros *jellycals* muestran cierto apego por el ámbito doméstico, la gata siempre aparece en espacios exteriores, entre sombras en callejones de un Londres ficcionado.

Por el contrario, Christine viste siempre de blanco, como ocurre con Evita a partir del del segundo acto, se enfatiza así, la concepción inmaculada de Daaé. A diferencia de Grizabella, en esta ocasión la protagonista habita siempre un espacio interior, el de la Ópera de París. Cuando no se encuentra en el escenario o en las entrañas del teatro, encontramos a la bailarina en la azotea del edificio de Garnier, pero no en soledad, sino acompañada por su amado Raoul. De esta manera, la dicotomía entre exterior e interior presente en la moral victoriana es utilizada por Lloyd Webber para definir a cada una de las protagonistas. Mientras que el musical *Evita* prefigura los distintos estereotipos dentro de un personaje único, tanto en *Cats* como en *The Phantom of the Opera*, las mujeres protagonistas se vuelven personajes arquetípicos que Lloyd Webber simplifica siguiendo las directrices morales del siglo XIX.

3. Conclusiones

En la actualidad, la representación femenina sigue siendo problemática. El arte ha mantenido y potenciado los arquetipos bíblicos a lo largo de la historia, como se recoge en el texto de Erika Bornay “Las Hijas de Lilith” (2020). Así, no es extraño que los herederos audiovisuales de la literatura victoriana mantengan una visión sobre la mujer en paralelo a la sociedad patriarcal que sentó las bases de la moral durante el siglo XIX. Estos estereotipos han pasado a formar parte de la cultura colectiva, haciendo que en

muchas ocasiones no nos cuestionemos su origen ni su vigencia, en una sociedad que parece no haberse desprendido de los retazos de la recta moral que le han sido impuestos. A pesar de tratarse de un movimiento social de origen británico, la literatura, y posteriormente el cine, han sido los encargados de transmitir los ideales que separaban al hombre y la mujer en esferas o reinos contrapuestos. Esta ideología se ha convertido en norma, y la mujer sigue siendo representada desde la dualidad moral, como inocente o ambiciosa, como sumisa o rebelde; en definitiva, como buena o mala, según suponga o no una amenaza para el hombre.

La mujer en Andrew Lloyd Webber parece haberse quedado anclada en el pasado decimonónico, en el que sólo podía ser buena o mala, ambiciosa o inocente, madre o trabajadora. De este modo no se cuestiona la posibilidad de crear personajes tridimensionales y complejos que engloben todas estas características, perpetuando así los arquetipos surgidos en época victoriana.

Muchas de sus obras se encuentran entre los musicales que más tiempo llevan en cartel en Londres y en Nueva York; sin embargo, no han sufrido grandes modificaciones en sus textos y escenografías. Lo mismo ocurre con las producciones que se han llevado al cine y que no gozan de ningún tipo de actualización o reformulación, más allá de pequeñas modificaciones en las letras de sus canciones, a pesar de haber sido producidas ya en el siglo XXI. A través de la obra de Lloyd Webber queda patente que el compositor actúa como testigo de una ideología moral y de género pasada, que nunca reformula, pues los estereotipos femeninos de procedencia bíblica siguen vigentes en sus creaciones y, de manera anacrónica, en nuestra sociedad.

Tanto Andrew Lloyd Webber como Tim Rice nacieron y crecieron en una Inglaterra que perpetuaba la ideología de género instaurada en la época victoriana, lo que, sumado a su procedencia privilegiada permitiría que ambos autores se sintieran en una posición lo suficientemente cómoda para crear obras que, a pesar de acercarse a las culturas populares, no dejan de tener un cierto cariz elitista. Sus obras conectan con el rock y el pop de la década de los setenta y los ochenta, pero se alejan de las revoluciones sociales que se vivían en las calles inglesas. Sus melodías eran contemporáneas, pero sus historias seguían ancladas en un pasado decimonónico.

BIBLIOGRAFÍA

Amado, Ana. La imagen justa: cine argentino y política, 1980-2007. Buenos Aires, Ediciones Colihue SRL, 2009.

Auerbach, Nina. Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth. Massachusetts, Harvard University Press, 1982.

Bornay, Eryka. Las Hijas de Lilith. Madrid, Cátedra, 2020

Citron, Stephen. Sondheim and Lloyd Webber: The New Musical. New York, Oxford University Press, 2001

Gorham, Deborah. The Victorian girl and the feminine ideal. London, Routledge, 1982.

Griffin, Ben. The Politics of Gender in Victorian Britain. Masculinity, political culture and the struggle for women's rights. New York, Cambridge University Press, 2012

Grossman, Julie. Rethinking the Femme Fatale in Film Noir. Ready for Her Close-Up. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009

Lloyd Webber, Andrew. Unmasked: A Memoir. London, HarperCollins Publishers Ltd, 2018.

López Badano, Cecilia. Evita Perón y el Che Guevara. De la historia a la construcción literaria del mito biográfico. *História*, 3(1), 2014.

Lowerre, Kathryn. Fallen Woman Redeemed: Eliot, Victorianism, and Opera in Andrew Lloyd Webber's *Cats*. *Journal of Musicological Research* (23), 2004.

Martínez, Tomás Eloy. *Santa Evita*. Buenos Aires, Planeta, 1995.

Milton, John. *Paradise Lost*. Inglaterra, 1667.
https://milton.host.dartmouth.edu/reading_room/pl/book_9/text.shtml

Moran, Maureen. *Victorian Literature and Culture*. London, Continuum International Publishing Group, 2006.

Pavés, Gonzalo. *El cine negro de la RKO, en el corazón de las tinieblas*. Adrid, T&B Editions, 2003.

Place, Janey. *Women in Film Noir*. In Kaplan, E. Ann (Ed.), *Women in Film Noir*. London, Palgrave Macmillan, 1998.

Powell, Kerry. *Women and Victorian Theatre*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

Rendall, Jane. *The Origins of Modern Feminism: Women in Britain, France and the United States 1780-1860*. New York, Palgrave, 2001.

Richardson, Angelique & Willis, Chris. *The New Woman in Fiction and in Fact*. New York, Palgrave Macmillan, 2002.

Seaman, L. B. *C Victorian England. Aspects of English and Imperial History 1837-1901*. London, Routledge, 1973.

Taine, Hippolyte. *Notes on England*. New York, Henry Holt and Company, 1885.

VV.AA. *La Memoria Filmada. Historia socio-política de América Latina a través de su cine. La visión desde América del Norte (Vol. II)*. (M. D. Murillo, Ed.) Madrid, IEPALA EDITORIAL, 2009.

Walkowitz, Judith. R. *City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London*. Chicago, University of Chicago Press, 1992.

FILMOGRAFÍA

Cats (Tom Hopper, 2019)

Evita (Alan Parker, 1996)

VIRGINIA E. HIGUERAS RODRIGUEZ

The Phantom of the Opera (Joel Schumacher, 2004)

La autora

Higueras Rodríguez, Virginia E. es Graduada en Historia del Arte por la Universidad de La Laguna (ULL) con un Máster en Teoría e Historia del Arte y Gestión Cultura por la misma universidad. Actualmente lleva a cabo su investigación doctoral en el ámbito de la Historia del Cine estadounidense desde una perspectiva de género, dentro del programa de Arte y Humanidades. Cuenta con varias publicaciones en la revista Latente del Departamento de Historia del Arte y Filosofía de la Universidad de La Laguna, entre las que destaca, La representación de la inmigración latina en el musical estadounidense: West Side Story e In The Heights.