

La “ninfa argentina”. La imagen de Eva Perón, de la santificación pagana al gesto iconoclasta de la “parodiología” neobarrosa: una lectura a partir de Warburg, Lévinas y Perlongher

The “Argentinean nymph”. Eva Perón's image, from the pagan sanctification to the iconoclast gesture of neobarroco's "paradiology": a lecture from Warburg, Lévinas and Perlongher

Pablo Ríos Flores *

Fecha de Recepción: 14 de abril de 2015

Fecha de Aceptación: 30 de abril de 2015

Resumen: *En el presente artículo se analizará la figura de Eva Perón a partir de su representación artística. En primer lugar, se expondrán algunas reflexiones sobre el carácter ontológico de la imagen y la función del arte, a partir del pensamiento de Emmanuel Lévinas y Aby Warburg. A continuación, se presentarán tres modos de representación artística de su figura: la “Eva clásica” del primer peronismo; la “Eva revolucionaria” de los movimientos juveniles montoneros; y la “Eva lumpen” del neobarroso latinoamericano. Finalmente, se analizará la lógica que acompaña esta última representación, a la que se denominará “paradiológica”, como un modo alternativo de pensar no sólo la imagen y la función del arte sino también la relación de estos últimos con el problema de la memoria, la historia y el ser.*

Palabras clave:

Evita, Perón, imagen, arte, política, parodia.

Abstract:

In the current work we will analyze Eva Perón's figure from her artistic representation. First, we will lay out some reflections about the ontological character of the image and the art's function, from Emmanuel Lévinas and Aby Warburg's thoughts. After that we will focus on three artistic representation modes of her figure, "Classic Eva" from the first "peronismo", "Revolutionary Eva" from youth movements called "montoneros" and "Marginal Eva" from Latin-American "Neobarroso". Finally, we will analyze the logic that accompanies this last representation which will be called "paradiologic" as an alternative way of thinking, not only the image and art function, but also the relationship between them and problems of the memory, history and being.

Keywords:

Evita, Perón, image, art, politics, parody.

* UBA / Conicet. Pablo Facundo Ríos Flores (UBA-Conicet). Doctorando en Filosofía (FFyL, UBA). Becario de doctorado (Conicet). Área de estudio: aspectos ético-políticos en la obra temprana de Emmanuel Lévinas.

Correo electrónico: pablofacundorios@gmail.com

Sección 1

Sobre el carácter ontológico de la imagen artística y la función del arte

I

En su obra "La realidad y su sombra"² de 1948, Lévinas analiza el estatus ontológico de la obra artística, como así también la función del arte y el particular comercio que éste establece entre la imagen y la realidad.³ En dicho análisis, el filósofo francés define la obra de arte como un desprendimiento del mundo, un desapego de "más acá"⁴ y, en este sentido, como un acontecimiento ontológico "a contrapelo" de la creación y la revelación⁵. El arte se presenta como "el acontecer mismo del oscurecimiento, un atardecer, una invasión de sombra"⁶ que neutraliza, a partir de la imagen, la relación de las cosas con la inteligibilidad del objeto. La imagen artística invierte la relación de comprensión o captación, en la que el sujeto se caracteriza por su iniciativa⁷, por su poder⁸, señalando una profunda pasividad⁹.

² *La réalité et son ombre* fue publicada por primera vez en *Les Temps Modernes*, n° 38, pp. 771-789.

³ En este análisis nos serviremos asimismo de algunas reflexiones de Lévinas en sus obras *De la existencia al existente* (1947) y *De otro modo que ser o más allá de la esencia* (1974).

⁴ Lévinas, Emmanuel. "La realidad y su sombra". *La realidad y su sombra. Libertad y mandato. Trascendencia y altura*. Trad. Antonio Domínguez Leiva. Madrid: Trotta, 2001, p. 46.

⁵ Tal como lo expresa Françoise Armengaud: "A contra-corriente de la 'vulgata' estética, Lévinas afirma que el arte no es revelación, ni creación" (Armengaud, Françoise. "Éthique et esthétique: De l'ombre à l'oblitération". *Cahier de l'Herne dedicado a Emmanuel Lévinas*. Ed. Miguel Abensour y Catherine Chalier, 1991, p. 606).

⁶ Lévinas, Emmanuel, *Op. Cit.*, nota a pie 4, p. 46.

⁷ *Ibid*, p. 47.

⁸ En referencia a la inversión de la imagen artística respecto a la comprensión, el poder y la iniciativa que supone la *captación* del objeto, Lévinas afirma: "Hablando rigurosamente, [el desinterés del arte] excluye también el sometimiento que supone la libertad. La imagen no engendra como el conocimiento científico y la verdad, una *concepción*- no comporta el <dejar ser>, el *Sein-lassen* de Heidegger, donde se efectúa la transmutación de la objetividad en poder" (*Ibid*).

⁹ *Ibid*.

La relación con la obra artística, según Lévinas, se caracteriza por la afección del ritmo¹⁰: "la imagen es musical"¹¹. La imagen vincula al sujeto con el ritmo y el extravío de la sensación¹², con "el automatismo particular del andar o de la danza al son de la música ... donde la conciencia, paralizada en su libertad, funciona, absorba toda ella en esta función"¹³. Esta insistencia en la musicalidad de toda imagen, advierte sobre su separación respecto al objeto inteligible.¹⁴ El arte hace salir a las cosas del mundo, tanto del conocimiento como del uso¹⁵, y permite que "el conjunto de nuestro mundo ... pued[a] tocarnos musicalmente, hacerse imagen"¹⁶. En su carácter musical, la imagen es seductora¹⁷. Esta seducción de la imagen enfatiza el aspecto sensible (o emocional) de la relación con la obra artística, frente a su posible reducción al ámbito de la verdad y la comprensión.¹⁸

En este marco, la concepción musical de la imagen confronta con la perspectiva fenomenológica del acercamiento intencional al objeto.¹⁹ Si la fenomenología asume que "la intención de quien contempla la imagen iría directamente a través de la

¹⁰ Afirma Lévinas: "El ritmo representa la situación única en la que no se puede hablar de consentimiento, de asunción, de iniciativa, de libertad- porque el sujeto es asido y llevado por el ritmo" (*Ibid*, p. 48)

¹¹ *Ibid*, p. 47.

¹² *Id.* "El exotismo". *De la existencia al existente*. Trad. P. Peñalver. Madrid: Arena Libros, 2000, p. 70.

¹³ *Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 4, p. 48.

¹⁴ Lévinas sostiene que el lugar privilegiado del ritmo se encuentra en la música, donde el sonido, aquella cualidad más desligada del objeto, permite la "desconceptualización de la realidad" (*Ibid*, 50). Sin embargo, considera que es preciso desligar los términos de ritmo y de musical "de las artes sonoras... y traerlos a una categoría estética general" (*Ibid*, 49). Es en este sentido que Lévinas puede referirse al ritmo o musicalidad de toda imagen artística.

¹⁵ *Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 12, p. 69.

¹⁶ *Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 4, p. 50.

¹⁷ *Ibid*, p. 49.

¹⁸ Lévinas afirma que la obra artística no se define por su "ser-en-el-mundo" (*Ibid*, p. 49) sino, en cambio, por su "ser *entre* las cosas" (*Ibid*), comercio ambiguo entre la realidad y su sombra.

¹⁹ En su crítica a la concepción fenomenológica de la imagen artística, Lévinas afirma: "Los excelentes análisis de la percepción del cuadro por el señor Fink ... no tienen en cuenta suficientemente este exotismo [del arte] ... según Fink, ese mundo es irreal, está neutralizado, suspendido, y no, en absoluto, profundamente marcado de exotismo" (*Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 12, p. 72).

imagen, como a través de una ventana, al mundo que ella representa"²⁰, asumiendo su carácter de signo y su transparencia, Lévinas afirma, por el contrario, que el arte invierte toda asunción intencional en el particular movimiento que engendra la imagen en la *semejanza*. Esta última no sería un espejo o ventana en el que la realidad se reflejaría, el signo transparente de una realidad idéntica a sí. Al contrario, la semejanza es un movimiento por el cual "la realidad no sería solamente aquello que es, aquello que ella se desvela en la verdad, sino también su doble, su sombra, su imagen"²¹.

El arte cumple la función positiva de "extrañamiento" del ser, en el cual lo que es se *asemeja* a sí y, en este sentido, es extranjero a sí. En virtud de este extrañamiento, el arte descubre el carácter ambiguo de la imagen como "alegoría del ser"²², comercio ambiguo por el cual la realidad no se refiere a sí misma sino a su imagen²³. El carácter alegórico de la imagen no supone la presencia de un signo que representa la realidad (o, incluso, que nos abre a la verdad), ni es un "auxiliar del pensamiento" en el que la imagen se interpretaría como "una manera de volver concreta y popular una abstracción para almas infantiles, el símbolo del pobre"²⁴. Sostiene Lévinas: "La realidad entera lleva en su cara su propia alegoría aparte de su revelación y de su verdad. El arte, utilizando la imagen, no reflejaría solamente, sino que realizaría esta alegoría."²⁵

Así, la función del arte al proporcionar una imagen de la realidad o interponer una imagen entre nosotros y las cosas²⁶, implica una separación de la perspectiva del mundo, del conocimiento (o inteligibilidad) y de la verdad. El arte no proporciona una perspectiva del ser sino su modificación esencial como "exotismo"²⁷: comunica ese

²⁰ *Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 4, p. 51.

²¹ *Ibid.*, p. 52.

²² *Ibid.*, p. 53.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 54.

²⁶ *Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 12, p. 69.

²⁷ *Ibid.* Resultaría necesario un análisis crítico del término "exotismo" referido por Lévinas en sus obras inmediatas de posguerra, con el fin de esclarecer su posición respecto a los aportes de la antropología de Lévy-Bruhl, como la recepción de la misma en la filosofía contemporánea (en

carácter de *alteridad* a los objetos, es decir, ofrece esos objetos en su desnudez, lo que implica "la no-transmutación de la exterioridad en interioridad que las formas llevan a cabo"²⁸. Así, "la interioridad misma de las cosas ... , en la obra de arte, adquiere una personalidad ... tien[e] una vida interior propia, expresada por su envoltorio material"²⁹. Lévinas se refiere incluso a un "alma de los objetos"³⁰ para expresar esta alteridad que el arte resalta en las cosas.³¹

En referencia a la función de "extrañamiento" del arte, Lévinas reivindica la búsqueda de la pintura y poesía moderna de "conservar en la realidad artística su exotismo, desterrar de ella esa alma a la que las formas visibles se someten, y quitarles a los objetos representados su destino servil de expresión"³². En su lucha contra el privilegio de la visión- representación, luz y horizonte- el arte moderno, al resaltar la alteridad de las cosas, revela "las fisuras que agrietan la continuidad del universo"³³. Ruptura de la continuidad, de la línea, de la perspectiva, de las proporciones³⁴, el arte moderno se enfrenta con la reconducción de la "desnudez de las cosas" hacia la inteligibilidad de la luz, hacia la armonización o participación en la verdad y el ser. Es en este sentido que Lévinas opone el arte moderno al arte llamado clásico, aquél de las formas ideales de la estatua antigua. La belleza denominada clásica se caracteriza, según Lévinas, por la lucha del ser contra el "exotismo" de su sombra o imagen. Si la imagen es considerada "como la caricatura, la alegoría o lo pintoresco que la realidad

particular, la fenomenología), respecto al problema de la alteridad, tarea que excede sin embargo el alcance del presente artículo.

²⁸ *Ibid*, p. 70.

²⁹ *Ibid*, p. 73.

³⁰ *Ibid*.

³¹ En "¿Es fundamental la ontología?", Lévinas se pregunta: "¿Pueden las cosas adquirir un *rostro*? ¿No es el arte la actividad que otorga un rostro a las cosas?" (Lévinas, Emmanuel. "¿Es fundamental la ontología?". *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*. Trad. J. L. Pardo. Valencia: Pre-textos, 1993, p. 22, énfasis nuestro) Si bien Lévinas no da en este artículo una respuesta, esta sugerente pregunta abre una vía alternativa de investigación sobre esta noción levinasiana tan manipulada, pero muchas veces poco analizada por sus lectores e intérpretes, del "rostro".

³² *Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 12, pp. 73-74.

³³ *Ibid*, p. 74.

³⁴ *Ibid*, p. 75.

lleva sobre su propia cara"³⁵, "el arte llamado clásico- el arte de la Antigüedad y de sus imitadores-, el arte de las formas ideales corrige la caricatura del ser- la nariz torcida, el gesto sin soltura. La belleza es el ser disimulando su caricatura, recubriendo o absorbiendo su sombra."³⁶

La cifra del arte clásico es, para el filósofo francés, la estatua. Lévinas define el instante propio de la estatua con la noción de "entretiempos"³⁷. El instante del entretiempos es aquel de un "porvenir eternamente suspendido"³⁸, la petrificación del instante en el seno mismo de la duración³⁹. El entretiempos define el modo como la obra se fija al ser, "se asemeja, se dobla y se inmoviliza"⁴⁰, se transforma en destino. La obra artística bajo tal paradigma hace de la imagen un ídolo⁴¹. Sin embargo, en el instante en que el arte clásico cree haber superado el "exotismo" de la imagen, cuando el ser parece recubrir por completo su propia caricatura en el acabamiento de su sombra, cuando la realidad parece identificarse consigo misma en la belleza de una identidad armónica, se revela su destino trágico. "El instante de la estatua es la pesadilla"⁴². En el seno de la obra clásica y su belleza feliz, late el terror de una vida prisionera en su duración sin tiempo: "angustia que se prolonga... como miedo de ser enterrado vivo"⁴³. De las entrañas mismas de la estatua, paradigma o emblema del arte clásico, se siente el rumor de "algo inhumano y monstruoso"⁴⁴. Tensión o lucha del ser contra su propia caricatura.

Si todo el conjunto de nuestro mundo puede devenir imagen, doble o sombra de lo real, toda imagen, sin embargo, puede subordinarse al paradigma de la belleza clásica de la estatua antigua. La función del arte se transforma, bajo esta perspectiva, en una maquinaria de producción de ídolos. Aquella tensión que encierra la imagen clásica, lucha del ser contra su caricatura (carácter monstruoso del entretiempos), se transforma

³⁵ *Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 4, p. 56.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p. 59.

³⁹ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 59.

⁴¹ *Ibid.*, p. 57.

⁴² *Ibid.*, p. 59.

⁴³ *Ibid.*, p. 62.

⁴⁴ *Ibid.*

por obra de la simulación en anuncio de lo inefable. La imagen devenida ídolo calla su propia caricatura, el silencio de la estatua en el que el ser recubre su propia sombra se dice lugar de la verdad: misterio de la luz que convoca a la inteligibilidad. Es el dogma según el cual el arte dice lo inefable y en el que "la obra atestigua ... la dignidad de la imaginación artística que se erige en saber de lo absoluto"⁴⁵. Si el arte dice lo inefable, su función se reduce a ser un mero sustituto de la religión⁴⁶. El ritmo o musicalidad propia de la imagen, lejos de expresar en la sensación el "exotismo" de lo real, deviene armonía⁴⁷ entre el ser y su reflejo. El ídolo expresa así el ideal plástico de "acabado" de la obra, concordancia con el fundamento inefable que define los contornos precisos del lugar de la imagen. Frente a tal concepción, Lévinas convoca en "La realidad y su sombra" a una rehabilitación de la exégesis filosófica. Sin embargo, esto no supone una descalificación del arte en sí mismo, sino de su posible reducción a sustituto de la religión. Frente a la concepción del arte como espacio de la verdad o reflejo de lo absoluto, Lévinas defenderá la función positiva del arte como "extrañamiento" de la realidad y el carácter alegórico de la imagen como desajuste de la identidad del ser.

En relación a la contraposición entre un arte como espacio de la verdad y el arte como espacio de extrañamiento, podemos considerar la sección "El cuestionamiento y el ser; tiempo y reminiscencia", de la obra *De otro que ser o más allá de la esencia* (1974). Allí Lévinas parece sugerir una distinción entre una imagen como "reflejo" del ser y una imagen como "aquello que agujerea" el ser. Si la primera se caracteriza por la reconducción de la semejanza a la ostentación transparente de lo real, la segunda exhibe el extrañamiento que disloca lo real en el comercio ambiguo entre la realidad y su sombra.⁴⁸ Cuando Lévinas afirma que "la obra puede y debe ser tratada

⁴⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁶ Armengaud, Françoise, *Op. Cit.*, nota a pie 5, p. 606.

⁴⁷ En referencia al análisis de Lévinas, Armengaud habla de un "mal tiempo del entretiempos", en el cual el ritmo deviene alienación y desposesión en relación al ídolo (*Ibid.*, p. 612).

⁴⁸ En relación a la reivindicación de la imagen artística como dislocación o extrañamiento del ser, puede comprenderse la referencia de Lévinas a la obra del escultor francés Sacha Sosno (Alexandre Sosnowsky). El concepto de "obliteración" incorporado en la obra de Sosno, es un ejemplo de cesura,

como un mito: esa estatua inmóvil hay que ponerla en movimiento y hacerla hablar⁴⁹, convocando a la exégesis filosófica, no hace más que cuestionar el proceso de "suturación" de las sombras en el comercio armónico con el ser y la verdad. La exégesis filosófica, de este modo, debe acompañar el procedimiento de extrañamiento propio del arte moderno. Así "el filósofo [debe descubrir], más allá de la roca embrujada donde permanece, todos los posibles suyos que trepan a su alrededor"⁵⁰, desacreditando toda remisión a un absoluto originario a revelar y posibilitando la multiplicidad de imágenes que "extrañan" la propia realidad.

II

La tragicidad del instante de la obra clásica, instante del entretiem po, en el que el plácido reposo deja lugar a un campo de tensión o pugna, puede remitirnos a la noción warburgiana de la "vida [póstuma] de las imágenes". De la concepción warburgiana⁵¹, sin embargo, sólo rescataremos algunos puntos de su análisis que permitan una vinculación con las reflexiones levinasian as precedentes como así también sirvan de introducción al objetivo del presente trabajo: el análisis de la representación artística de la figura de Eva Perón.

En relación a la teoría warburgiana de la imagen artística, F. Ludueña Romandini afirma que sólo puede comprenderse su verdadero estatus si se la restituye a su región ontológica fundamental: lo sensible.⁵² Esta esfera sensible propia de la imagen

rotura, quiebre aplicado en la estatuaria clásica (*Ibid.*, p. 618). La incorporación de este efecto de extrañamiento en la serena aquiescencia de la obra clásica, revela el carácter conflictivo de la detención del instante del entretiem po. En relación a las consideraciones levinasian as respecto a la obra de Sosno, véase: Lévinas, Emmanuel. *De l'oblitération: entretien avec Françoise Armengaud à propos de l'oeuvre de Sosno*. Ed. La Différence, 1990.

⁴⁹ Lévinas, Emmanuel, *Op. Cit.*, nota a pie 4, p. 65.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Cabe recordar que sólo analizaremos las nociones warburgianas a partir de las reflexiones de sus comentaristas e intérpretes (véase nota a pie 1).

⁵² Ludueña Romandini, Fabián, "Prólogo: Eternidad, espectralidad, ontología: hacia una estética trans-objetual". Badiou, Alan. *Pequeño manual de inestética*. Trad. Molina, Vogelfang, Caputo y Burello. Buenos Aires: Prometeo, 2008, p. 14.

artística, no puede ser reducida al paradigma de la inteligibilidad de la Idea. Esta interpretación cambia el foco de atención de la imagen como signo de lo real, hacia su vinculación con la región de las emociones que éstas acumulan y desplazan⁵³. La vida e-motiva de las imágenes puede ser pensada como el espacio de tensión energética que la obra artística porta consigo, el movimiento de una energía acumulada y desplazada por las imágenes. Estas últimas funcionan como "dinamogramas", símbolos caracterizados por la supervivencia y transmisión energética o emotiva. Ahora bien, cuando una sociedad entra en contacto con este particular género de vida que son las imágenes artísticas, dicha confrontación dista de ser armónica o absuelta de conflicto. No sólo el artista se enfrenta "con las tremendas energías que se habían fijado en aquellas imágenes"⁵⁴, sino también el historiador, el estudioso y cada época en general deben hacer frente a la energía desplazada por éstas⁵⁵. Este conflicto es interpretado en la teoría warburgiana en términos de polaridad. La vida emotiva de las imágenes confronta a cada época con un movimiento de oscilación, un ritmo de atracción y repulsión con la que cada época debe enfrentarse.

A través del énfasis en el carácter sensible de la imagen artística, y en relación a la función del arte en el marco de la transmisión cultural, la concepción warburgiana revela que toda sociedad está atravesada por "un proceso de *Nachleben*, es decir, transmisión, recepción y polarización"⁵⁶ de energías acumuladas y desplazadas por las obras artísticas, en tanto símbolos o, más específicamente, dinamogramas de la cultura. Ahora bien, ¿en qué consiste esta "vida" de las imágenes y cómo se explica su "supervivencia" en la historia? Intentaremos definir en qué consiste la "supervivencia" o "vida póstuma" de las imágenes, bajo esta perspectiva, a partir de la interpretación de un concepto fundamental de la teoría warburgiana: la noción de *Pathosformel*.

⁵³ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁴ Agamben, Giorgio. "Aby Warburg y la ciencia sin nombre". La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007, p. 169.

⁵⁵ Burucúa, José Emilio. "Introducción". *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992, p. 15.

⁵⁶ Agamben, Giorgio. *Op. Cit.*, nota a pie 54, p. 167.

La *Pathosformel*⁵⁷, "fórmula patética"⁵⁸ o "fórmula de *pathos*"⁵⁹, es el término utilizado por Warburg para describir el espacio sensible y superviviente de toda imagen. Esta noción ha sido interpretada como la manifestación de un invariante eidético de las imágenes, o incluso como el Acontecimiento o revelación de la Idea, "concepto con no pocas connotaciones cristológicas"⁶⁰. Sin embargo, la *Pathosformel* puede ser interpretada como el lugar de tensión polar con el que se enfrenta toda sociedad al entrar en contacto con la obra artística. Esta tensión polar es la expresión de la tragicidad del instante en el que se sostiene la detención o intervalo de la imagen. Ensayando un acercamiento con la concepción levinasiana, la *Pathosformel* no da cuenta de la coincidencia armónica de la imagen con la inteligibilidad de la Idea (la obra como revelación de lo absoluto), sino del particular comercio conflictivo entre la realidad y su sombra. La "fórmula patética" expresa la pugna u oscilación emotiva entre el extrañamiento de la realidad por su sombra, musicalidad disonante o distancia del "exotismo", y el intento del ser por recubrir su propia caricatura, armonía musical y participación extática.⁶¹

⁵⁷ En relación a las fuentes y fundamentos teóricos- filosóficos, históricos y antropológicos- de la noción de *Pathosformel*, véase: Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente, Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Trad. Juan Calatrava. Madrid: Abada, 2009, pp. 183-201.

⁵⁸ Fleisner, Paula. "Vida poética y vida ninfal. La importancia del arte en la elaboración temprana del concepto de «vida» agambeniano". *Aisthesis* nº 52 (2012), p. 136.

⁵⁹ Ludueña Romandini, Fabián, Op. Cit., nota a pie 52, p. 17.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 32-33.

⁶¹ Esta posible interpretación de la *Pathosformel* que enfatiza el carácter conflictivo y emotivo de la relación con la imagen se opone; por un lado, a la perspectiva fenomenológica husserliana (*Ibid.*, p. 23) que subraya su carácter inteligible, en tanto símbolo transparente de la realidad, y el primado del sujeto constituyente a través de la relación intencional; y, por otro lado, a la perspectiva merleau-pontyana en la que la inversión del carácter constituyente o *a priori* subjetivo de la relación intencional, se disuelve en una relación teológica de coincidencia sacramental o comunión entre sujeto y objeto (*Ibid.*, p. 24). Esta última perspectiva, deudora de la ontología heideggeriana (al menos en la *Fenomenología de la percepción*), desconoce el carácter conflictivo entre la realidad y su sombra o imagen, al reducir toda relación con las cosas a la concordancia armónica y ajustada del "ser-en-el-mundo". El "ser-en-el-mundo" heideggeriano supone un ajuste o engarzamiento entre el *Dasein* y el mundo por el cual resulta

En el marco de esta perspectiva, podemos definir aquella figura considerada como “la cifra [warburgiana] de toda *Pathosformel*”: la ninfa (Fleisner 2012, 140).⁶² La *Pathosformel* ninfa⁶³ no debe interpretarse como un invariante eidético o Idea eterna, sino como la metáfora de ese espacio-tiempo producido por el arte, espacio de polaridad emocional que supone el comercio ambiguo de la realidad con su sombra, y con el que cada época debe enfrentarse. La ninfa danzante⁶⁴, en la musicalidad o ritmo de la imagen; la ninfa erótica⁶⁵, en el carácter seductor⁶⁶ de su “exotismo”; la ninfa trágica⁶⁷, en el espacio polar o intervalo trágico del entretiem po de la imagen. Y, sin

imposible todo “extrañamiento”. Por la misma razón, es necesario comprender esta “vida emotiva de las imágenes” por fuera de la ontología heideggeriana y su concepción del *Stimmung*.

⁶² Fleisner, Paula. *Op. Cit.*, nota a pie 58, p. 140.

⁶³ En sus estudios sobre la cultura y arte del Renacimiento, “Warburg se ocupa de esta <figura femenina en movimiento, con las ropas agitadas>, que aparece como tópico en los artistas de *Quattrocento* y que es explicada como un *Nachleben der Antike*, ya en sus tesis sobre el *Nacimiento de Venus* y *La primavera* de Sandro Botticelli” (*Ibid.*, p. 141).

⁶⁴ La ninfa se exhibe en “la representación del cuerpo en movimiento ... por el arte griego en la figura de la ménade que danza” (Burucúa, José Emilio. *Historia, arte, cultura: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 30). Así también Didi-Huberman se refiere a la ninfa como “la heroína impersonal ... de la *Pathosformel* danzante y femenina” (Didi-Huberman, Georges. *Op. Cit.*, nota a pie 57, p. 231).

⁶⁵ La ninfa que se expresa en “las figuras de los sátiros ... en Asia Menor, en el séquito de los dioses de la ebriedad ... en esa región de la exaltación orgiástica” (Burucúa, José Emilio, *Op. Cit.*, nota a pie 64, p. 30). Asimismo, Didi-Huberman se refiere a la ninfa como mujer-diosa: “Venus terrestre y Venus celeste” (Didi-Huberman, Georges. *Op. Cit.*, nota a pie 57, p. 232), diosa del amor, la belleza y la fertilidad.

⁶⁶ En relación a la teoría warburgiana, Didi-Huberman se refiere al movimiento de oscilación polar de la imagen como un movimiento de respiración o ritmo de sístole y diástole (*Ibid.*, p. 170). “*La imagen late*”, nos llama al contacto y después nos rechaza (*Ibid.*). La *Pathosformel* expresa esta oscilación polar o latido de la imagen y, en este sentido, se constituye “como una noción agitada, *apasionado*” (*Ibid.*, p. 179) que revela el carácter emocional de toda obra artística.

⁶⁷ En *Ninfas*, Agamben se refiere al “danzar por fantasmata” de Domenico de Piacenza para dar cuenta del instante polar de la imagen. Domenico denomina “fantasmata” a un momento súbito de detención o suspensión entre dos movimientos en la serie coreográfica (Agamben, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Antonio Gimeno Cuspiner. Valencia: Pre-Textos, 2010, p. 14). Esta “súbita detención entre dos movimientos”

embargo, este espacio polar emotivo que supone la imagen artística puede ser reconducido o reducido al ámbito inmanente de la verdad. La ninfa bajo el paradigma de la belleza clásica de la estatua antigua- tal como la definía Lévinas- deviene “reflejo” del ser. La tensión emotiva de la *Pathosformel* se resuelve así en un ritmo homogéneo donde la imagen se ajusta a la realidad, convocando a la participación en la Idea o a la coincidencia sacramental y crística con lo real. No obstante, la persistencia del “exotismo” propio de la imagen frustra constantemente dicha posibilidad.

A continuación, veremos cómo estas dos formas de comprender el espacio abierto por el arte, a través de la *Pathosformel* ninfa, se enfrentan en el modo de representar uno de los principales mitos argentinos: la figura de Eva Perón o, como la denomina J. E. Burucúa, la ninfa argentina.⁶⁸

Sección 2

La “ninfa argentina”: Del nacionalismo católico al pensamiento revolucionario cristiano

(*Ibid.*) no representaría un momento de plácido reposo sino un espacio de tensión. En relación a la imagen, Agamben afirma: “Como ‘el danzar por fantasmata’ de Domenico de Piacenza, la vida de las imágenes no consiste en la simple inmovilidad ... sino en una pausa cargada de tensiones” (*Ibid.*, p. 30). En el mismo sentido, se expresa J. E. Burucúa: “La ninfa en reposo, la Ariadna dormida ... no ha de ser vista como imagen de una calma conquistada sino, más bien, como el símbolo de una tensión” (Burucúa, José Emilio, *Op. Cit.*, nota a pie 64, pp. 30-31)

⁶⁸ Burucúa, José Emilio. “El señor de las imágenes”, *Página 12 [On line]*, 09 de noviembre de 2003: suplemento “Radar”, Fecha de ingreso: 06 de abril de 2015.

<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1046-2003-11-11.html>>.

Si bien Burucúa denomina la “ninfa argentina” a la “Eva revolucionaria” símbolo de Montoneros, nosotros extenderemos esta denominación para analizar el carácter *ninfal* de su figura, tanto en la representación de la “Eva clásica” del primer peronismo, como también de la “Eva lumpen” del neobarroso latinoamericano, tal como se expondrá en la próxima sección.

En el año 1951 se publica la autobiografía *La razón de mi vida*, de Eva Perón.⁶⁹ En la portada se destaca la imagen clásica de Evita, el retrato de una Eva de “cabello rubio, estirado y recogido en el rodete ... [luciendo un] vestido de broderie oscuro con una rosa de seda natural rosada aplicada en el hombro”⁷⁰, que surge en el momento mismo y como “la contracara vital de una Eva que se extinguía en la enfermedad”⁷¹. El retrato de Ayrinhac participa del paradigma de la belleza clásica de las formas ideales de la estatua antigua. Es el ser disimulando sus sombras en el reflejo feliz y transparente del rostro áureo de Eva. Al ritmo del discurso oficial del peronismo, Eva se constituye en imagen o “reflejo del ser nacional”.

Primera estética de la sombra.

La “Eva clásica” como imagen del ser nacional.

“Él [J. D. Perón], la figura y yo [Eva] la *sombra*.”⁷²

⁶⁹ En referencia a la autoría de *La Razón de mi vida*, Rosano afirma: “Este libro fue publicado en septiembre de 1951, y si bien lleva la firma de Eva Perón, fue redactado por el periodista español Manuel Penella de Silva ... Más allá de las discusiones que la autoría del libro suscitó en su momento, hoy todos los críticos e historiadores reconocen que Eva avaló su escritura” (Rosano, Susana. *Rostros y máscaras de Eva Perón. Imaginario populista y representación*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006, p. 83). Giunta agrega, siguiendo a Dujovne Ortiz, que esta autobiografía escrita por Manuel Penella de Silva y avalada por Eva, había sido “corregida... a pedido de Perón por el ministro de Asuntos Técnicos Raúl Mendé” (Giunta, Andrea. “Polémicas en torno a las imágenes de Eva Perón”. *Escribir las imágenes*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011, p. 124).

⁷⁰ *Ibid.*, p. 125. El retrato clásico de Eva, que aparece en la portada de la primera edición de *La razón de mi vida*, fue realizado por Numa Ayrinhac, quien fuera el “pintor oficial” desde 1948 a 1951 (*Ibid.*, p. 123).

⁷¹ *Ibid.*, p. 126.

⁷² Perón, Eva. *La razón de mi vida*. Buenos Aires: Peuser, 1951, p. 50 (Énfasis nuestro). Más adelante, Eva aludirá nuevamente a esta condición de “sombra” de Perón: “Así, como la sombra del Líder, es mi presencia en la Secretaría. Y a su sombra, yo intento seguir el camino que él inició. ... Yo soy

La figura de Eva Duarte, devenida sombra de Perón e imagen del discurso oficial peronista, se transforma en el espejo o reflejo transparente del ser nacional. En la transparencia áurea de su cuerpo especular, y a contrapelo de todo extrañamiento⁷³, el relato peronista convierte a Eva en el lugar de identificación y participación en el ser nacional.⁷⁴ "Eva inscribe su tarea política en el gran relato nacionalista católico"⁷⁵ del peronismo. Este relato de corte religioso, que identifica la Patria como una gran familia,⁷⁶ representa a Eva como el puente maternal entre el pueblo y la Nación, entre los hijos y el Padre. El triángulo amoroso Perón- Eva- pueblo⁷⁷, expresa la conexión entre el Líder, asimilado a la Patria o Nación⁷⁸, y el pueblo, a través del cuerpo especular de "la madre de todos"⁷⁹: "Evita". En tanto puente trasparente de acceso al Líder-Nación y lugar en el que el pueblo debe reflejarse (identificación o participación en el ser nacional), el cuerpo especular de Eva debe sacrificar todo "exotismo" e incluso debe sacrificarse. La transparencia de su figura implica su

solamente una sombra de su presencia superior" (*Ibid.*, p. 83); "porque yo nunca he de querer ser en la vieja Secretaría nada más que la sombra de él... ¡del Líder y conductor de los argentinos!" (*Ibid.*, p. 146)

⁷³ Contra todo efecto de extrañamiento y, como veremos más adelante, en consonancia con el proceso de canonización laica de su imagen, se puede situar el rechazo de la escultura de Eva realizada por Sesostri Vitullo, pedida especialmente por el director del Museo Nacional de Arte Decorativo Ignacio Pirovano (Giunta, Andrea, *Op. Cit.*, nota a pie 69, p. 127). En ella se intentaba representar a Eva por fuera de la estética del retrato, como "arquetípico símbolo" (en una estética abstracta) de la liberación de las razas en América. La Eva de Vitullo con su rostro no identificable y esquemático (anguloso y cortante), a distancia de su imagen popular, es retirada rápidamente de la muestra retrospectiva del autor, que se efectuaría en la embajada argentina. (*Ibid.*, p. 128)

⁷⁴ Rosano sostiene que en la construcción imaginaria de figura de Eva Duarte, "se define... el espacio de lo nacional, [tal] como fue entendido por el populismo" (Rosano, Susana, *Op. Cit.*, nota a pie 69, p. 192).

⁷⁵ *Ibid.*, p. 48.

⁷⁶ Perón, Eva, *Op. Cit.*, nota a pie 72, pp. 62-63.

⁷⁷ Rosano, Susana, *Op. Cit.*, nota a pie 69, pp. 54-55.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁷⁹ Perón, Eva, *Op. Cit.*, nota a pie 72, p. 68.

autoanulación⁸⁰. Esta autoanulación se presenta, no obstante, como sacrificio maternal. Evita debe ofrendar la vida por sus hijos, por su pueblo. "El amor [maternal] es darse, y 'darse' es dar la propia vida"⁸¹. Eva se entrega así al relato nacionalista católico del peronismo, acepta ser el espejo o puente de esa identificación amorosa⁸². Al ritmo de la participación nacional, Eva deviene el puente y la expresión de la máquina sacrificial del espacio sagrado de la Patria.

Este sacrificio amoroso es, al mismo tiempo, el lugar de constitución de la imagen crística de Eva. El relato del calvario y la pedagogía del dolor (como más adelante, la promesa de su resurrección)⁸³, se convierten en parte del relato autobiográfico de *La razón de mi vida*. Remitiéndose al momento en que J. D. Perón es hecho prisionero en octubre de 1945, Eva relata su camino por la ciudad en búsqueda de ayuda como un auténtico calvario⁸⁴. Eva como puente de amor entre Perón-Nación y el pueblo, es el reflejo de una pedagogía del sacrificio y purificación por el dolor. Esta pedagogía se inscribe en el relato nacionalista católico del peronismo en el que confluyen de manera armónica el mito y el rito.⁸⁵ El 17 de octubre, fecha de liberación de J. D. Perón, se convierte en el relato oficial en el momento de nacimiento de la llamada Nueva Argentina. A través de la imagen de Eva, la liberación es pensada como una resurrección o, incluso, como un auténtico nacimiento. El mito fija el calendario⁸⁶

⁸⁰ Kohan, Martín. "<<¡Evita vive!>> (La construcción de la inmortalidad de Eva Perón)". *Boletín de Reseñas Bibliográficas*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana (FFyL, UBA), 1997, p. 114.

⁸¹ Perón, Eva, *Op. Cit.*, nota a pie 72, p. 73.

⁸² Rosano, Susana, *Op. Cit.*, nota a pie 69, p. 58.

⁸³ La muerte de Eva Duarte el 26 de julio de 1952, ocurrida a los 33 años como la de Cristo, refuerza esta representación temporal católica.

⁸⁴ Perón, Eva, *Op. Cit.*, nota a pie 72, p. 34.

⁸⁵ En relación al vínculo entre mito y rito en la constitución del espacio sagrado, afirma Agamben: "La potencia del acto sagrado- escribe Benveniste- reside precisamente en la conjunción del *mito* que enuncia la historia y el *rito* que la reproduce" (Agamben, Giorgio. "El país de los juguetes". *Infancia e historia*. Destrucción de la experiencia y origen de la historia. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007, pp. 99-100).

⁸⁶ *Ibid.*, p. 98.

anunciando el nacimiento de la Patria.⁸⁷ En este marco, la sidra y el pan dulce navideño, como la hostia y el vino, representan el rito de transubstanciación y comunión entre el Dios-padre y sus hijos: "No se dan cuenta los mediocres que nuestra sidra y nuestro pan son nada más que un símbolo de nuestra unión con el pueblo [...] un abrazo inmenso, fraternal y cariñoso"⁸⁸. El peronismo se constituye así como una auténtica religión nacional para el pueblo⁸⁹, en el que el mito y el rito se articulan, y donde Eva deviene el reflejo especular del ser nacional.

En este lugar de puente para la participación en el espacio sagrado de la Nación, Eva como imagen deviene una sombra que combate con otras sombras. En *La razón de mi vida* los enemigos del relato nacional católico oficial, aparecen como sombras que complotan contra este lazo natural de amor: "las sombras de sus enemigos"⁹⁰; "las sombras que fueron la traición y la cobardía"⁹¹; "se alarmaron y organizándose en la sombra se juramentaron para hacerlo desaparecer"⁹², "sombras [que] no pueden mirarse en el espejo del sol"⁹³. Y, sin embargo, las sombras también acechan el propio cuerpo especular de Eva. Junto al relato autobiográfico de su imagen maternal, el cuerpo de Eva revela su carácter *ninfal*. En referencia a la teoría de Paracelso, Agamben recuerda el carácter particular de la ninfa: siendo semejante al hombre por su aspecto, sin embargo, las ninfa no tiene alma; no obstante "pued[e] recibir un alma si se un[e] sexualmente con un hombre y engendr[a] un hijo con él"⁹⁴. ¿No afirmaba

⁸⁷ El 17 de octubre los peronistas conmemoran el "Día de la Lealtad". Entre 1946 y 1954 esta fecha, símbolo de la religión nacional peronista, fue declarada como feriado nacional.

⁸⁸ Perón, Eva, *Op. Cit.*, nota a pie 72, p. 158.

⁸⁹ En *Mi mensaje*, Eva Duarte afirma: "El sentimiento religioso debe ser defendido por los pueblos... para que la religión sea... profundamente popular; debe volver a ser como antes. Ha de volver a hablar en el lenguaje del corazón que es el lenguaje del pueblo, olvidándose de los ritos excesivos y de las complicaciones teológicas" (*Id.*, *Mi mensaje*. Buenos Aires: Congreso de la Nación Argentina: "En el 60° aniversario del fallecimiento de Evita", 2012, p. 57). Este "lenguaje del corazón" es aquel que el relato peronista, a través de la voz de Eva, intentó difundir.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁹¹ *Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 72, p. 35.

⁹² *Ibid.*, p. 29.

⁹³ *Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 89, p. 30.

⁹⁴ Agamben, Giorgio. *Op. Cit.*, nota a pie 67, p. 42.

Evita acaso que el comienzo de su "verdadera vida" se había producido el día mismo de su encuentro con Perón⁹⁵? ¿Y no había encontrado en esta unión la causa de su pueblo mediante la cual deviene "madre espiritual de la Nación"? Eva se transforma en "una suerte de sombra o *imago* de él"⁹⁶, de Perón, y con ello de la Patria. Esta sombra especular "bajo el signo de Venus y del amor"⁹⁷, es el lazo o vínculo amoroso del Líder-Nación y su pueblo. Evita deviene así la expresión de una extraña "secularización política de conceptos teológicos"⁹⁸, bajo un lenguaje nacionalista católico que apela explícitamente a tales conceptos, y en el que la ninfa argentina se exhibe en el relato oficial bajo el rostro sugerido de María.

El cadáver de la Nación

El 26 de julio de 1952, a las 20.25 hs, se produce el fallecimiento de Eva Perón. Aquella que antes de su muerte comenzara a convertirse en la imagen especular del relato oficial peronista, aquella que afirmara que dejaría en el camino "jirones" de su vida⁹⁹, deviene cadáver de la Nación. Tras la muerte de Eva, su cuerpo- cadáver ocupa el centro de la escena¹⁰⁰. Su fallecimiento termina de completar el proceso de estetización de su figura: Eva, como cadáver, se entrega plenamente a la imagen.¹⁰¹

⁹⁵ Perón, Eva. *Op. Cit.*, nota a pie 72, pp. 26-27.

⁹⁶ Agamben, Giorgio. *Op. Cit.*, nota a pie 67, p. 43.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 43.

⁹⁸ Agamben, Giorgio. "Elogio de la profanación". *Profanaciones*. Trad. Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005, p. 102.

⁹⁹ Nos referimos a las palabras del último discurso de Eva Perón, pronunciado el 17 de octubre de 1951 en el "Día de la lealtad": "Yo no quise ni quiero nada para mí. Mi gloria es y será siempre el escudo de Perón y la bandera de mi pueblo. Y aunque deje en el camino *jirones de mi vida*, yo sé que ustedes recogerán mi nombre y lo llevarán como bandera a la victoria" (énfasis nuestro). La noción de "jirones de vida" recuerda las palabras de Lévinas sobre la imagen: "[En] el cuadro ... los elementos percibidos no son el objeto, sino como sus 'guiñapos' [...] como si el objeto representado muriera, se degradara, se desencarnara en su propio reflejo" (Lévinas, Emmanuel. *Op. Cit.*, nota a pie 4, p. 54).

¹⁰⁰ Botto, Malena. "Eva Perón en escena. Desplazamientos y reconfiguraciones en sus formas de representación literaria, de Borges a Copi". *La distorsión del espejo. Estrategias de la representación en textos de literatura argentina y comparadas*. Ed. María Minellono. La Plata: Al margen, 2008, p. 206.

¹⁰¹ El cuerpo-cadáver de Eva como objeto estético, recuerda la noción de "semejanza cadavérica" propuesta por M. Blanchot en "Las dos versiones de lo imaginario" (1955): "La imagen, a primera

Evita deviene así, utilizando palabras de Lévinas, "símbolo al revés": "en ausencia del objeto, no fuerz[a] su presencia, pero, por su presencia, insist[e] sobre su ausencia"¹⁰². El cuerpo de Eva comienza a recorrer el camino de su mitificación a partir de dos direcciones, la variante hagiográfica del relator oficial peronista y la vertiente antiperonista en sus diversas líneas. De estas dos direcciones, nos concentraremos solamente en la primera. El relato nacional católico del peronismo emprende el proceso de eternización del cuerpo-cadáver. Este gesto de sacralización ya se advierte, sin embargo, en su discurso *Mi mensaje*, donde aparece como el deseo de Eva de su propia inmortalidad¹⁰³. Esta eternización está precedida por una serie de "renuncias": el sacrificio en vida por su pueblo (renuncia maternal por sus descamisados), en la renuncia a la vice-presidencia (renuncia a compartir el poder soberano) y finalmente en su muerte interpretada como una nueva renuncia en la que entrega su cuerpo al pueblo. La renuncia o sacrificio de Eva, forma parte del proceso de separación y constitución del espacio sagrado de la Nación. La eternización de su figura se produce, sin embargo, como una inmortalización no sólo de su "alma" (ligada a las

vista, no se parece al cadáver, pero es posible que la extrañeza cadavérica correspondiese también a la imagen... El cadáver es su propia imagen... se acompaña a sí mismo como un doble, unido a la solemne impersonalidad de sí por la semejanza y por la imagen. Es lo semejante... en un grado absoluto ... *extraviado* en sí, su propio aparecido, no teniendo ya más vida que la del retorno." (cit. en Botto, *Ibid.*, p. 205) Botto recuerda la noción de "semejanza cadavérica" propuesta por Blanchot en relación a la transformación del objeto en imagen efectuada por el arte. La semejanza sustraería al objeto del mundo (del uso), haciéndolo aparecer en sí mismo, es decir, en su abandono en la pura y simple semejanza, en su reflejo. El objeto estético *desaparece* en el uso para *aparecer* como imagen. Esta concepción permite a Blanchot vincular el objeto estético al cadáver, quien en su desaparición como "cuerpo del mundo" también se transforma en "su propio aparecido". (*Ibid.*, pp. 206-207).

¹⁰² Lévinas, Emmanuel. *Op. Cit.*, nota a pie 4, p. 54.

Afirma Botto: "Ese cuerpo [de Eva] ... cumple con regularidad excepcional las prescripciones de ese imaginario cadáver blanchotiano que 'está aquí' (en el centro de la escena política), 'acapara celosamente su lugar' y sin embargo 'no está en su sitio ... establece una relación entre aquí y ninguna parte', hasta acabar fatalmente *extraviado en sí*, hundido en su imagen (Blanchot 245-7)" (cit. en Botto, *Op. Cit.*, nota a pie 100, p. 206)

¹⁰³ Perón, Eva. *Op. Cit.*, nota a pie 89, p. 64.

metáforas del "corazón"¹⁰⁴) sino también de su cuerpo.¹⁰⁵ El proceso de inmortalización no implica sólo un movimiento de sacralización de su imagen, sino también un trabajo de estetización de su cadáver¹⁰⁶.

La sacralización de su imagen, se efectúa bajo el signo de la santificación. La Eva Santa es el símbolo de una canonización laica¹⁰⁷, teñida por el mesianismo cristiano del relato peronista: la promesa de su retorno, comprendida como misión por cumplir.¹⁰⁸ Pero junto a esta sacralización de su imagen, el pasaje a la inmortalidad implica también un trabajo de estetización de su cadáver, su monumentalización. Éste quedará en manos del doctor Pedro Ara, quien se encargará del proceso de embalsamamiento. El doctor Ara debe cumplir la misión de ocultar las sombras de la enfermedad y detener el proceso de descomposición del cadáver.¹⁰⁹ Eva debe

¹⁰⁴ Kohan advierte la proliferación de imágenes del corazón en *La razón de mi vida* para caracterizar el cuerpo con vida de Eva (Kohan, Martín. *Op. Cit.*, nota a pie 80, pp. 115). Esta definición de su cuerpo mediante el corazón permite, al mismo tiempo, el desplazamiento de esta metáfora hacia su cuerpo muerto, donde el corazón representa el "alma", lugar de tránsito de la vida a la inmortalidad (*Ibid.*, pp. 115-116).

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 116.

¹⁰⁶ Rosano, Susana. *Op. Cit.*, nota a pie 69, p. 201.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 200. Este proceso de canonización había comenzado incluso antes de la muerte de Eva Duarte. Giunta afirma que el año 1951 había sido ya un año clave en el proceso de canonización de su imagen (Giunta, Andrea, *Op. Cit.*, nota a pie 69, p. 127).

¹⁰⁸ El mito de la Eva Santa se acompaña así de la proliferación de toda una iconografía religiosa de su figura en medallones, estampas, oraciones e incluso en relatos que hacían alusión a su contacto con Dios. (Rosano, Susana. *Op. Cit.*, nota a pie 69, p. 198)

¹⁰⁹ Este proceso de embellecimiento del cuerpo-cadáver contra la corrupción, formaba parte ya de la construcción de la imagen de Eva durante el deterioro de su enfermedad. El relato oficial de *La razón de mi vida*, en la inmortalización cristiana de su imagen, había reducido el tema del cáncer como muerte biológica, a una suerte de anuncio de un auto-sacrificio. Eva no moría por su enfermedad, la suya era una prueba de amor por su pueblo. Contra toda referencia a la materialidad de su enfermedad, por el doble estigma de ser símbolo de muerte y localizarse en un lugar innombrable- el cuello del útero- (*Ibid.*, p. 198) en vistas a su canonización, Eva es representada en el relato oficial bajo la vestimenta de Santa.

convertirse en una bella estatua en el que se borren las huellas de la muerte¹¹⁰. Bajo el signo de la belleza clásica de las formas ideales de la estatua antigua, el cuerpo de Eva deviene una Santa dormida: "Hacer de un cuerpo un simulacro de vida, pero de vida feliz: como si estuviera dormida, dice Ara"¹¹¹. La imagen de la Eva dormida, de la bella durmiente, promete así su retorno en un posible despertar.¹¹²

Y, sin embargo, esta estatua-cadáver se torna un cuerpo híbrido, el proceso de embalsamamiento del doctor Pedro Ara deja como resultado la imagen de una muñeca rubia.¹¹³ Esta muñeca macabra desata el fetichismo y lo siniestro del juguete. Eva se convierte en objeto inagotable del deseo y la fantasía¹¹⁴, pero también en fuente inquietante de atracción y repulsión. Esta muñeca-cadáver, de origen sacro pero trasfigurada en juguete,¹¹⁵ se convierte en un lugar de contaminación del relato nacionalista católico del peronismo. La eternización-sacralización de su imagen, da

¹¹⁰ Kohan, Martín. *Op. Cit.*, nota a pie 80, p. 118.

¹¹¹ Rosano, Susana. *Op. Cit.*, nota a pie 69, p. 203.

¹¹² En la figura de la Eva dormida y su promesa de retorno (promesa de su posible "despertar") se conjuga la imagen de la resurrección de Cristo (universo cristiano) y la fantasía de los cuentos infantiles (universo de Walt Disney), como el de la bella durmiente (Kohan, Martín. *Op. Cit.*, nota a pie 80, p. 120). En referencia a esta conjunción entre cristianismo y cuentos infantiles, Kohan recuerda la portada del libro *El hada buena* de la editorial Laserre. En la tapa de este libro de lectura de segundo grado, resplandece la figura de una Eva-hada con su varita mágica suspendida sobre una niña a la que apunta "en un gesto de bendición con resonancias cristianas" (*Ibid.*, p. 119)

¹¹³ Rosano, Susana. *Op. Cit.*, nota a pie 69, p. 202. Afirma Rosano: "En tanto éste [cuerpo momificado] es una representación de Eva Perón que Pedro Ara ajusta en detalle a partir de un archivo fotográfico, quienes la observan terminan pensando que se trata tan sólo de una muñeca: ... – *Yo no sé, doctor* [afirma una señora al Dr. Ara], *lo que han hecho con esa pobre mujer; pues la han dejado reducida al tamaño de una muñeca*" (*Ibid.*, p. 205).

¹¹⁴ Agamben, Giorgio. "Capítulo Quinto, Mme. Panckoucke o el Hada del juguete". *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Trad. Tomás Segovia. Valencia: Pre-textos, 2006, p. 110.

¹¹⁵ En "El país de los juguetes" Agamben refiere- siguiendo a Benveniste- la proveniencia de algunos juegos de la esfera de lo sagrado (*Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 85, p. 99). Sin embargo, advierte que el juego puede ser definido como lo "sagrado invertido" (*Ibid.*) pues, mediante la ruptura entre la unión armónica entre mito y rito, o a través del proceso de miniaturización, puede liberar o favorecer el proceso de profanación.

como resultado un cuerpo-fetiché que abre las puertas de la profanación y desata la vorágine del deseo¹¹⁶ que el relato oficial pretende conducir por la vía del nacionalismo cristiano como "amor por la Patria".

La peregrinación del cadáver

En 1955, la sustracción del cuerpo de Eva da comienzo al peregrinaje de su cadáver por casi dos décadas.¹¹⁷ Si la Eva-Santa-muñeca despierta el fetichismo y amor por la imagen, su desaparición no hace más que reforzar la erotización de su sombra.¹¹⁸

Durante las décadas del cuarenta y cincuenta, el cuerpo de Eva fue el lugar de confrontación entre la representación oficial y la literatura antiperonista. Esta última

¹¹⁶ En referencia a los efectos de la fetichización que produce el cuerpo-cadáver de Eva, Rosano recuerda aquello que éste produce en las personas "que se involucran en el traslado y escondite de su cadáver" (Rosano, Susana. *Op. Cit.*, nota a pie 69, p. 220) cuando es sustraído de la CGT.

¹¹⁷ Cabe recordar que el "cuerpo embalsamado de Evita [que esperaba] en la sede central de la CGT ... ser trasladado a un mausoleo" (Navarro, Marysa. "La Mujer Maravilla ha sido siempre argentina y su verdadero nombre es Evita". *Evita: mitos y representaciones*. Ed. Marysa Navarro. Buenos Aires: FCE, 2002, pp. 37-38) es sustraído en 1955 durante el gobierno militar del General Pedro Eugenio Aramburu y, tras un complejo itinerario que incluye su traslado a Europa, es devuelto al país en 1974. La historia de esta sustracción alimenta profusamente los relatos sobre Evita, haciendo de su mito una auténtica "pasión necrófila".

¹¹⁸ Para los sectores peronistas la desaparición del cadáver, junto a la proscripción del partido, revive el carácter católico del relato nacionalista. La desaparición del cuerpo-puente de la identidad nacional, se vive bajo la historia del calvario y crucifixión de Cristo. Prueba de sacrificio y dolor que encierra, no obstante, la promesa mesiánica del nacionalismo católico peronista: la del retorno y resurrección del cadáver y de la "Nación". Para los sectores anti-peronistas, en cambio, su desaparición significaba una auténtica conjuración del carácter ominoso de su presencia. Pero esta conjuración es, al mismo tiempo, una exhortación al relato, un llamamiento, una invocación. Este cuerpo-cadáver, doblemente ausente, desata así la proliferación de relatos que no hacen más que invocar su presencia. [Sobre la doble acepción de la palabra "conjuración", véase: Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Trad. J.M. Alarcón y C. de Peretti. Madrid: Trotta, 1995, pp. 53-54]

recurría frecuentemente a la oposición sémica entre civilización y barbarie¹¹⁹, como a los *topoi* de la invasión y la defensa¹²⁰. Con la muerte de Eva y la desaparición de su cuerpo, la conjuración anti-peronista “legítima ... el tópico de una Eva/cadáver que se ofrece como término, como cierre definitivo de una etapa ... [de una] pesadilla”¹²¹. Sin embargo, en la década de 1960 el *topos* del cadáver se invierte, la propuesta política y combativa de los escritores de la época¹²² resignifica el sentido y la fuerza vital del cadáver, su fuerza perturbadora¹²³. Entre la década de 1960 y 1970, esta resignificación estará acompañada por la relectura del peronismo, por parte de las nuevas generaciones, “como un episodio más de las luchas culturales y políticas de los pueblos colonizados”¹²⁴. Esta lectura recupera la imagen de Eva invirtiendo la oposición sémica del antiperonismo entre civilización y barbarie. Así el carácter inquietante del cadáver supone la afirmación del aspecto ominoso de la barbarie oprimida, de la cual Eva se convertiría en el símbolo. En este marco, se establece la nueva interpretación de la imagen de Eva por “el radicalismo católico y la izquierda marxista”¹²⁵ de Montoneros.

Segunda estética de la sombra: la “Eva revolucionaria”. Los hijos legítimos de Eva¹²⁶

¹¹⁹ Avellaneda, Andrés. “Evita: cuerpo y cadáver de la literatura”. *Evita. Mitos y representaciones*. Ed. Marysa Navarro. Buenos Aires: FCE, 2002, p. 105.

¹²⁰ *Ibid.*, pp. 108-109.

¹²¹ *Ibid.*, pp. 123-124. Avellaneda se refiere, en esta descripción, al carácter general compartido por la literatura antiperonista y, en particular, al relato “El simulacro” (1960) de J. L. Borges.

¹²² *Ibid.*, p. 129.

¹²³ *Ibid.*, p. 125.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 110.

¹²⁵ Rosano, Susana. *Op. Cit.*, nota a pie 69, p. 51.

¹²⁶ Siguiendo la línea interpretativa de Lidia Santos, Rosano distingue entre los “hijos legítimos” y los “hijos ilegítimos” (o “bastardos”) de Eva. Los primeros “serían aquellos que siguieron su voluntad y la trataron como la Evita heroica ... Al creerse ‘continuadores de una estirpe’ ... rescataron el cuerpo de Eva como documento y monumento” (*Ibid.*, pp. 140-141). Los “hijos bastardos”, en cambio, “se

A través de la imagen de Eva de Montoneros [Figura 5], la temporalidad nacionalista católica del peronismo deviene una temporalidad mesiánico- crística y revolucionaria. La ninfa argentina se presenta así "con el cabello suelto y el rostro entre sereno y exultante ... la imagen de Eva Perón 'vuelta a la vida' por los movimientos juveniles en la década del setenta"¹²⁷ expresa la figura heroica del mártir. Aquellos rasgos mesiánicos cristianos de la Eva Santa, se conjugan con el erotismo ligado a la lucha y el sacrificio (tiempo martiroológico), enfatizado por la nueva generación. Eva aparece así, a la luz de esta relectura del peronismo, como la "mujer de hierro: [que] conducía los mítines obreros, se peleaba violentamente con las damas de la alta sociedad argentina y reclamaba sin lugar a dudas su cuota de poder dentro del régimen"¹²⁸. El símbolo de Eva de Montoneros, ilumina el carácter heroico de la "Jefa espiritual de la Nación".

Solamente los fanáticos... no se entregan. ... Para servir al pueblo hay que estar dispuestos a todo, incluso a morir... Me gustan los héroes y los santos. Me gustan los mártires, cualquiera sea la causa y la razón de su fanatismo. El fanatismo que convierte a la vida en un morir permanentemente y heroico es el único camino que tiene la vida para vencer la muerte.¹²⁹

La inmortalización comprendida como entrega de la propia vida en nombre de la causa, inflama las almas del radicalismo católico del pensamiento revolucionario montonero. El éxtasis de la ninfa argentina, es el éxtasis guerrero: "La ninfa erotiza la lucha ... erotiza ... el combate ... paradigma agonístico y coreográfico"¹³⁰. Esta

negaron a aceptar el lado más visible de su madre y rehusaron creer en la sintaxis de la historiografía oficial peronista ... rechazaron el realismo y reclamaron otra parte de la herencia: el artificio" (*Ibid.*, p. 141).

¹²⁷ Burucúa, José Emilio. *Op. Cit.*, nota a pie 68.

¹²⁸ Rosano, Susana. *Op. Cit.*, nota a pie 69, p. 52.

¹²⁹ Perón, Eva. *Op. Cit.*, nota a pie 89, p. 30.

¹³⁰ Didi-Huberman, Georges. *Op. Cit.*, nota a pie 57, p. 239.

figura heroica de Eva se conjuga con el mesianismo cristiano del relato peronista, aquel de la promesa de un retorno o resurrección de la Nación. El retorno del cadáver de Eva al país en la década de 1970, parecía abrir las puertas de un paraíso orgiástico del pueblo oprimido. La bandera martiroológica de los grupos juveniles montoneros prometía tras el rostro de Eva una liberación del goce popular, aunque limitado a un erotismo “heteronormativo”.¹³¹

Sección 3

La “ninfa argentina”: el neobarroso y la *parodiología*

Tercer estética de la sombra: la “Eva neobarrosa”.

Los hijos bastardos de Eva¹³²

Al par del erotismo revolucionario de la lucha y el heroísmo de los años 1960 y 1970, se gestaba como su sombra un erotismo político radicalmente subversivo que vendría a quebrar la temporalidad del nacionalismo católico y su conjunción con el mesianismo revolucionario cristiano. Aquella temporalidad crística del nacimiento, muerte y resurrección, unida con la “temporalidad progresiva del nacionalismo”¹³³ en el triángulo amoroso Perón/Eva/pueblo, se ve cuestionada por los hijos bastardos de Eva que astillan la mitología heroica¹³⁴ proponiendo un nuevo modo de erotismo y temporalidad por fuera de la lógica nacionalista-católica-revolucionaria. De estos hijos bastardos¹³⁵, escogeremos sólo uno: Néstor Perlongher.

¹³¹ Cabe recordar la tensa relación entre el FLH (Frente de Liberación Homosexual), de la que Néstor Perlongher formó parte, y Montoneros. Estos últimos para evitar toda confusión con aquella agrupación, proclamaban la consigna: “No somos putos, no somos faloperos, somos soldados de FAR y Montoneros” (Rapisardi, F. y Modarelli, A. *Fiestas, baños y exilios*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001, p. 159).

¹³² Véase nota a pie 126. Rosano menciona entre los “hijos bastardos” a Copi, Néstor Perlongher y Osvaldo Lamborghini. (Rosano, Susana. *Op. Cit.*, nota a pie 69, p. 141)

¹³³ *Ibid.*, p. 56.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 163.

¹³⁵ En referencia a los hijos bastardos de Eva se puede hablar de *filiatría*. El hijo ilegítimo es aquel “que no hereda, no debe nunca heredar, para liberarse de cualquier tipo de tutela paternal. De esta

Néstor Perlongher se ubica dentro de lo que él mismo denomina el “neobarroco”. El neobarroco está ligado a la tradición neobarroca cubana de Lezama Lima, Haroldo de Campos, Sarduy, etc.¹³⁶ El neobarroco irrumpe en la literatura del Río de la Plata, a contramano de una tradición realista¹³⁷ y “de la melancolía de las grandes distancias del desarraigo”¹³⁸. En este sentido, la denominación de neobarroco (apelativo paródico) refiere al trabajo sobre la superficie “con una ilusión de profundidad, una profundidad que chapotea en el borde de un río”¹³⁹ frente al estilo melancólico de un realismo de profundidad.¹⁴⁰

manera la *filiatría* se opone a la patria como una suerte de plan de deriva que niega la herencia y la tradición” (Rosano 2006, 166) o, tal vez, que subvierte la herencia en una radical *parodiología*. De esta última noción daremos cuenta en la última sección.

¹³⁶ Perlongher, Néstor. “El neobarroco y la revolución”. *Papeles insumisos*. Ed. A. Cangí y R. Jiménez. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004, p. 225.

¹³⁷ Perlongher, Néstor. “La lengua como máquina de mutación (Entrevista de Ademir Assunção)”. *Papeles insumisos*. Ed. A. Cangí y R. Jiménez. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004, p. 338.

¹³⁸ Perlongher, Néstor. “Caribe transplantino”. *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Comp. Ch. Ferrer y O. Baigorria. Buenos Aires: Colihue, 2008, p. 97.

¹³⁹ Perlongher, Néstor. “Neobarroco y el realismo alucinante (Entrevista de Pablo Dreizik)”. *Papeles insumisos*. Ed. A. Cangí y R. Jiménez. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004, pp. 291-292.

¹⁴⁰ *Id., Op. Cit.*, nota a pie 138, p. 101.

En referencia al neobarroco, Perlongher recuerda la definición de Sarduy:

“Juego, pérdida, desperdicio y placer”, los extravíos neobarrocos realizan un “erotismo en cuanto actividad puramente lúdica, que parodia la función de reproducción, transgresión de lo útil, del diálogo ‘natural’ de los cuerpos” (dice Sarduy) ... La “subversión” se realizaría como “perversión”. (*Id., Op. Cit.*, nota a pie 136, p. 230)

Cabe mencionar, sin embargo, una cierta reticencia de Perlongher en relación al uso de las palabras “subversión” y “perversión” para referirse al neobarroco. En relación a la pregunta de A. Assunção de si el trabajo del barroco (neobarroco y neobarroco) es un trabajo subversivo, Perlongher responde: “un subversión que constituye su propio plano de expresión y su propio plano de consistencia. No es la subversión por la subversión, ni es perversión ... es como un grado de adultez, ya traspasó la subversión ... El barroco construyó otra realidad, más radicalmente. Por eso es subversión. Pero su intención va mucho más allá. Inaugura otra época y otra realidad” (*Id., Op. Cit.*, nota a pie 137, p. 343). Más allá de las reticencias de Perlongher, ligadas tal vez a su rechazo del matiz que estas nociones habían adquirido en la época por los movimientos juveniles revolucionarios (y, en contraparte, por los movimientos reaccionarios), utilizaremos ambas palabras para expresar el carácter radical del neobarroco que se presenta como una subversión/perversión de la llamada “subversión” revolucionaria.

En el neobarroso, no obstante, conviven distintas herencias o tradiciones. Perlongher recuerda la deuda de las letras latinoamericanas con el surrealismo¹⁴¹. Asimismo puede mencionarse la escritura de Manuel Puig con su ruptura y subversión al borde de los géneros, la práctica de la mezcla y "el montaje de residuos de la cultura de masas con discursos de saberes prestigiosos, historias orales de vida, falsa documentación escrita"¹⁴², en un estilo mestizado de saberes altos y bajos¹⁴³, etc. Así también la cultura "camp" con su exageración mimética y amor por el artificio contra todo realismo¹⁴⁴, la yuxtaposición de lo aristocrático y lo plebeyo, el gusto por el travestismo¹⁴⁵, el tono paródico-burlesco, conjugado con la crítica social.¹⁴⁶ Y finalmente¹⁴⁷, la influencia de la parodia no sólo como género sino también, como intentaremos mostrar más adelante, como una apuesta metafísica.

¹⁴¹ *Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 138, p. 98.

¹⁴² Avellaneda, Andrés. *Op. Cit.*, nota a pie 119, p. 111.

¹⁴³ *Ibid.*, pp. 134-135

¹⁴⁴ Rosano, Susana. *Op. Cit.*, nota a pie 69, p. 161.

¹⁴⁵ Amícola, José. *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós, 2000, p. 67.

¹⁴⁶ *Ibid.*, pp. 75, 86-87.

¹⁴⁷ No pretendemos hacer un listado exhaustivo de las tradiciones o herencias que conviven en el neobarroso, lo cual sería imposible dado el aspecto diverso de los propios autores y su permeabilidad a recibir múltiples influencias.

El montaje subversivo de “Evita vive”

En el año 1975 Néstor Perlongher escribe “Evita vive”.¹⁴⁸ A lo largo de los tres relatos que componen “Evita vive”, el autor hace revivir la figura de Eva Perón- “cumplimiento literario de la promesa del retorno- ‘volveré’ ”¹⁴⁹- en un particular entramado de imágenes que, antes de sostenerse en un ritmo, convocan a una suerte de arritmia: el devenir del relato se expone en esta yuxtaposición a un traqueteo constante de todo impulso, a un recorrido disonante. Como si a contrapelo del arte clásico que, según Lévinas, pretende recubrir en la belleza la sombra de la realidad, el escritor argentino dejara aparecer las múltiples imágenes desbordando o saturando la realidad con su caricatura, en un devenir-hipermitologizante¹⁵⁰ (si se permite tal expresión) de la clásica consigna montonera “Si Evita viviera[, sería...]”¹⁵¹. “Evita

¹⁴⁸ Los tres relatos que componen “Evita vive” fueron escritos en 1975 y publicados primero en el extranjero. Este relato apareció en *Cerdos y peces* (nº 11) en abril de 1985 y cuatro años más tarde en *El porteño* (nº 88) de abril de 1989. (Iribe, Nora. “Eva Perón en la estética neobarroca de Néstor Perlongher”. *La distorsión del espejo. Estrategias de la representación en textos de literatura argentina y comparadas*, Ed. María Minellono. La Plata: Al margen, 2008, p. 176). “Evita vive” es uno de los cuatro escritos de Perlongher que aluden explícitamente a la figura de Eva, los otros son: “El cadáver” (1980), “Joyas macabras” (1983) y “El cadáver de la nación” (1989), compilados en: Néstor Perlongher. *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1982*. Si bien en el presente trabajo nos centraremos en el análisis de “Evita vive”, aludiremos también, aunque de manera lateral, a los otros tres escritos sobre Evita.

¹⁴⁹ Avellaneda, Andrés. *Op. Cit.*, nota a pie 119, p. 121.

La preocupación persistente por el cadáver de Eva, sustraído en 1952 y devuelto al país en 1974, parece fortalecer la significación mítica del “retorno” (“Volveré”) que alimenta el imaginario social argentino, y que es interpretado por la joven militancia peronista como la promesa revolucionaria de un advenir del “paraíso-en-la-tierra” (*Ibid.*).

¹⁵⁰ Según Rosano, el relato de Perlongher sobre Evita, junto a los de Copi y Osvaldo Lamborghini, se inscribe dentro de “una estrategia textual por hacer estallar los relatos nacionales articulados tanto por el peronismo como por el liberalismo e incluso la izquierda nacional” (Rosano, Susana. *Op. Cit.*, nota a pie 69, p. 167). La expresión de un “devenir-hipermitologizante”, a la que hago referencia, remite a esta estrategia de quiebre de los relatos nacionalistas.

¹⁵¹ Avellaneda, Andrés. *Op. Cit.*, nota a pie 119, p. 121.

vive” es un verdadero *montaje* de imágenes de la ninfa argentina, que va desde la Eva clásica de Ayrinhac hasta la Eva símbolo de Montoneros. Este montaje recuerda la tabla 46 del Atlas *Mnemosyne* de Warburg,¹⁵² pues la acumulación y exceso de las sombras de la ninfa argentina, hace deslizar la memoria sobre “alusiones, asociaciones, paisajes”¹⁵³.

Sin embargo, el montaje de “Evita vive” no debe comprenderse como una mera acumulación de imágenes mediante una llana reproducción o imitación. En el mismo sentido, tampoco se reduce a ser un transmisor o conductor energético (motividad emocional) de imágenes laudatorias o reprobatorias. Movilizando a través del montaje la energía emocional contenida por las sombras de la ninfa argentina, pretende romper con la unidireccionalidad del sentido propuesto por el relato nacionalista católico y revolucionario (como también del relato antiperonista). Por medio de la proliferación de las sombras de Eva, “de alusiones y toques”¹⁵⁴, se pretende pervertir el ritmo continuo de la mitología nacional peronista (y antiperonista). El carácter subversivo del montaje de “Evita vive” se produce como efecto de “perversión”¹⁵⁵, mediante espejos invertidos que interrumpen el autorreflejo del pueblo, a través de la imagen especular y transparente de Eva, en el ser nacional.¹⁵⁶

¹⁵² Volveremos más adelante con esta posible relación entre “Evita vive” de Perlongher y la tabla 46 del Atlas *Mnemosyne* de Warburg.

¹⁵³ Perlongher, Néstor. “La parodia diluyente (Entrevista de Miguél Ángel Zapata)”. *Papeles insumisos*. Ed. A. Cangí y R. Jiménez. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004, p. 323.

¹⁵⁴ *Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 138, p. 96.

¹⁵⁵ *Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 136, p. 230.

¹⁵⁶ Nos distanciamos radicalmente de la postura de Botto (quien retoma la apreciación de A. M. Amar Sánchez) sobre la supuesta “despolitización” de los relatos de Copi y Perlongher sobre Eva. (Botto, Malena. *Op. Cit.*, nota a pie 100, p. 213). Botto subestima esta perspectiva calificándola de estética “camp” vinculada con el orden del “espectáculo” (*Ibid.*, p. 213). Su postura soslaya el carácter subversivo que dicha estética ofrece para pensar lo político, y desconoce la influencia múltiple por la que estos autores están atravesados.

“Evita vive” en la estética de Perlongher

En los tres relatos de “Evita vive”, la ninfa argentina retorna pero esta vez como una puta, una drogadicta, una reventada (prostitución, droga, delincuencia), en la estética neobarrosa de la marginalidad¹⁵⁷. La representación de Eva en un entramado de alusiones, asociaciones, desplazamientos, pervierte las retóricas peronistas (y antiperonistas), evitando toda suerte de flujo identificatorio.

En el primer relato, el encuentro con Eva lo testimonia una “marica mala”¹⁵⁸. Cuando la marica entra al cuarto del marinero negro que se “había levantado yirando por el puerto”¹⁵⁹ se produce el encuentro: “Me volví para la pieza, abro ... y me la encuentro a ella”¹⁶⁰. Momento de reconocimiento de ese cuerpo sacrificado y transformado en espejo de la identificación nacional. “Ella me contestó [afirma la marica] mirándome a los ojos” mientras mantenía la cabeza entre las piernas del morocho.¹⁶¹: “¿Cómo? ¿No me reconocés? Soy Evita ... ¿Evita vos?”¹⁶² [pregunta la marica] y le prendí la lámpara en la cara”¹⁶³. La sombra de Perón, tal como Eva se definía en *La razón de mi vida*, aquella que prometía estar a su lado y “sostenía la lámpara que iluminaba sus noches”¹⁶⁴, enardeciéndole y cubriéndole la espalda con amor y fe¹⁶⁵ en un erotismo maternal cristiano, revela desde las penumbras de la entepierna del marinero su rostro

¹⁵⁷ Rosano, Susana. *Op. Cit.*, nota a pie 69, pp. 167-168.

¹⁵⁸ Perlongher, Néstor. “Evita vive”. *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Comp. Ch. Ferrer y O. Baigorria. Buenos Aires: Colihue, 2008, p. 192.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 191.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 192.

¹⁶² En los tres relatos que componen “Evita vive”, los personajes que se encuentran con Eva inicialmente no la reconocen. Iribe recuerda la interpretación de T. Eloy Martínez del escrito de Perlongher: “Tomás Eloy Martínez ... Contrariamente a los que consideran esta obra sacrílega, sostiene que Perlongher tuvo la intención de vestir a Eva con una escritura sagrada. Para el autor, este cuento es la versión *paródica* del relato de la resurrección según el Evangelio de San Juan: Nadie la reconoce al principio, nadie quiere creer que Ella no es Ella. Evita ofrece pruebas, señales. Es una verdadera epifanía, ha resucitado” (Iribe, Nora. *Op. Cit.*, nota a pie 148, p. 178, énfasis nuestro).

¹⁶³ Perlongher, Néstor. *Op. Cit.*, nota a pie 158, p. 192.

¹⁶⁴ Perón, Eva. *Op. Cit.*, nota a pie 72, p. 30.

¹⁶⁵ *Ibid.*, pp. 30-31

inconfundible. Ese rostro "inconfundible, con esa piel brillante, brillante"¹⁶⁶, como la piel del cadáver embellecido por el doctor Ara, pero también "brillante, y las manchitas del cáncer por abajo que la verdad no le quedaban nada mal"¹⁶⁷. La enfermedad patente sobre el cadáver embellecido y sacrificado para la eternización de su imagen en el proceso de identificación nacional, desliza la obsesión o preocupación por la conservación del cuerpo especular. Atención preocupada que se entremezcla con la fascinación fetichista de la "muñeca rubia": "¡Era tan hermosa!" afirma la marica¹⁶⁸. Pero nuevamente el cuerpo-sombra es arrastrado a las penumbras de la entrepierna del morocho, pues "Jimmy se pudrió de tanta charla... le agarró la cabeza-ese rodete todo deshecho que tenía- y se la puso entre las piernas"¹⁶⁹.

De las penumbras gozosas de la noche, la Eva Santa se revela en desayuno del día posterior: "ella me dijo que era muy feliz, y si no quería acompañarla al Cielo, que estaba lleno de negros y rubios y muchachos así"¹⁷⁰. ¿Revelación del paraíso o efecto del *trompe-l'oeil*¹⁷¹? "Yo mucho no se lo creí [dice la marica], porque si fuera cierto, para qué iba a venir a buscarlos nada menos que a la calle Reconquista ... pero no le dije nada, para qué"¹⁷². ¿Para qué? Pues esta no es una "crónica histórica" sino una "crónica poética" que deja "deslizar la mirada o la memoria sobre los textos de la historia"¹⁷³. La Eva Santa se retira dejándole como recuerdo y testimonio del encuentro a la marica, ya no la iconografía religiosa de estampas, medallones y oraciones¹⁷⁴ sino un pañuelo con el nombre Evita bordado en hilo de oro y "el

¹⁶⁶ Perlongher, Néstor. *Op. Cit.*, nota a pie 158, p. 192.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ Amícola refiere al procedimiento del *trompe-l'oeil*, utilizado frecuentemente-según Sarduy- por el manierismo y el barroco, del siguiente modo: "El *trompe-l'oeil* ... seguía utilizando la perspectiva renacentista, pero la llevaba hasta su irrisión simulando reproducir la realidad del paisaje exterior en los recintos cerrados. Este recurso se utiliza ahora en las grandes ciudades para simular un paisaje sólo donde había antes un gran muro gris" (Amícola, José. *Op. Cit.*, nota a pie 145, p. 167)

¹⁷² Perlongher, Néstor. *Op. Cit.*, nota a pie 158, p. 192.

¹⁷³ *Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 153, p. 321.

¹⁷⁴ Rosano, Susana. *Op. Cit.*, nota a pie 69, p. 198.

recuerdo más vivo ... las uñas largas muy pintadas de verde"¹⁷⁵. Insignificancias en sí o detalles "que hacen mover la manivela del flujo, o del paisaje, desencadenar el chorro de alusiones, asociaciones, paisajes"¹⁷⁶.

En el segundo relato, el encuentro con Eva lo testimonia un drogadicto. Al primer relato se superpone esta vez una Eva rubia pero "de unos 38 años"¹⁷⁷, reventada, recargada de maquillaje, como el cadáver embellecido por las técnicas de embalsamamiento pero esta vez sobre el cuerpo "manoseado" de la consorte de un *dealer*. La ninfa argentina despliega aquí la eroticidad militante de los años setenta, en el que el gesto de gozo- "el flaco de las drogas le metía las manos por las tetas"¹⁷⁸ - se conjuga con la pecaminosidad que representa para las fuerzas del orden el gesto revolucionario- "se retorció como una víbora"¹⁷⁹. El mito guerrero de la ninfa revolucionaria se desata cuando la policía irrumpe en el lugar y Eva debe enfrentar a "los azules": "ella, que era la única mujer, se acomodó el bretel de la solera y se alzó: 'Pero pedazo de animal ¿cómo vas a llevar presa a Evita?'"¹⁸⁰. La Eva-heroína se enfrenta al subcomisario no con la fuerza física sino con el poder de la imagen, por el recuerdo de los dones brindados: "hace 22 años ... yo misma te llevé la bicicleta a tu casa para el pibe"¹⁸¹. Y en un deslizamiento de alusiones, aquella Eva-madre-proveedora que se sacrifica por sus descamisados, entrega literalmente su cuerpo en

¹⁷⁵ Perlongher, Néstor. *Op. Cit.*, nota a pie 158, p. 192.

En "Joyas macabras" Perlongher afirma: "El mito de Eva ... fue agitado por sectores 'revolucionarios' con la ilusión de tomar por asalto el ominoso aparato de la burocracia peronista. Los encantos de ese atajo son tan seductores como macabros sus resultados: en el fondo de este corredor hay un cadáver (¿Qué se maquilla?). Cuando después de una desaparición de casi dos décadas, Eva Perón fue encontrada en un cementerio de Milán, su cadáver embalsamado estaba intacto: sólo había perdido la pintura de las uñas, aun cuando la manicura había tenido la precaución de revocarlas con esmalte Revlon" (*Id.* "Joyas macabras". *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Comp. Ch. Ferrer y O. Baigorria. Buenos Aires: Colihue, 2008, p. 202)

¹⁷⁶ *Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 153, p. 323.

¹⁷⁷ *Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 158, p. 193.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ *Ibid.*

un gesto erótico, “le descubrió una verruga gorda como una frutilla y se la empezó a chupar, el taquero se revolvió como una puta”¹⁸². Entonces, la irrupción del coro viene a montarse sobre esta escena escatológica peronista, sobre esta excitación pavorosa de la Santa, en una suerte de parábasis (en su búsqueda enfática de atraer la atención del lector) que no disuelve la tensión sino que abre el espacio del coloquio, de una humana conversación pero como torsión paródica¹⁸³: “Una vieja salió gritando ‘Evita, Evita vino desde el cielo’ ... y ella [Evita] se fue ... diciéndole a la gente: ‘Grasitas, grasitas míos, Evita lo vigila todo, Evita va a volver por este barrio y por todos los barrios para que no les hagan nada a sus descamisados’.”¹⁸⁴

El mito guerrero del relato mesiánico cristiano del radicalismo católico y revolucionario de los setenta, se entrecruza con el tono melodramático del final de una escena hollywoodense¹⁸⁵: “Ella se fue caminando muy tranquila... hasta los viejos lloraban... ‘Ahora debo irme, debo irme, debo volver al cielo’ decía Evita”¹⁸⁶. La temporalidad crística del amor como sacrificio reenvía nuevamente a la promesa del retorno, de la resurrección. Pero allí, superpuesta como la sombra profanatoria del discurso mesiánico del nacionalismo cristiano, el final del relato produce un cortocircuito: “Evita iba a volver: había ido a hacer un rescate y ya venía, ella quería repartirle un lote de marihuana a cada pobre para que todos los humildes andaran superbien, y nadie se comiera una pálida más, loco, ni un bife.”¹⁸⁷ Modalidad paródica

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ Agamben, Giorgio. “Parodia”. *Profanaciones*. Trad. Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005, p. 62.

¹⁸⁴ Perlongher, Néstor, *Op. Cit.*, nota a pie 158, pp. 193-194.

¹⁸⁵ Rosano refiere al mundo abierto por Hollywood en la Argentina de la década del treinta, con los intentos de emulación de las estrellas y las fantasías identificatorias, para advertir el contexto o “el magma cultural en que aparece en escena la figura de Eva Perón” (Rosano, Susana. *Op. Cit.*, nota a pie 69, p. 142). Esta fascinación que lleva a Eva a trasladarse desde Junín a Buenos Aires para lograr la consagración estelar como actriz, se articulará posteriormente con la intensa campaña publicitaria del peronismo (en especial de la Subsecretaría de Informaciones) que transforma a Eva en una suerte de estrella en el escenario político. (*Ibid.*, p. 143) El proceso identificatorio de Eva con su pueblo se conjuga, al mismo tiempo, con el componente identificatorio de la estrella con su público.

¹⁸⁶ Perlongher, Néstor, *Op. Cit.*, nota a pie 158, p. 194.

¹⁸⁷ *Ibid.*

de la alucinación¹⁸⁸, contra el adormecimiento perceptivo en la religión nacional-católica del peronismo (opio para el pueblo).¹⁸⁹

Montado sobre el segundo relato, dentro del desplazamiento producido por la superposición de imágenes en el que la ninfa alucina su propia silueta, una Eva “puta” con aspecto de travesti¹⁹⁰ corroe el mito revolucionario de la Santa guerrera. Esta vez el encuentro con Eva lo testimonia un *gigoló*: “‘Me llamo Evita, ¿y vos?’ ‘Chiche’, le contesté. ‘Seguro que no sos un travesti, preciosura. A ver, ¿Evita qué?’. ‘Eva Duarte’, me dijo ...”¹⁹¹. Travestismo de la Santa que restituida a los mortales conserva de su condición sacra, su carácter donador- hada bienhechora, dadora universal sin límites¹⁹² - aunque transfigurado o transmutado en donación sexual (“ninfomanía”): “Ella era una puta ladina, la chupaba como los dioses”¹⁹³. Pero esta figura consagrada y eterna, no logra recubrir plenamente su condición de cadáver embalsamado expuesto a la peregrinación y la corrupción mundana. Junto al goce sagrado de su cuerpo y su “voz cascada, sensual, como de locutora”¹⁹⁴, la habitación empieza a

¹⁸⁸ *Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 153, p. 326.

¹⁸⁹ Iribe afirma: “Con un lenguaje setentista [Perlongher] elige las armas de la ironía y la parodia ‘camp’ para decir lo más grave en clave burlesca” (Iribe, Nora. *Op. Cit.*, nota a pie 148, p. 177). Esta estrategia, sin embargo, no se reduce a su mero contenido burlesco, sino que expresa en un sentido más amplio- tal como veremos en el capítulo final- su carácter “parodiológico”.

¹⁹⁰ Como antecedente de la imagen travestida de Eva, se puede mencionar la obra “Eva Perón” de Copi, puesta en escena en París en 1970 (Rosano, Susana. *Op. Cit.*, nota a pie 69, p. 152). Evita representada por un travesti dentro de una estética camp, se enmarca dentro del gesto iconoclasta de Copi que intenta quebrar la verosimilitud histórica y hacer estallar la pretensión de verdad del mito de Eva (*Ibid.*, p. 153)

¹⁹¹ Perlongher, Néstor, *Op. Cit.*, nota a pie 158, p. 194.

¹⁹² Avellaneda, Andrés. *Op. Cit.*, nota a pie 119, p. 120.

¹⁹³ Perlongher, Néstor, *Op. Cit.*, nota a pie 158, p. 194.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 195. Alusión al efecto de atracción de Eva a través de la oralidad de la radio y el cine.

Rosano remite a las palabras de Martínez Estrada sobre el peronismo: “Si el peronismo era una secta que necesitaba atraer fieles ... sus principales órganos de difusión y de catequesis se asentaban en el cine y en la radio” (Rosano, Susana. *Op. Cit.*, nota a pie 69, p. 143). Por su parte, Avellaneda advierte que la Eva rescatada a partir de los sesenta, fue la de una “persona discursiva de mezcla, la Evita que fusionaba el *sermo* sublimis (el discurso de la retórica alta del radioteatro y *La razón de mi vida*) con el *sermo* humilis (el discurso de su voz ronca, su giro lunfardo, su gesticulación callejera)...”

despedir un "olor a muerta" que no gusta nada¹⁹⁵. La ninfa argentina "reducida" a muñeca rubia, fetiche para el pueblo, conserva las huellas de la muerte que el discurso oficial intentó ocultar y que la sustracción de su cuerpo, en el acto mismo de su santificación, impidió borrar¹⁹⁶. El robo del collar de la puta y la paliza al *gigoló* por parte de la policía¹⁹⁷, hacia el final del relato, hacen resonar las "joyas macabras" de la ausencia y el hedor del cadáver embellecido.

Ahora bien, contra toda intento de erigirse en una "crónica histórica" con pretensión de verdad, "Evita vive" cuestiona el propio testimonio de los tres relatos que, escritos en primera persona (a través de la voz de la marica, del drogadicto y del *gigoló*)¹⁹⁸, podría favorecer una nueva identificación especular con su imagen mítica. Así en el primer relato la marica reconoce que en ese cuarto de goce "la verdad es que no sé si me acuerdo más de ella [Evita] o de él [el morocho]"¹⁹⁹. Por su parte, al final del segundo relato, luego del enfrentamiento entre Evita y la policía, unas vecinas le piden a los jóvenes que se quedan "quemando" en el cuarto (entre los que se encuentra el narrador) que les hablen sobre Eva. Ellos no tardan en reconocer: "les

(Avellaneda, Andrés. *Op. Cit.*, nota a pie 119, p. 122). En los murales "Eva de los humildes" y "Eva", del artista plástico Eduardo Santoro y el escultor Alejandro Marmo, podemos apreciar aquella estrategia de unificación del doble carácter discursivo de la imagen de Eva Perón, en vistas a un reforzamiento del mito. Este doble carácter del discurso de Eva es utilizado también por sus "hijos bastardos", aunque mediante una torsión paródica que subvierte su sentido político.

¹⁹⁵ Perlongher, Néstor, *Op. Cit.*, nota a pie 158, p. 195.

¹⁹⁶ "Y esas manchitas en la cara/ que aparecieron cuando ella, eh/ por un alfiler que dejó su peluquera,/ empezó a pudrirse, eh/ por una hebilla de su pelo en la memoria de su pueblo ... Y qué había en el fondo de esos pasillos/ sino su olor a orquídeas descompuestas/ a mortajas,/ arañazos del embalsamador en los tejidos/ ¿Y si no nos tomamos tan a pecho su muerte, digo?" (Perlongher, Néstor. "El cadáver". *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Comp. Ch. Ferrer y O. Baigorria. Buenos Aires: Colihue, 2008, pp. 197-198).

¹⁹⁷ *Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 158, p. 195.

¹⁹⁸ Resulta sugerente, sin embargo, la elección de los tres narradores, pues entra en explícita confrontación con la famosa proclama Montonera: "No somos putos, no somos faloperos, somos soldados de FAR y Montoneros" (Rapisardi y Modarelli. *Op. Cit.*, nota a pie 131, p. 159). Véase nota a pie 131.

¹⁹⁹ Perlongher, Néstor. *Op. Cit.*, nota a pie 158, p. 192.

hicimos toda una historieta ... como no estábamos haciendo laburo de base, sino public relations [...] no nos importaba”²⁰⁰ (*Ibid* 194). Y, finalmente, el tercer relato culmina: luego del robo- dice el *gigoló*- “los vagos nos borramos. Por eso los nombres que doy acá son todos falsos”²⁰¹. Frente a la crónica histórica y al testimonio como confesión, “Evita vive” propone una “crónica poética”²⁰² de alusiones montadas en el marco de una “literatura de la confusión”²⁰³, de un “realismo alucinante”²⁰⁴.

Conclusión

La “parodiología”: escritura y temporalidad paródica

A modo de conclusión, intentaremos acercar una hipótesis de lectura sobre el carácter metafísico que la escritura de “Evita vive” propone en relación a la temporalidad de la imagen. Si tuviésemos que definir la propuesta metafísica de este relato, podríamos denominarla con el término de “parodiología”.²⁰⁵

Como expusimos previamente, el escrito de Perlongher se inscribe dentro de lo que él mismo denominó como “neobarroso”. Sarduy afirma que el barroco latinoamericano o neobarroco, participa del concepto de parodia.²⁰⁶ El neobarroso rioplatense, en el mismo sentido, puede ser pensado bajo la huella de la parodia, aunque ya no sólo

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 194.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 195. Hacia el final de su artículo “Evita vive de Néstor Perlongher: el cuerpo de Evita a través del cuerpo de la letra delictiva”, Roxana Ybañez rescata este mismo fragmento y concluye que hay en este tipo de recursos un intento de Perlongher de no esquivar el mito, sino de corroerlo desde sus bases, rescatando esa función “chirriante” (y, agrego, “paradiológica”) de la escritura.

²⁰² *Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 153, p. 321.

²⁰³ *Id.* “El cadáver de la nación”. *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Comp. Ch. Ferrer y O. Baigorria. Buenos Aires: Colihue, 2008, p. 341.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 342

²⁰⁵ En un sentido similar a la noción de “paraontología” de Agamben (Agamben, Giorgio, *Op. Cit.*, nota a pie 183, p. 61), que advierte de la posibilidad de una escisión paródica de la ontología, nos referiremos al término “parodiología” para incluir dentro de este concepto elementos provenientes del neobarroso latinoamericano, como de la filosofía de Emmanuel Lévinas.

²⁰⁶ Sarduy, Severo, “El barroco y el neobarroco”. *América Latina en su literatura*. Ed. César Fernández Moreno. México: Siglo Veintiuno, 1978, p. 175.

como un mero género literario sino como un modo de concebir la temporalidad y la ontología. Es en este marco que "Evita vive" representaría una subversión radical de la continuidad del relato nacional-cristiano e incluso revolucionario-católico del peronismo, proponiendo una ruptura de su concepción del tiempo y del ser. No obstante, debemos comprender en qué consiste esta subversión y cómo afecta en particular la relación con la imagen.

Parodia

N. Jitrik refiere a la etimología de la palabra parodia. La preposición *para*, que en griego designa el "estar junto a" o "al lado de", se conjuga con la noción de *oidía*, que remitiría a "canto", formando en sentido amplio el concepto de un "junto al canto".²⁰⁷ Esta relación del "estar junto a" no debería pensarse como un plácido acompañamiento sino como un estar apegado pero distante, que haría pensar en un "junto en tensión". En contra de la concepción de la parodia como una mera imitación, o reproducción, de lo serio transformado en burlesco, ridículo o cómico²⁰⁸, como la mera intención de introducir elementos incongruentes²⁰⁹, ésta da cuenta por el contrario de una relación de deseo. La parodia devela el carácter sensual entre aquello que es parodiado y aquello que lo parodia, entre el "original" y su imitación. Este carácter sensual se produce en la parodia como "*sedición por la seducción*"²¹⁰, ruptura de un erotismo armónico por un erotismo disonante.

Este erotismo disonante de la parodia, se advierte en su peculiar "estar junto al canto". Agamben recuerda que la acepción de esta palabra perteneciente a la esfera de la técnica musical del mundo clásico, suponía un quiebre o separación entre el canto y la palabra²¹¹, una discordancia. En relación al ámbito de lo sagrado, podríamos hablar de

²⁰⁷ Jitrik, Noé. "Presentación: Rehabilitación de la parodia". Ferro, Roberto (1993), *La parodia en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana (FFyL, UBA), 1993, p. 15.

²⁰⁸ *Ibid.*, pp. 14-15; Agamben, Giorgio, *Op. Cit.*, nota a pie 183, p. 48; Amícola, José. *Op. Cit.*, nota a pie 145, p. 110 y 164.

²⁰⁹ Agamben, Giorgio, *Op. Cit.*, nota a pie 183, p. 49.

²¹⁰ Perlongher, Néstor. *Op. Cit.*, nota a pie 138, p. 96.

²¹¹ Agamben, Giorgio, *Op. Cit.*, nota a pie 183, p. 49.

la intención paródica como una ruptura (disonancia) o separación entre el rito y el mito. Es en este sentido que Agamben se refiere a la capacidad profanatoria de la parodia.²¹² Esta última introduce una suspensión o detención del ritmo consagratorio y la comunión armónica del espacio sagrado, una “para-epojé”, un colapso.

Este “junto (en tensión) al canto” de la parodia puede montarse sobre cualquier estilo²¹³, y en un sentido ontológico, sobre todo lo existente. Extrañamiento de lo real²¹⁴ que produce una “desemejanza de los existentes respecto de su identidad”²¹⁵, un comercio tenso entre *lo que es* [parodiado] y su imagen [paródica]. En la parodia las sombras se ciernen, de este modo, sobre el ser, convocando a la extrañeza de lo “exótico”. En términos generales, la intención paródica exhibe que sobre lo real se montan las sombras o imágenes que pervierten la homogeneidad del ser y del tiempo.²¹⁶ El efecto de montaje se lleva a cabo mediante una suerte de imitación por dobles espejos invertidos²¹⁷ que deforman la identidad de lo real. Pero esta deformación viene a ejecutar la imposibilidad de un flujo unitario, o unidad inmanente, que estaría tras la realidad deformada. La perversión no es la inversión disimulada de efecto de “anamorfosis”²¹⁸ sino una auténtica diacronía del mundo: tiempos y existencias montadas en su radical heterogeneidad o alteridad.

²¹² *Ibid.*, p. 54.

²¹³ En este concepto amplio de parodia, que utilizamos aquí, podemos incluir esta característica adscripta por Perlongher al neobarroco latinoamericano de montarse sobre cualquier estilo, principalmente de un estilo anterior (Perlongher 2004[e]: 340; 2008[f]: 95, 99, 101; 2004[d]: 312; etc.).

²¹⁴ Amícola, José. *Op. Cit.*, nota a pie 145, p. 110.

²¹⁵ Klossowski, Pierre. “Nietzsche, el politeísmo y la parodia”. *Un tan funesto deseo*. Trad. J. Fava y L.A. Belloro. Buenos Aires: Las cuarenta, 2008, p. 161.

²¹⁶ Lévinas sostiene: “Pudiera preguntarse uno si no se debe reconocer un elemento de arte en la obra artesanal misma, en toda obra humana, comercial o diplomática, en la medida en que, además de su perfecta adaptación a su fin, testimonia su concordancia con un no sé qué destino extrínseco al curso de las cosas, y que la sitúa fuera del mundo... como la incomprensible extrañeza de lo exótico.” (Lévinas, Emmanuel. *Op. Cit.*, nota a pie 4, p. 45)

²¹⁷ Perlongher, Néstor. *Op. Cit.*, nota a pie 138, p. 96.

²¹⁸ El efecto de anamorfosis, según describe Amícola, “fue una artimaña pictórica por la cual el objeto pintado en el cuadro aparecía monstruoso desde la perspectiva frontal, pero adquiriría sentido desde otros ángulos o reflejado sobre un espejo cóncavo” (Amícola, José. *Op. Cit.*, nota a pie 145, p. 167). No

La transgresión o perversión de la parodia, es un cuestionamiento del servilismo o adoración de aquello parodiado²¹⁹, a través de una traducción que se muestra traicionando²²⁰ aquello sobre lo que se monta. Incluso podemos hablar de la exhibición de una imposibilidad de traducción²²¹, la torsión constante de lo dicho y la autodenuncia de la propia enunciación. En este marco puede comprenderse el uso de la “crónica poética” por parte de Perlongher para dar cuenta de ciertos personajes históricos, como la figura de Evita. Su pretensión no es la de reproducir su(s) mito(s) y el flujo identificatorio que moviliza(n), sino construir una “alusión montada” o “parodia diluyente”²²² que pervierta el carácter épico de tales relatos históricos. Realiza un montaje de “insignificancias en sí ... que hacen mover la manivela del flujo ... desencadenar el chorro de alusiones, asociaciones, paisajes”²²³. Éstas permiten deslizar la memoria a través de un traqueteo constante, que subvierte el ritmo o cadencia de los discursos de construcción nacional, y obliga por su efecto de extrañamiento a ponerse en una postura crítica²²⁴ o, al menos, de tensión irresuelta.

“Evita vive” o el Atlas *Mnemosyne*²²⁵

Previamente mencionamos al pasar, una posible relación entre “Evita vive” y la tabla 46 del Atlas *Mnemosyne* de Warburg.²²⁶ *Mnemosyne*, al igual que “Evita vive” tal

obstante, la utilización de la anamorfosis por el neobarroco tendría la peculiaridad de hacer explícito el efecto como modo de “acusar la voz del propio enunciador como capturador de las conciencias de los otros a su favor” (*Ibid.*, p. 168). En el caso de “Evita vive”, se puede advertir esta intención de auto-acusación de Perlongher contra el influjo identificatorio, en su recurso de cuestionar el testimonio de los narradores mismos, tal como fue expuesto previamente [Ver el final de la sección “<Evita vive> en la estética de Perlongher”].

²¹⁹ *Ibid.*, pp. 164 y 173.

²²⁰ *Ibid.*, p. 114.

²²¹ Perlongher, Néstor. *Op. Cit.*, nota a pie 138, p. 98.

²²² *Id.*, *Op. Cit.*, nota a pie 153, p. 321.

²²³ *Ibid.*, p. 323.

²²⁴ Amícola, José. *Op. Cit.*, nota a pie 145, p. 166.

²²⁵ Afirma Didi-Huberman: “*Menmosyne*, personificación clásica de la memoria, madre de las nueve Musas y, sin duda, vagamente emparentada con *Ninfa*” (Didi-Huberman, Georges, *Op. Cit.*, nota a pie 57, p. 410)

como la definía Perlongher, no es una “crónica histórica”. Agamben rechaza la interpretación del Atlas “bajo la rúbrica <memoria histórica>” y lo define como

Una suerte de estación de despolarización y repolarización...
dinamogramas inconexos ... en que las imágenes del pasado, que han perdido su significado y sobreviven como pesadillas o espectros, se mantienen en suspenso en la penumbra en que el sujeto histórico, entre el sueño y la vigilia, se confronta con ellas para volverles a dar vida; pero también para, en su caso, despertar de ellas.²²⁷

El Atlas no es un mero espejo de la memoria, sino una suerte de dobles espejos invertidos que intenta “suspender el ‘dinamograma cargado de tiempo’ e invertir su carga”²²⁸. La memoria se transforma así en un proceso “paradiológico” donde la imagen ya no se define como “una cristalización, una condensación particularmente significativa de lo que es una <cultura> (*Kultur*) en un momento dado de su historia”²²⁹, no es un reflejo especular del ser cultural²³⁰, sino el lugar de un profundo extrañamiento. El Atlas resalta el “exotismo” de la imagen, en su detención en el

²²⁶ *Mnemosyne* es un dispositivo fotográfico, que inicialmente agrupaba las imágenes sobre grandes cartones negros, por temas y con un orden regular, unas junto a las otras, en el espacio elíptico de la sala de lectura de la *Kunsthochschule Bibliothek Warburg* en Hamburgo, pero cuya forma definitiva fue la de grandes pantallas de tela negra entre unos bastidores sobre las que Warburg y Saxl agruparon las fotografías fijándolas por medio de pequeñas pinzas de fácil manipulación. (*Ibid.*, pp. 410-412) *Mnemosyne* podía ser definido como un “cuadro” en un sentido pictórico (soporte de imágenes) pero también en el sentido combinatorio (serie de imágenes). (*Ibid.*, p. 412). La tabla 46 del Atlas *Mnemosyne* dedicada a la figura de la ninfa “recoge 26 fotos que van desde bajorrelieves del siglo XVII, frescos de Botticelli o Ghirlandaio, tarjetas postales romanas, a una fotografía de una campesina tomada por Warburg” (Fleisner, Paula. *Op. Cit.*, nota a pie 58, p. 140).

²²⁷ Agamben, Giorgio. *Op. Cit.*, nota a pie 67, p. 37.

²²⁸ Fleisner, Paula. *Op. Cit.*, nota a pie 58, p. 143.

²²⁹ Didi-Huberman, Georges, *Op. Cit.*, nota a pie 57, p. 43.

²³⁰ Como advertimos previamente, si bien la imagen puede devenir “reflejo del ser”, esto sólo puede lograrse mediante un proceso que recubra el propio extrañamiento de la imagen.

gesto, en las insignificancias, en los detalles,²³¹ “exorcizando su poder paralizante y su tendencia a cristalizarse en destino, dinamizándola”²³².

El montaje de *Mnemosyne* se transforma en un dispositivo de discontinuidad temporal e inversión dinámica, que Didi-Huberman llama “dialéctica proliferante”²³³ y que también podemos denominar “parodia diluyente”²³⁴. Semejante a la “crónica poética” de Perlongher, donde el montaje tiene como objeto el deseo, *Mnemosyne* actúa como guía y desorientación²³⁵- desplazamientos, asociaciones, alusiones- frente al flujo o dialéctica unificante, es un “*atlas de la memoria* errático”²³⁶. En un sentido general, el atlas propone una textura temporal discontinua²³⁷ que se enfrenta al ritmo armónico y la lógica inmanentista de la memoria como reflejo del ser. Expresa que “la memoria es *montadora* por excelencia”²³⁸, reuniendo elementos heterogéneos, quebrando el *continuum* de la historia, revelando la pregnancia de un deseo hecho de intrincamientos, y donde el arte se constituye en espacio de extrañamiento.²³⁹

El relato “Evita vive”, en tanto montaje de imágenes de la ninfa argentina y a través de su particular lógica “paradiológica”, puede ser inscrito dentro de la genealogía del proyecto warburgiano expuesto por el Atlas *Mnemosyne*, y su modo de comprender la relación de la imagen con la memoria, la historia y el ser. Un análisis de esta posible genealogía, que incluye asimismo su relación con el neobarroso de Perlongher y la filosofía levinasiana, puede servir de guía para una futura indagación.

²³¹ Sobre una posible definición de la noción de “detalle”, como *elemento* del montaje del Atlas *Mnemosyne*, en la concepción warburgiana, véase la interpretación de Didi-Huberman (*Ibid.*: pp. 442, 445, 450, 452, etc.).

²³² Fleisner, Paula. *Op. Cit.*, nota a pie 58, p. 145.

²³³ Didi-Huberman, Georges, *Op. Cit.*, nota a pie 57, p. 430.

²³⁴ Perlongher, Néstor. *Op. Cit.*, nota a pie 138, p. 321.

²³⁵ Didi-Huberman, Georges, *Op. Cit.*, nota a pie 57, p. 431.

²³⁶ *Ibid.*, p. 438.

²³⁷ *Ibid.*, p. 456.

²³⁸ *Ibid.*, p. 453.

²³⁹ *Ibid.* Afirma Didi-Huberman, en relación al Atlas *Mnemosyne*: “Es, en suma, la *extrañeza* la que asume aquí el poder de un gesto presente volcándolo en el tiempo fantasmático de las supervivencias” (*Ibid.*, p. 228)

Bibliografía:

- Agamben, Giorgio. "Capítulo Quinto, Mme. Panckoucke o el Hada del juguete". *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Trad. Tomás Segovia. Valencia: Pre-textos, 2006. 107-113.
- Agamben, Giorgio. "El país de los juguetes". *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007. 93-128.
- Agamben, Giorgio. "Aby Warburg y la ciencia sin nombre". *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. 157-187.
- Agamben, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- Agamben, Giorgio. "Parodia". *Profanaciones*. Trad. Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005. 47-63.
- Agamben, Giorgio. "Elogio de la profanación". *Profanaciones*. Trad. Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005. 97-119.
- Amícola, José. *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Armengaud, Françoise. "Éthique et esthétique: De l'ombre à l'oblitération". *Cahier de l'Herne* dedicado a Emmanuel Lévinas. Ed. Miguel Abensour y Catherine Chalié, 1991. 605-619.
- Avellaneda, Andrés. "Evita: cuerpo y cadáver de la literatura". *Evita. Mitos y representaciones*. Ed. Marysa Navarro. Buenos Aires: FCE, 2002. 101-141.
- Blanchot, Maurice. "Las dos versiones de lo imaginario". *El espacio literario*. Trad. V. Palant y J. Jinkis. Barcelona: Paidós, 1992. 243-252.
- Botto, Malena. "Eva Perón en escena. Desplazamientos y reconfiguraciones en sus formas de representación literaria, de Borges a Copi". *La distorsión del espejo. Estrategias de la representación en textos de literatura argentina y comparadas*. Ed. María Minellono. La Plata: Al margen, 2008. 205-217.

- Burucúa, José Emilio. "Introducción". *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992. 7 -15.
- Burucúa, José Emilio. *Historia, arte, cultura: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Burucúa, José Emilio. "El señor de las imágenes", *Página 12 [On line]*, 09 de noviembre de 2003: suplemento "Radar", Fecha de ingreso: 06 de abril de 2015. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1046-2003-11-11.html>>.
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente, Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Trad. Juan Calatrava. Madrid: Abada, 2009.
- Fleisner, Paula. "Vida poética y vida ninfal. La importancia del arte en la elaboración temprana del concepto de «vida» agambeniano". *Aisthesis* n° 52 (2012). 125-148.
- Giunta, Andrea. "Polémicas en torno a las imágenes de Eva Perón". *Escribir las imágenes*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.
- Iribe, Nora. "Eva Perón en la estética neobarroca de Néstor Perlongher". *La distorsión del espejo. Estrategias de la representación en textos de literatura argentina y comparadas*, Ed. María Minellono. La Plata: Al margen, 2008. 167-204.
- Jitrik, Noé. "Presentación: Rehabilitación de la parodia". Ferro, Roberto (1993), *La parodia en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana (FFyL, UBA), 1993.
- Klossowski, Pierre. "Nietzsche, el politeísmo y la parodia". *Un tan funesto deseo*. Trad. J. Fava y L.A. Belloro. Buenos Aires: Las cuarenta, 2008.
- Kohan, Martín. "<<<¡Evita vive!>>> (La construcción de la inmortalidad de Eva Perón)". *Boletín de Reseñas Bibliográficas*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana (FFyL, UBA), 1997. 113- 120.
- Lévinas, Emmanuel. "El exotismo". *De la existencia al existente*. Trad. P. Peñalver. Madrid: Arena Libros, 2000.

- Lévinas, Emmanuel. "La realidad y su sombra". *La realidad y su sombra. Libertad y mandato. Trascendencia y altura*. Trad. Antonio Domínguez Leiva. Madrid: Trotta, 2001. 41-66.
- Lévinas, Emmanuel. "¿Es fundamental la ontología?". *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*. Trad. J. L. Pardo. Valencia: Pre-textos, 1993. 11-23.
- Lévinas, Emmanuel. "El cuestionamiento y el ser; tiempo y reminiscencia". *De otro modo que ser o más allá de la esencia*. Trad. Antonio Pintor-Ramos. Salamanca: Sígueme, 1987. 73-78.
- Ludueña Romandini, Fabián, "Prólogo: Eternidad, espectralidad, ontología: hacia una estética trans-objetual". Badiou, Alan. *Pequeño manual de inestética*. Trad. Molina, Vogelfang, Caputo y Burello. Buenos Aires: Prometeo, 2008.
- Navarro, Marysa. "La Mujer Maravilla ha sido siempre argentina y su verdadero nombre es Evita". *Evita: mitos y representaciones*. Ed. Marysa Navarro. Buenos Aires: FCE, 2002. 11-42.
- Perlongher, Néstor. "Evita vive". *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Comp. Ch. Ferrer y O. Baigorria. Buenos Aires: Colihue, 2008. 191-195.
- Perlongher, Néstor. "El cadáver". *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Comp. Ch. Ferrer y O. Baigorria. Buenos Aires: Colihue, 2008. 197-200.
- Perlongher, Néstor. "Joyas macabras". *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Comp. Ch. Ferrer y O. Baigorria. Buenos Aires: Colihue, 2008. 201-202.
- Perlongher, Néstor. "El neobarroco y la revolución". *Papeles insumisos*. Ed. A. Cangí y R. Jiménez. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004. 225-240.
- Perlongher, Néstor. "Neobarroso y el realismo alucinante (Entrevista de Pablo Dreizik)". *Papeles insumisos*. Ed. A. Cangí y R. Jiménez. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004. 290-295.
- Perlongher, Néstor. "La parodia diluyente (Entrevista de Miguél Ángel Zapata)". *Papeles insumisos*. Ed. A. Cangí y R. Jiménez. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004. 321-327.
- Perlongher, Néstor. "La barroquización". *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Comp. Ch. Ferrer y O. Baigorria. Buenos Aires: Colihue, 2008. 113-117.

- Perlongher, Néstor. "Un uso público del barroco áureo (Entrevista de Luis Chitarrón)". *Papeles insumisos*. Ed. A. Cangí y R. Jiménez. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004. 308-315.
- Perlongher, Néstor. "El cadáver de la nación". *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Comp. Ch. Ferrer y O. Baigorria. Buenos Aires: Colihue, 2008. 203-207.
- Perlongher, Néstor. "Caribe transplantino". *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Comp. Ch. Ferrer y O. Baigorria. Buenos Aires: Colihue, 2008. 93-102.
- Perlongher, Néstor. "La lengua como máquina de mutación (Entrevista de Ademir Assunção)". *Papeles insumisos*. Ed. A. Cangí y R. Jiménez. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004. 338-343.
- Perón, Eva. *La razón de mi vida*. Buenos Aires: Peuser, 1951.
- Perón, Eva. *Mi mensaje*. Buenos Aires: Congreso de la Nación Argentina: "En el 60° aniversario del fallecimiento de Evita", 2012.
- Rapisardi, F. y Modarelli, A. *Fiestas, baños y exilios*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.
- Rosano, Susana. *Rostros y máscaras de Eva Perón. Imaginario populista y representación*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- Sarduy, Severo, "El barroco y el neobarroco". *América Latina en su literatura*. Ed. César Fernández Moreno. México: Siglo Veintiuno, 1978. 167-184.
- Ybañez, Roxana. "Evita vive de Néstor Perlongher: el cuerpo de Evita a través del cuerpo de la letra delictiva". Actas del *II Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*. Universidad Nacional de Mar del Plata, 25-27 de noviembre 2004.