

Los bustos de Eva Perón: un fragmento corporal entre la canonización y la parodia. De Carlos Gamero al Atlas Evita

ARES, María Cristina / Universidad de Buenos Aires (UBA) / mariacristinaares@gmail.com

Eje: El cuerpo como monumento y documento de la historia. Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: Evita - Busto - Pliegue barroco*

» **Resumen**

Los bustos de Eva Perón han sido homenajeados y vandalizados, replicados y ficcionalizados, muchos ejemplares se encuentran en distintas plazas y parques de nuestro país, incluso hay uno en la cima del Aconcagua desde 1955. Uno de los menos reproducidos es el busto realizado por Sesostris Vitullo en 1952, el más polémico debido a su carácter abstracto y a la deformación expresiva de su rostro, al artista le valió el anonimato y a la obra su desaparición. El busto que Carlos Gamero en La aventura de los bustos de Eva de 2012 instala en el centro de su relato como demanda de rescate del grupo Montoneros, no será el de Vitullo. El que refiere Gamero es un busto de yeso que replica la imagen canonizada de Eva, más cercana al retrato que realiza en 1950 Numa Ayrinhac, quien fuera "el retratista del pueblo" y que luego será la imagen de tapa de La razón de mi vida en la edición de Peuser. En 2003 y 2009, Marcos López recuperará esos ejemplares canónicos para recontextualizarlos pero ya muy alejado de aquella solemnidad en dos de sus obras: Perón y Evita. Provincia de Bs.As. (2003) y en Suite bolivariana (2009). En 2019, la muestra Atlas Evita: Una colección de imágenes plebeyas exhibe en el centro de la sala un busto de Eva del artista Tomás Tomasini que parece contemplar sus propias figuraciones exhibidas sobre una pared central y dos laterales. En estas tres producciones de siglo XXI, la rigidez del busto es manipulada en un doble gesto que integra la canonización de la imagen de Eva con su parodia.

» **Presentación**

A un busto se lo considera un monumento que en su origen lleva impreso el fin de recordar o conmemorar aunque adicionalmente algunos pueden tener valor artístico. El término "busto" deriva de la voz latina "bustum" que significa tumba o sepulcro, por la costumbre de adornar los monumentos fúnebres con el retrato del fallecido o con la máscara funeraria. Este tipo de escultura consiste en la representación de la

parte superior de un cuerpo humano que incluye la cabeza, los hombros, el nacimiento de los brazos y parte del pecho, la pieza si bien es un fragmento del cuerpo se la considera una obra en sí misma y totalmente completa. Ya en el siglo XIV a.C. en el Antiguo Egipto se representaba en este formato, tal es el caso del busto de Nefertiti y el de Ramsés II pero su auge lo adquirió durante el Imperio Romano cuando comenzaron a tallarse con profusión y en materiales nobles y duraderos como el mármol, el granito y el bronce. Dioses, héroes y próceres han sido monumentalizados en este formato artístico pero también parientes difuntos. Los romanos ubicaban en el vestíbulo de sus casas, un recinto al que denominaban atrio, bustos de familiares fallecidos con una inscripción con su nombre y con alguna referencia a su honorabilidad. En funerales o en fiestas, los bustos participaban de los eventos adornados para la ocasión pero también los utilizaban como adorno en jardines, bibliotecas e incluso en baños.

Los bustos de Eva Perón han sido homenajeados y vandalizados, replicados y ficcionalizados, muchos ejemplares se encuentran en distintas plazas y parques de nuestro país, incluso hay uno en la cima del Aconcagua desde 1955. En Argentina, el busto de Evita exhibe una deriva que comienza, tal como señalamos, en 1951, así lo afirma Andrea Giunta, un año clave en el proceso de canonización de la imagen de Eva Perón (181). Uno de los tantos retratos que se hicieron de Eva alcanzó una gloria tan extraordinaria que incluso logró que el nombre de su autor cayera en el olvido. El retrato en cuestión es el realizado por Numa Ayrinhac y que fue tapa de su libro *La razón de mi vida* en la edición de Peuser, la obra resultó clave en el diseño de su imagen pública (180). Con el cabello rubio y recogido en un rodete trenzado, con alhajas de rubíes birmanos, con su discreto vestido de broderie negro y la característica rosa de seda como prendedor, logró una imagen más moderada, alejada de lujos y vanidades que le habían valido las críticas de las clases dominantes. Esta imagen de Evita se transformó en estandarte en los actos políticos, se replicó en diversas estampillas y sellos, y fue la más difundida a nivel mundial gracias a las traducciones de su libro al inglés, al japonés, al francés, al italiano, al portugués y al alemán (181).

Tal canonización de su figura hizo que la llegada del busto de Sesostris Vitullo resultara escandalosa. Salvador María del Carril le había encargado a Vitullo, un artista argentino residente en París, por consejo de Ignacio Pirovano, un monumento a Evita. Vitullo inspirado en la personalidad de Eva la representó como una suerte de mascarón de proa rodeada de laureles y como arquetipo símbolo, pero su obra no fue bien recibida. El peronismo siempre prefirió la representación realista antes que la abstracción (177). La propuesta de Vitullo no resultó el proyecto mimético que pretendía inmortalizar los rasgos de Eva hacia la santidad, la obra desapareció de la escena durante muchos años hasta que en 1997 se expone en la Fundación Proa de Buenos Aires cuando Guido Di Tella la trae desde Francia. Hoy el busto de Vitullo es propiedad de la Universidad Torcuato Di Tella.

El busto conmemorativo y paradigmático de la figura de Eva es el que realizó el escultor argentino Enzo Giusti y que donara a la parroquia del Padre Hernán Benítez, el confesor de Eva. El busto ahora se

encuentra en las escalinatas del Museo Evita de Buenos Aires y una réplica en la ciudad de La Habana en Cuba desde 2010. La escultura sigue la línea mimética y presenta el icónico rodete, las facciones armónicas, serenas y de una simpleza y elegancia propias de la realeza.

La unicidad aurática del busto de Eva se quiebra en *La aventura de los bustos de Eva* una novela que Carlos Gamerro publica en 2012. Se trata de la historia del secuestro del presidente de una empresa por los Montoneros quienes exigen para su liberación que se coloque un busto de Eva Perón en cada una de las noventa y dos oficinas de la firma. El relato sostiene el tono de farsa o de comedia negra, y propone una Eva estereotipo en el que ya fijado el perfil sereno con su rodete trenzado en la nuca, los sentidos y las lecturas sobre su figura se expanden y proliferan. La figura representada se ha emancipado ya del mármol o del yeso y se derrama en una sobrecarga de sentidos a demanda de los espectadores y de la proyección de sus deseos. Así también había planteado Gamerro el territorio de las Islas Malvinas en una novela anterior, como íconos propicios para una lectura a la medida del anhelo de aquél que las evoque. La multiplicación de los bustos resulta una operación desmitificadora de Eva, la solemnidad se diluye y la cercanía liviana y barata del monumento opera derritiendo el efecto conmemorativo a punto tal que el busto se convierte en amuleto o talismán. La historia detrás del busto pocos la recuerdan, muchos menos la conocen y el protagonista la va descubriendo a través de las páginas de la legendaria publicación *Mundo Peronista* en pleno cautiverio. La maniobra desmitificadora de Eva resulta torpe, hasta sacrílega en un punto pero el propósito de la novela es deconstruir el mito multiplicando los bustos, no destruirlo.

Esta parodia al busto como monumento sepulcral dibuja un arco superador en la obra del artista visual argentino Marcos López, autodenominado exponente del Pop-latino y del sub-realismo criollo. Su interés por el "ser nacional" o "la identidad argentina" se enfocan hacia lo estereotipado, su obra celebra lo vulgar, los clichés y el kitsch, convoca a todos los objetos que han sido fabricados en serie para inmortalizarlos en la fotografía. López visita y revisita la reproducción de lo insistentemente repetible y si es precario, mejor. Las composiciones visuales que prefiere yuxtaponen exponentes de arte culto y reconocido académicamente con un elemento vulgar y tosco que puede ser Borges junto a un pato inflable; Martín Fierro y una manguera para regar plantas; o, Andy Warhol y un mantel de hule. La categoría de "lo argentino" está siempre puesta en duda, que haya algo denominado "lo nuestro" es planteado con recelo porque si hay algo que puede ser denominado "criollo" será en general aquello que es trillado, rústico o la falta de distinción en general. La composición de la fotografía *Perón y Evita* de 2003, presenta en la escena central los bustos de ambos, aunque el de Eva está ligeramente por detrás del torso del General, precisamente ése era el lugar que la Abanderada prefería. El busto de Evita intenta replicar el retrato de Numa Ayrinhac, aquél que fuera tapa de libro, lo reconocemos por la flor en el hombro izquierdo ya característica, pero lo imita mal, es una Eva de sonrisa algo más pronunciada con el cráneo levemente deforme y de rasgos torpes, eso es lo que más le atrae a López, la copia que no es fiel al

original, lo mal hecho, lo mal terminado. Ubicada junto a dos casitas para el perro, una parrilla, un par de carteles de promoción oxidados, una calesita de plaza de juegos infantiles, el conjunto se asemeja a un espacio para arrumbar cosas en desuso, un depósito o el fondo de una casa donde se amontona aquello que ya no le sirve a nadie. Los objetos de veneración y culto que son los bustos están ubicados junto a lo cotidiano acumulado y algo relegado.

Suite bolivariana de 2009 recupera el retrato de Numa Ayrinhac pero ahora con los colores originales, el busto flota dentro de un salvavidas inflable circular en un pileta de plástico rodeada por las cajas Brillo de Warhol, el General San Martín, la ropa secándose al sol, Carlos Gardel, Manu Ginobili, Marilyn Monroe y Evo Morales. Muy distante de la solemnidad del busto conmemorativo, la Eva de Marcos López integra el exceso del sub realismo criollo que el propio artista define como un "surrealismo mal hecho". Los colores estridentes y la copia ilegal, los materiales cotidianos y baratos conforman un universo en el que el busto de Eva se cita de modo irreverente y a la vez simpático, no hay grosería ni ofensa en la composición, sino una transversalidad que no respeta sacralización ni jerarquía alguna en la que lo que predomina es el exceso. Se trata de un exceso barroco y de mal gusto, ordinario, mestizo, resentido y cariñoso a la vez, no es el Pop de la Stable Gallery de Nueva York, sino un Pop rioplatense y bolivariano en el que Evita resulta un ingrediente más, mezclada en una multitud, entre una palangana de plástico amarilla y el choripan argentino.

Este primer movimiento barroco de López parece haber sentado las bases para que en 2019 se presente una apuesta neobarroca con perspectiva warburguiana como *Atlas Evita: una colección de imágenes plebeyas* en el Museo de la Cárcova de Buenos Aires. Su curador, Federico Baeza, declara haber tomado de Aby Warburg la idea de "Atlas" como dispositivo iconográfico que brinda la posibilidad de componer extensos grupos de imágenes con "conexiones insospechadas, vínculos subterráneos y contigüidades soslayadas". El propósito fundamental de la muestra es proponer un juego intuitivo e inductivo para que emerja la discursividad social y los pliegues de una conversación colectiva al cumplirse en la fecha los cien años del nacimiento de Evita. El interés de la investigación de Warburg en su *Atlas Mnemosyne* que produjo entre 1924 y 1929 en Alemania era centrarse en la memoria pero también proponer una suerte de mapa de rutas de la cultura iconográfica. Para su proyecto, Warburg recopiló dos mil imágenes articuladas en sesenta paneles, allí se fijaron fotografías de cuadros, reproducciones fotográficas procedentes de libros, material gráfico de periódicos y de la vida cotidiana. La intención del *Atlas Mnemosyne* fue explicitar la relación entre la Antigüedad y el Renacimiento, sobre todo del Quattrocento florentino. Hay en Warburg una idea de "viaje de las imágenes" y un interés especial en sus transformaciones a través del tiempo y del espacio, él es un pionero en el estudio de las relaciones entre textos e imágenes para construir una memoria colectiva. En esta idea se basó Federico Baeza para presentar *Atlas Evita*, en la utilización warburguiana y desprejuiciada de cualquier testimonio, estuviera

incluido o no en las regiones de lo que se entiende como "gran arte". Las obras que componen *Atlas Evita* no se ubican en paneles pero sí en tres paredes de la sala de exposición. De espaldas a la cuarta pared por donde se ingresa a la muestra y en el centro del salón se ubica el busto de Eva, se trata de un calco de Tomás Tomasini que representa el busto de mármol que hiciera Enzo Giusti. El busto, la obra que encarna la memoria desde el sepulcro, la prócer, resulta la mirada privilegiada, ella no mira al visitante, cuando se ingresa al salón, ella ya se encuentra contemplando las obras que la tienen a ella misma como motivo principal. No son obras solemnes como el busto, y no es una sola, son muchas y muy variadas, no son todas obras de arte, hay libros pegados en la pared, hay estampillas, banderines y revistas. Algunas producciones son de artistas prestigiosos y reconocidos como Graciela Henríquez, Daniel Santoro, Nicolás García Urriburu, Nora Iniesta, Alejandro Marmo, o la ya mentada de Marcos López. Todas las Evitas expuestas miran a la Eva busto, le devuelven la mirada ahora multiplicada y desde variadas composiciones. El visitante es el intruso que mira ese juego de miradas entre las muchas y variadas Evitas y la Eva única aunque paradójicamente se trate de una réplica. El busto de Eva es el que gobierna la sala, es la que ostenta la solemnidad conmemorativa, es la obra que tiene volumen y es la privilegiada espacial y temporalmente: porque está en el centro y porque viene del pasado. El busto de Eva en *Atlas Evita* lleva en sí toda la historia y la tradición de su expresión, la intención de homenaje de Vitullo, el deseo de inmortalización de Ayriñac, la vandalización sufrida durante la Revolución Libertadora, la multiplicación desmedida para asegurarse su presencia en todos los recintos que tan bien plantea Gamarro y la parodia consagratoria de Marcos López. Frente al busto que lidera la sala, las obras expuestas en las paredes, muchas reconocidas, aplaudidas y legitimadas por el mundo del arte se exhiben junto a dibujos escolares, sellos, libros y tapas de revistas pero conservando cierto orden, no hay caos en el conjunto. Pero las miradas de las distintas Evas no fijan su atención en el busto, se cruzan, se desvían o se pierden; es el visitante el que se interpone en ese círculo de Evas que al contemplarse entre sí, son vistas. Ocurre en la sala, la manifestación del autoconocimiento de la Eva histórica y sepulcral en las numerosas figuraciones en que ha devenido. En la mirada del busto se autocomprende y se autocontempla ella misma al tiempo que la multiplicidad de sí la contempla a ella.

El visitante intercepta esa contemplación contemplada en un pliegue, si el busto, la prócer se pliega sobre sus representaciones, esas representaciones también se pliegan sobre la historia devenida en busto. Al pliegue barroco fuera de los límites históricos precisos, Gilles Deleuze lo define como rasgo o como función operatoria asociada a lo múltiple y carente de centro. Lo múltiple, así, no es lo que tiene muchas partes sino lo que está plegado de muchas maneras. Este laberinto neo barroco de miradas plegadas que descubrimos en *Atlas Evita*, no es caótico sino complejo, si hay un orden no resulta claro y evidente. Lo que resulta aún más barroco es que frente a un Atlas, que se define como una colección de mapas, surja la

relación con el laberinto, porque justamente los mapas sirven para evitar que estemos perdidos y un laberinto puede conducirnos precisamente a esa situación.

> ***A modo de cierre***

Ante la mirada del espectador acontece ese pliegue barroco y no ocurre desde afuera, sino que cuando el visitante recorre el juego de miradas allí y en ese momento se constituye el nuevo pliegue, pues mira la mirada del busto que es mirada por la multiplicidad de Evas desde las tres paredes. Movimiento que se proyecta al infinito porque impide establecer límites o contornos, el que mira y el mirado no pueden ordenarse o delinarse, son polos que no son opuestos, no contrastan sino que se pliegan unos sobre otros. No hay recorrido prefijado para el visitante, no hay una entrada o una salida para la trama que se propone, no hay otra opción que sumergirse en ese conjuro de miradas. Al recorrido que se inició con el busto único y canónico de Eva Perón, le siguió la reproducción en serie de Gamarro, esa industrialización que desembocó en la ruina y en la mezcla desjerarquizada de Marcos López, y de ese aparente desorden de escombros hoy estamos frente a la trama secreta y al aparente extravío en el que nos instala *Atlas Evita*. Una creación que sugiere al busto como clave de un enigma que queda sin resolución porque propone sumergirse en el misterio de que se sigan produciendo incesantemente figuraciones de Eva Perón y que ellas mismas se citen y se refieran unas a otras y en esa remitencia se teja una red cada día más compleja e increíble en la que quizás el visitante o el lector termine resultando un intruso extraviado en un laberinto.

Bibliografía

Deleuze, Gilles (1989). *El Pliegue*. Buenos Aires. Paidós.

Giunta, Andrea (1997). "Eva Perón: imágenes y público". *Arte y recepción*. Buenos Aires. CAIA. pp.177 a184.

Jay, Martin (2003). *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires. Paidós.

Jay, Martin (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid. Akal.

Warburg, Aby (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid. Akal.