

“Una sola y gran ambición”

Estábamos en la Fundación. Si hay algo que Evita no podía ver era gente sin dientes. Enseguida les decía: “Che, vos tenés mal el comedor, te faltan sillas”. Una vez, estábamos ahí, y se aparece un viejo de acá de La Plata, le faltaban casi todos los dientes. Evita en cuanto lo ve, inmediatamente lo manda a arreglarse la boca. En la Fundación había de todo, mecánicos, dentistas, así que enseguida el viejo tuvo su dentadura nueva. Pasaron unos meses que no lo veíamos y entonces yo le dije a Evita: “Lo voy a ir a ver”. Cuando llego a la casa, me sonrío y veo que está igual que antes. “¿Cómo es posible que siga sin dientes, hombre?”, le digo, “¿qué pasó con la dentadura?”. Y entonces me señala con el dedo la pared. ¿Vos podés creer? El tipo los tenía colgados de recuerdo. ¡Los había enmarcado!¹

Son las primeras semanas del segundo cuatrimestre. La Biblioteca Central de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires reinicia su ritmo habitual tras el receso invernal. Los ocasionales usuarios que buscan concentrarse más cabalmente en los propósitos de su visita habrán de recluirse, de seguro, en la sala de lectura silenciosa. Espacio que se estría para ofrecer la ficción de lo liso, en su propia clausura evoca la compleja transición de la cultura oral a la escrita. Si tal pasaje cerró muchas bocas —ahogando palabras y, entonces, propiciando el olvido de cosas cuya memoria es vital—, podríamos aventurarnos a suponer que potenció ciertas competencias perceptivas y, con ello, el derecho inalienable a una sensibilidad singular. Y en tanto el posterior advenimiento de una cultura tipográfica hizo gradualmente del leer la acallada asimilación de lo aprehendido por el ojo, a no dudar: en cualquier sala de lectura silenciosa, la mirada impera.

Notable acierto, entonces, el hecho de que el área de Artes Visuales del Centro Cultural *Paco Urondo*, extendiendo su dominio territorial, haya elegido hospedar en la sala de lectura silenciosa de nuestra biblioteca una de sus muestras periódicas. En el lugar —un cubículo parcialmente vidriado dentro del recinto—, un par de antiguos libreros guardan tras las puertas de sus vitrinas un conjunto de cajas cuyas caras transparentes, a su turno, develan los ensamblados minuciosos que protegen. Todas y cada una de estas piezas de la artista Graciela Henríquez ofrecen punto final a una suerte de espontánea *puesta en abismo* que estructura la exposición.

Tal vez antes de recalcar en este ámbito y aproximarnos a discernir qué reposa en los estantes de unos muebles que no hacen más que *presentificar la ausencia* de sus naturales moradores —y, entonces, alentar una cierta nostalgia de cara al innegable testimonio de un tiempo acabado— hayamos sabido del montaje allí de una muestra de artes visuales titulada *Evita*. En su forma diminutiva, el nombre bíblico —“la que da vida”— indica de modo ostensible quién es el *sujeto* que estas piezas memoran. “Yo elegí ser ‘Evita’ [...] Cuando elegí ser ‘Evita’, sé que elegí el camino de mi pueblo. [...] Nadie sino el pueblo me llama ‘Evita’”.

Evita, entonces, está conformada por una parte de la vasta familia de *cajas objetos* creada por la artista a partir de dar imagen a diversas *condiciones* —las ha hecho “mimosas”, “eróticas”, incluso “agitadas”—; con ellas comparten un procedimiento compositivo que recurre prioritariamente a materiales procedentes del universo del diseño de indumentaria y del arte de la orfebrería —terciopelo y brocado, seda y encaje, pieles y plumas, lentejuelas y mostacillas, piedras y metales preciosos— y a objetos miniaturizados —muchos de ellos dorados, lo que amalgama su diversa procedencia— en un repertorio que combina la representación de vestidos, enseres hogareños, muebles, ciertos especímenes de una fauna y una flora simbólicamente orientados —ranas, mariposas, mascotas, rosas, laureles—, y también elementos fuertemente contrapuestos al mundo de lo femenino que todo esto instituye: soldaditos, insignias militares y partidarias,

¹ VIOLA, Liliana. 2007. “La prima”. *Página 12* (Buenos Aires). “Radar”, domingo 9 de diciembre [entrevista a Aurora Venturini tras obtener, por *Las primas*, el Premio de Nueva Novela ofrecido por el periódico. Asesora en el Instituto de Psicología y Reeducción del Menor bajo el gobierno peronista, fue colaboradora de la Fundación Eva Perón y mantuvo una estrecha amistad con la Primera Dama hasta su deceso].

herramientas de mecánica. Aquí, en tanto serie constituida parcialmente por otras series —varios trabajos se manifiestan *Vistiendo a Evita*, en tanto otros retoman de modo sucesivo el nombre de su protagonista y algunos labran su unicidad—, *Evita* establece un amplio *cuadro* dentro del cual desplazamientos y transformaciones, recurrencias y disparidades instauran un firme telar sobre el que poder ir entramando un retrato posible de quien fue Primera Dama de la Nación Argentina entre 1946 y 1952. Si definimos el *retrato* como una evocación de ciertos aspectos de un ser particular tal como es percibido por otro u otros, no es ocioso cavilar cómo se despliega el horizonte de expectativas de esta práctica genérica y lo que ella nos entrega. Pero... ¿es *Evita* un gran retrato?

En este caso, diferentes texturas, reflejos y opacidades se combinan con representaciones —a veces claras y otras veces enigmáticas— para recuperar el recuerdo de uno de los personajes más singulares de la historia argentina: María Eva Duarte de Perón. La recuperación de su recuerdo desde la combinación de tan diversos materiales y figuras también se expresa desde un campo de tensiones entre lo simbólico y lo cotidiano, lo público y lo privado, lo solemne y lo frívolo, el pasado y el presente. Y no pueden eludirse los significados que evoca cada obra, referidos a la historia, el mito, los discursos y las mismas imágenes que el peronismo histórico se encargó de difundir como parte de sus políticas públicas. Precisamente en esto reside la riqueza del trabajo de Henríquez: distanciándose en cierto modo de la norma, desafiándola, desplazándose por sus fronteras, recurriendo a rasgos que le son ajenos, erige en principio un modo novedoso y complejo de retrato cuya propia transgresión lo fortalece como variable genérica y, entonces, enriquece el propio género al ensanchar su arco de validez.

En una época compleja y de cambios profundos, las dos primeras presidencias de Juan Domingo Perón fueron promotoras de imágenes y repertorios estéticos. Muchas de sus propuestas visuales se basaban en anclajes simbólicos: el uso de la bandera argentina en las manifestaciones obreras, la creación del escudo partidario en base al escudo nacional, la proliferación de retratos de la pareja presidencial, la apropiación de elementos de iconografías preexistentes, tanto religiosas como cívicas. Graciela Henríquez repone algunos de esos repertorios: los escudos son objetos, las alas de ángel de Eva muerta son representaciones doradas a la hoja, los símbolos nacionales abundan y los retratos de Perón y Eva recrean las fotografías, las imágenes gráficas de la época y el retrato en efigie. En su tiempo, los distintos símbolos creados como identidad partidaria y propaganda política se integraban a los espacios de la vida cotidiana. Un ejemplo es la incorporación de los retratos de Eva en el interior de las casas, que la artista recrea en algunas de sus obras, reelaborándola con recursos como la miniaturización y el dorado que da homogeneidad a la escena.

El retrato de Eva era omnipresente y como figura femenina se la asimilaba a roles protectores, como el de la madre y el de la maestra. De la serie *Evita por II*, de 2014, es significativa la inclusión del retrato con el que comienza el libro *La razón de mi vida*, intervenido con pana, tul y un broche dorado que parece tomar al mito por asalto.

La tensión entre lo público y lo privado aparece en varias obras. Una de ellas incorpora la famosa foto de Eva llorando el día de su renunciamento a la candidatura solicitada por los trabajadores —en un acto público el 31 de agosto de 1951— que es pegada sobre un plano con forma de corazón convencional, siendo ubicada sobre unas flores de seda que evocarían, con imprecisos colores, la bandera nacional. Lo público y lo privado también se enredaban en la vida cotidiana del primer peronismo. La participación política había acortado las distancias entre el poder y el mundo cotidiano y los actos masivos actualizaban el contacto del líder con las masas. La foto de la obra aludida captura un gesto privado en un acto público que la artista recrea con los materiales, las formas y el tamaño de una caja de recuerdos. De un modo diferente, en *Los caniches de Perón*, la artista recrea en un juego de encajes y telas claras, un vestido de Eva y los diminutos animales que parecen treparse a él, en torno al cual se disponen simétricamente dos fotos de la pareja con sus mascotas, en la intimidad del hogar.

El ambiente doméstico recreado por la artista en algunas de sus cajas tiene relación con el modelo de confort que proponían las imágenes gráficas difundidas por la Dirección General de Difusión. La sala con la familia tipo o la sala del Hogar de Tránsito estaban ocupadas por personas en

sus momentos de descanso. Los interiores de las obras de Henríquez están deshabitados o pueden contar con presencias inquietantes, como un gato o un soldado apuntando con su arma.

Un importante indicador del mundo doméstico en el mundo peronista era la máquina de coser, recomendada para las labores del ama de casa y entregada por la Fundación Eva Perón a las familias carenciadas. La artista la recupera en forma de silueta dorada, asociándola con textiles, plumas y objetos metálicos, como en la obra *Dulces costureras* y en la primera pieza de la serie *Vistiendo a Eva*. Su inequívoca cualidad de exvoto —en su materialidad, su escala, su estilo de representación, su componente textual— remeda el valor con el que este objeto fue investido por quienes gozaron la gracia de haber recibido tal don de un ser enclavado por sus fieles en el orden de lo sagrado.

Recuerdo de los actos oficiales son las fotografías de Eva con vestidos de etiqueta. La cuestión de su vestuario no estuvo exenta de controversias y acusaciones por haberse transformado en clienta de la Casa Dior —modelo de la morfología del derroche y la ostentación— o de las más elitistas diseñadoras de Buenos Aires. También Paco Jamandreu, su modisto personal que la vistió desde que era actriz, acostumbraba a mezclar materiales, texturas y repertorios en forma bastante ecléctica. La obra de Henríquez insiste en la alusión a los vestidos de lujo, que tienen protagonismo en muchas obras, así como también a las joyas y plumas que estaban de moda, ubicando en el centro otra vez la discusión sobre los valores estéticos de la imagen del poder.

Las obras que conforman la muestra *Evita* no ilustran la historia. Evocan aspectos que reaparecen y se materializan en arte. Hacen referencia a imágenes difundidas y olvidadas, hacen presentes formas y materiales de la cultura estética de otros tiempos, renuevan símbolos e identidades en disputa política, social y de género. Desde su materialidad atrapan la mirada para proponer, entre sus interpretaciones posibles, una interpelación estética a ese pasado.

En su trayecto, el trabajo de Graciela Henríquez asume una sensibilidad diferencial que, de modo ostensible, se deleita en el hacer. De modo recíproco, solicita —auspiciándola— una experiencia *estésica*, un estado en que la intensidad de lo sensible no anegue nuestra posibilidad de discurrir en simultáneo acerca de ella. Ajeno a categorizaciones impropias que insisten en articular oposiciones genéricas perimidas —lo “artístico” frente a lo “artesanal”, un arte “elevado” por sobre un arte “popular”—, consagra estas cajas como relicarios que resguardan amorosamente tesoros invaluable; su prodigalidad visual —y su ceremonioso silencio— custodian la estancia de cada mudo lector que se allane al venturoso agenciamiento de una mirada sagaz. No sin cierto misterio, *Evita* se muestra confeccionada a medida de la heterotopía que la acoge y, así, consolida su eficacia simbólica en un hacer que va más allá del retratar. Tal vez sea ésa su *sola y gran ambición*. Porque “de aquella mujer sólo sabemos que el pueblo la llamaba, cariñosamente, *Evita*”.

Claudia Pelera, Marcelo Giménez