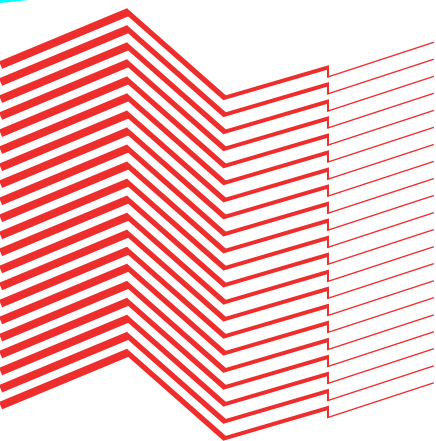




# Una ninfa con rodete: Iconología y peronismo

/// María Juliana  
Rodríguez

majulianarsl@gmail.com

Facultad de Artes. Universidad  
Nacional de La Plata.

## La pervivencia de Eva

Últimamente mis viajes a la ciudad de Buenos Aires son cada vez más recurrentes y el camino entre la Plaza de Mayo y el Congreso de la Nación se convirtió en un paisaje habitual. En esas largas caminatas de movilización popular suelo iniciar conversaciones con mis compañeros para alivianar el momento: que el Art Nouveau... que el Palacio Barolo... que la Pirámide de Mayo. Charlas en donde muchas veces la historia del arte y la política se entremezclan.

De todos esos edificios y monumentos, el que siempre resulta mencionado es el antiguo edificio de Obras Públicas, un rascacielos de más de 90 metros. Molesta y atrae a la vez porque es imposible no levantar la mirada para apreciar las enormes estructuras de hierro que con unas simples líneas forman en ambos lados del edificio el rostro de Eva Perón. Desde Av. de Mayo se puede observar a Eva de perfil con su micrófono, y en el lado opuesto de la construcción, está Eva de *La razón de mi vida* (1951). Múltiples son las imágenes de Eva que acompañan nuestra cotidianidad visual. Está presente en un stencil, en una remera, en el edificio en el que anunció su candidatura a vicepresidenta. Ayer y hoy. Mi favorita es cuando aparece en banderas flameantes con el cabello suelto y una sonrisa.

“*Iconic*” me dijo un compañero mientras le sacaba una foto al mencionado edificio con un atardecer de fondo, y me quede pensando en esta palabra. ¿Cómo es que una imagen se vuelve un ícono? Tiene que ver con su fácil reconocimiento, y en el caso de Eva esas imágenes tienen en común una intrépida vitalidad que trascendió el tiempo, pero ¿a qué responde la insistencia de esas imágenes? ¿Por qué, entre tantas posibles, algunas terminan fijándose con mayor fuerza en la memoria colectiva?

Las preguntas quedaron latentes hasta que investigando sobre el tema me topé con la muestra *Eva Perón en los libros* (2013), curada por Daniel Santoro. Allí el artista (que también diseñó las estructuras de hierro mencionadas)<sup>1</sup> formulaba preguntas similares y para responderlas organizó un conjunto de imágenes proponiendo en su catálogo que “la iconicidad de Eva Perón se despliega en torno a cuatro imágenes que resultan tener la mayor pregnancia y hacen a los diversos usos de su figura”. (Daniel Santoro, 2013. p 11). Aparecen entonces las mismas *Evas* que encuentro por la calle: el retrato de Numa Ayrinhac; Evita con el micrófono o *Evita cabeza parlante* (Santoro, 2013. p 12); la foto de Pínélides Fusco (1948); y el perfil numismático. A su vez, asoció cada imagen a una obra de la historia del arte para referenciar su iconicidad, respaldado por la previa mención de Aby Warburg, el padre de la iconología:

---

(1) Sí bien el diseño es de Daniel Santoro, quien ejecutó la obra fue el escultor Alejandro Marmo. Los murales fueron inaugurados en el año 2011 con motivo del Decreto N° 329 que declaró a Eva Peron como “Mujer del Bicentenario”.

Yo trabajo con la teoría de Aby Warburg de la tensión icónica de la ninfa erecta (maníaca) y el Dios Fluvial (depresivo), que me parece es la base de la comprensión de todo esto. El Dios Fluvial depresivo es el continente, Neptuno, todos los dioses masculinos, y sobre eso se yergue siempre la ninfa. Esa Eva que se yergue, la Eva del pelo suelto como una ninfa renacentista que puede ser comparada con la Venus de Botticelli (Santoro, D. 2013. s.p)

En esta cita de una entrevista que el diario Página 12 (2013, julio 26) realiza con motivo de la muestra, Santoro, se refiere a la fotografía de Pinéldes Fusco titulada *Evita con el pelo suelto* (1948).

De repente los divagues de estudiante de historia del arte caminando por la ciudad habían sido encauzados por Aby Warburg. Me adentré entonces en el final del siglo XIX para reconocer el ritmo de la energía *ninfática* y así comprender la comparación de Santoro. En su tesis de 1891, Warburg analizó dos célebres pinturas de Sandro Botticelli, *El nacimiento de Venus* (ca. 1485) y *La Primavera* (ca. 1480) bajo el subtítulo: *Investigaciones sobre la imagen de la Antigüedad en el primer Renacimiento italiano* (1891). Desde allí, su enfoque pone el acento en el contexto histórico y especialmente, en la relación entre estas imágenes y los textos de la Antigüedad clásica que circulaban entre los artistas del Quattrocento.

El historiador advierte que los elementos visuales de la Antigüedad que interesaban a estos artistas eran aquellos capaces de representar un “movimiento externo intensificado” (Warburg, A. 2005. p 75). Es decir, formas que ofrecían maneras eficaces para conferir a las figuras una agitación emotiva particular, activando una respuesta perceptiva en quien la producía y en quien la observaba, mediante una suerte de empatía artística (*Einfühlung*) que desbordaba el mero interés por la obra en términos formales. A partir de esto, Warburg construye un nuevo método historiográfico considerando a las obras más allá de las categorías puramente estéticas, abriendo así un campo renovado para el estudio del arte atendiendo a las dimensiones culturales y psicológicas de las imágenes.

La agitación del cabello y los pliegues de la vestimenta en movimiento, fueron los detalles que tanto le interesaron ya que eran capaces de condensar el dinamismo de la imagen. Aby los reconoció también en los frescos de Ghirlandaio, estudiados en sus ensayos *El arte del retrato y la burguesía florentina* (1902) y *La última voluntad de Francesco Sassetti* (1907). Es allí donde se detiene en una figura femenina que aparece de manera inesperada en la escena del *Nacimiento de Juan Bautista* (ca. 1490), una mujer que irrumpe en el orden compositivo impulsada por una energía singular.

A partir de esta observación, Warburg identifica y nombra a esta figura como ninfa, estableciendo su filiación iconográfica con las ménades griegas. En ellas reaparecen esos cabellos ondulados y la vestimenta agitada por el viento que remiten a un imaginario dionisiaco, cargado de intensidad afectiva. Para Warburg, la ninfa se convierte entonces en una guía para comprender la supervivencia (*nachleben*) de la Antigüedad mediante lo que pronto clasificará como *pathosformel*.

Como señala José Emilio Burucúa (2003), para comprender la propuesta de Warburg hay que prestar atención en su apuesta metodológica, donde su procedimiento de análisis visual se articula con una concepción particular de la cultura y de la memoria. A partir de las teorías de Darwin sobre la transmisión de las expresiones y por la noción de engramas desarrollada por la psicología de su época, Aby entiende que ciertas experiencias emotivas dejan huellas duraderas en la psique, que pueden reactivarse ante estímulos semejantes. En este sentido, las *pathosformel* o fórmulas patéticas, se encuentran en la representación visual de gestos corporales que contienen en sí una carga emotiva capaz de evocar los engramas originales provocando el recuerdo de experiencias primarias de manera domesticada (Burucúa, 2003). En este caso, el movi-



La agitación del cabello y los pliegues de la vestimenta en movimiento, fueron los detalles que tanto le interesaron ya que eran capaces de condensar el dinamismo de la imagen.



miento femenino es la expresión de la fórmula patética de la ninfa. Del mismo modo, el historiador hamburgués reconoció una serie de ellas tales como: el triunfo, el combate, el rapto, la muerte, entre otras. Todas reúnen posturas del cuerpo que remiten a cierta memoria común de la humanidad que encuentran su representación en las obras de arte.

Desde esta perspectiva, la pregunta por la persistencia de ciertas imágenes, como esas distintas *Evas* que reaparecen una y otra vez en el paisaje cotidiano, puede pensarse en términos históricos o políticos y también como la reactivación de gestos visuales que exceden su propio tiempo. La ninfa, con sus cabellos ondulantes y su vestimenta agitada, constituye uno de los casos más ejemplificadores de estas fórmulas. En ella se contiene una memoria mucho más antigua que el propio Renacimiento, que remite a prácticas rituales y a estados de exaltación colectiva. La figura de la ménade griega es su antecedente directo y condensa de manera ejemplar esta intensidad.

Entonces cuando Santoro asocia la fotografía de Eva Perón con el cabello suelto, a la tradición de la ninfa, no está señalando simplemente una semejanza formal con la Venus renacentista, sino reconociendo en esa imagen la presencia de una misma carga emotiva. Esa Eva “desanudada” (Santoro, D. 2013. p 12) puede pensarse entonces como una actualización contemporánea de aquella fórmula patética, donde el cabello suelto, la levedad del gesto e incluso su eterna juventud, remiten a esa misma intensidad que Warburg había rastreado en las imágenes del *Quattrocento*.

A partir de las *pathosformel*, el trabajo de Aby se orienta a reconstruir las derivas de estas formas a lo largo del tiempo, estableciendo relaciones entre imágenes de culturas y épocas muy diversas. Así aparece el último proyecto del historiador alemán: el *Atlas Mnemosyne*. Allí, la ninfa es parte de una cadena de transformaciones y reapariciones, que van desde la Antigüedad clásica hasta la Modernidad, permitiendo visualizar la persistencia y las variaciones de un mismo gesto expresivo. De esta manera, el Atlas intenta construir “un espectro continuo, irisado y exhaustivo de representaciones en el cual se reproduce la trama secular de la memoria de Occidente” (Burucúa, J. E. 2003. p 29).

Si se sigue esta lógica, sería posible imaginar, la incorporación de la fotografía de Fusco dentro de este mismo dispositivo ampliando las relaciones visuales y anacrónicas más allá de la historia del arte tradicional, continuando con la propuesta warburgiana de pensar las imágenes como portadoras de una memoria activa, capaces de sobrevivir y reconfigurarse incluso en la cultura visual contemporánea.

## Eva santorina

En alguna ocasión, también por las calles de la ciudad de Buenos Aires, conocí a Daniel Santoro: un señor canoso, de bigote tupido, con un morral y libros en la mano. “Es el de la pintura de Eva nalgueando a Lenin”<sup>2</sup> me dijeron. Atento a la multitud que caminaba en dirección al Congreso de la Nación, percibí cierta complicidad en su mirada que hizo que me interesara en su obra, hasta ese momento desconocida para mí.

Desde los años 80, Santoro, es parte del campo de producción artístico argentino, pero hace 25 años que sus pinturas construyen un universo simbólico en torno al peronismo inspirado por la gráfica de la “década peronista”. Con un poco de melancolía, épica y muchas veces humor, reactiva la historia de un movimiento atravesado por pasiones extremas, contribuyendo con sus imágenes a una memoria colectiva. *Un mundo peronista* (2001), *Leyenda del bosque justicialista* (2004) o *El peronismo en el paisaje* (2011) fueron algunas de sus exposiciones que albergaron la potencia de este imaginario de cualidades míticas y también conflictivas para un país en donde se ha intentado silenciar esta parte de nuestra historia política.

La figura de Eva Perón ocupa, como es esperable, un lugar central en la obra de Daniel. Sin embargo, al igual que el centauro descamisado, la mamá de

---

(2) Se refería a la obra *Eva Perón castiga al niño marxista leninista* (2005).



...resulta significativa la dimensión religiosa que atraviesa muchas de estas representaciones, donde su imagen oscila entre distintas formas de sacralización.



Juanito Laguna o el caballo alado, no se presenta como un personaje histórico, sino como un ícono político-afectivo capaz de asumir múltiples formas. Eva puede devenir en paisaje como en *Eva como una selva oscura* (2008), en figura materna en *Día del niño* (2011), o en una efigie de un pasado lejano como en *Hallazgo* (2006). De esta manera, el artista, construye un complejo entramado de asociaciones haciendo de Eva un núcleo simbólico permanente.

En particular, resulta significativa la dimensión religiosa que atraviesa muchas de estas representaciones, donde su imagen oscila entre distintas formas de sacralización. Las propias palabras de Santoro (2013) permiten precisar esta operación. Para él, la persistencia de Eva en el imaginario colectivo se explica por un “anclaje icónico” excepcional, ligado a la intensidad de su biografía: “la vida de Eva Perón es la clave, la idea de sacrificio” (Santoro, D. 2013 s.p). Esa condición se estructura, según señala, “en una tensión que la hace tan polisémica entre un itinerario crístico del cuerpo que se sacrifica y la figura mediadora, que desde el cristianismo sería la Virgen María. Entre esas dos formas, el sacrificio y la piedad, se resuelve el sistema icónico de Eva.” (Santoro, D. 2013. s.p). *El sacrificio debajo del ombú de la abundancia* (2013) y *La piedad. Eva Perón devora las entrañas del Che Guevara* (2008) podrían graficar esta tensión mencionada.

Según la exposición *Eva Perón en los libros* (2013) curada por Santoro, podríamos identificar, en la gran producción del artista, 3 de las 4 imágenes que fueron propuestas como los anclajes icónicos de la figura central del peronismo: La razón de mi vida, el perfil numismático y Evita con el micrófono. Pero la ninfa no aparece, no hay vestimenta en movimiento ni cabello ondeado por un viento sobrenatural en las pinturas del artista porteño. Al contrario, Eva conserva su rígido trajecito de falda y saco y su peinado característico. Sobre esto, Santoro comenta en el catálogo de la muestra que “lo que aquí nos produce sentimientos contradictorios es precisamente el desanudarse del rodete” (Santoro, D. 2013. p 12). Como sí se tratara de mantener cierta solemnidad alrededor de Eva, que la ninfa al parecer no posee porque es “demasiado sexual para constituirse en emblema de lucha” (Santoro, D. 2013. p 12).

Sin embargo, es posible encontrar un camino para encontrar la presencia de la ninfa en las obras de Santoro.

## Ninfa con rodete

Sí al desanudarse el rodete Eva no puede constituirse como emblema de lucha, ¿qué es lo que contiene ese peinado? En el rodete, tal vez, podría concentrarse la vitalidad que Eva Perón desplegó con una intensidad difícil de equiparar en la historia de Argentina.

En apenas unos años, su acción política se desarrolló de manera vertiginosa. Impulsó la sanción del voto femenino en 1947, promoviendo la incorporación masiva de las mujeres a la vida política a través del Partido Peronista Femenino; creó y dirigió la Fundación Eva Perón, desde donde organizó una vasta red de asistencia social que incluyó hospitales, hogares de tránsito, colonias de vacaciones, escuelas y la emblemática Ciudad Infantil; intervino activamente en la mediación entre el Estado y los sectores populares, recibiendo diariamente a trabajadores, enfermos y necesitados; y sostuvo, además, una intensa actividad discursiva como figura central del movimiento. Esa acumulación de tareas, llevadas adelante con una dedicación casi absoluta, configura una imagen de Eva capaz de producir una energía en permanente estado de acción. Una vitalidad orientada hacia los otros, que no parecía encontrar pausa.

Al respecto es interesante la respuesta que da Santoro al dibujante Miguel Rep en una entrevista de la Televisión Pública del año 2023. Allí Daniel asume que su Eva es la Eva de “rodete tirante, pelo brillante, como un automóvil a gran velocidad” y que el rodete “es muy importante para hacer de esa cabeza una cierta aerodinámica”, esto significa que para Santoro el rodete simboliza la actividad incansable de Eva como figura política: “la que mete velocidad a la revolución justicialista” (Santoro 2023). El peinado es inherente al ícono.

Con lo anterior queda trazada la correspondencia simbólica/poética que tiene el rodete con la vitalidad y el movimiento de Eva según el artista. Sin embargo, para que esto pueda estar en vínculo con la ninfa de Warburg debemos seguir su lineamiento metodológico, en donde la asociación surge del montaje de imágenes.

Para eso hay que caminar, otra vez, por las calles de CABA observando como entre el antiguo edificio de Obras Públicas y las banderas del Movimiento Evita se forma un montaje involuntario de *Evas*. ¿No son acaso dos caras de la misma moneda? [Figura 1]



**Figura 1.** Autor desconocido  
(2023) Sin título  
Fuente: [www.infogremial.com](http://www.infogremial.com)

Entonces, volviendo al panel 46 del *Atlas Mnemosyne: Ninfa. Eilbringitte en el círculo familiar Tournabuoni. Domesticación*. son las breves y crípticas anotaciones que lo acompañan. Según el capítulo 4 del libro *Che cosa significa, allora, Ninfa?* (2021), el montaje se ordena en tres columnas verticales que trazan un recorrido material y conceptual (Magnoler & Not, 2021). Desde la dureza de la piedra en los relieves antiguos, donde la ninfa aparece subordinada a funciones estructurales, pasando por la “compensación energética” (Warburg 2014, como se citó en Ruvituso, 2017, p. 18) de la mediación pictórica en el Renacimiento, hasta la ligereza del dibujo y la reproducción gráfica, donde la figura se emancipa y adquiere autonomía. En el centro de este dispositivo se ubica un núcleo energético clave sobre la medalla de Giovanna Tornabuoni [Figura 2], que condensa en sus dos caras la polaridad fundamental del panel.

En ella, la misma figura se presenta como dama florentina, de perfil según la tradición numismática y como ninfa atravesada por el viento de la antigüedad, proyectando relaciones sobre el resto de las imágenes tanto en sentido horizontal como vertical.



**Figura 2.** Niccolo Fiorentino (atribuido) (1486) Medalla Giovanna Tornabuoni.

Fuente: Revista Engramma.

En este punto comienza a ser revelador el concepto de polaridad mencionado por Santoro, que alude a la célebre frase de Warburg:

A veces me parece que, como psichistoriador, he intentado diagnosticar la esquizofrenia de la cultura occidental, a partir de sus imágenes, en un reflejo autobiográfico. La ninfa extática (maníaca), por un lado, y el dios fluvial en duelo (depresivo) por otro. (Warburg 1929, como se citó en Didi-Huberman, 2009, p. 258)

La tensión polar en y entre las imágenes en la iconología es fundamental para pensar el funcionamiento histórico de la pervivencia de las pathosformel a lo largo del tiempo. Así como el perfil numismático de la medalla de Giovanna Tornabuoni es “la otra cara” de la ninfa con arco y flecha; el dios fluvial o la escultura de Ariadna, del panel 4 del atlas, es el extremo opuesto de la ménade griega que antecede a la ninfa. Por un lado, el frenesí y el exceso de energía y el abatimiento y la quietud, por el otro. Esta relación antitética también podría ser ejemplificada con la fotografía de Fusco y la obra de Santoro Ave (2009) en donde el gesto desplegado por la sonriente “ninfa desanudada” (Santoro 2013) cambia de polaridad, pero esta vez no como una Dama como Giovanna, ni hacia el abatimiento de Ariadna. La *ninfa con rodete* canaliza la acción y el movimiento en la torsión de su cabello, dejando de ser excesiva y sensual para convertirse en icono político, encauzando esa energía de manera direccional y organizada hacia su pueblo.

Pero sí efectivamente las ideas hasta aquí esbozadas tienen la intención de incorporar de manera imaginaria, nuevas asociaciones al panel de la ninfa, el espacio que ocupan las imágenes en el Atlas no puede ser azaroso, debe respetar la estructura que hace posible las relaciones establecidas. En este sentido, la fotografía de la *Campagnola a Settignano* (ca. 1900) puede ser pensada como una invitación a encontrar la presencia latente de la ninfa en cualquier lugar y tiempo, ya que es una imagen que el propio Warburg tomó y que en

principio no reviste una composición muy compleja, es simplemente una mujer caminando. A partir de este razonamiento, la incorporación de la fotografía de Fusco y de la obra de Santoro en ese mismo sector del panel se justifica como una prolongación de esa misma intención [Figura 3]. Ambas imágenes actualizan la pervivencia de la pathosformel en el presente y permiten desplegar la tensión polar que poseen.

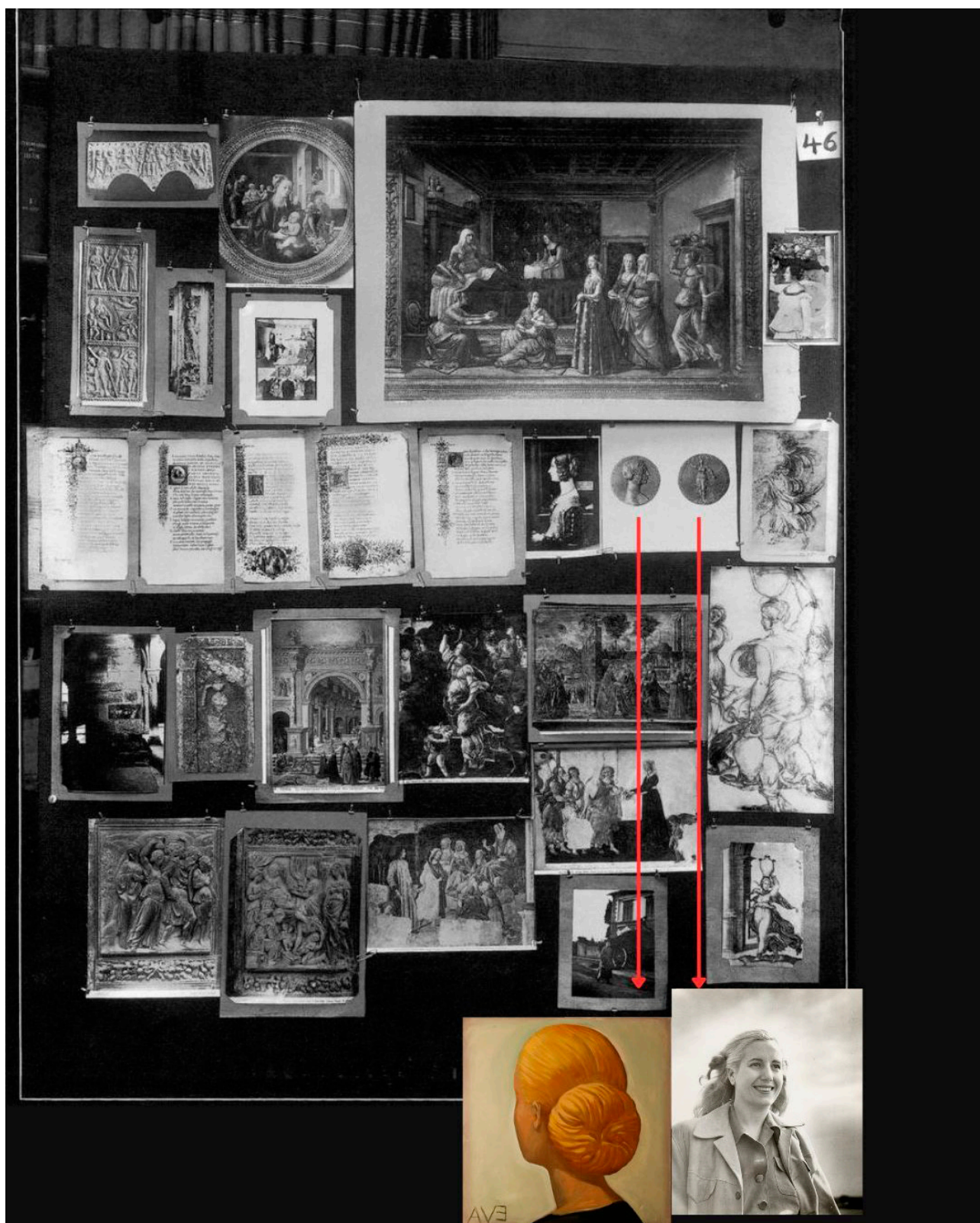


**Figura 3.** Abby Warburg (1924-1929). Panel 46. *Ninfa Eilbringitte en el círculo Tournabuoni*.  
Fuente: Revista Engramma. Incorporación de Evita con el pelo suelto y Ave. Edición de la autora.

## Epílogo

Seguir el método de Aby Warburg permite entender las imágenes como portadoras de una significación que desborda el contenido de la obra que las define. Hay algo lúdico en la propuesta del Atlas que permite relaciones en apariencia imposibles, transgrediendo los límites del arte para adentrarnos en la memoria del mundo visual que construyó la humanidad. La repetición de ciertos motivos, aunque sea de forma variada, habla de quienes fuimos y quienes seremos, el *pathos* del que no podemos escapar. La ninfa siempre nos conmueve: es lo eterno femenino, una vitalidad capaz de transformarlo todo ■

## Referencias

- > Biblioteca Nacional Mariano Moreno. (2013). *Eva Perón en los libros*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- > Santoro, D. (2013). Nadie sabe lo que puede ser un ícono. En *Eva Perón en los libros* (pp. 11-13). Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- > Burucúa, J. E. (2003). *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- > Didi-Huberman, G. (2013). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- > Página/12. (2013, julio 26). "La única hoguera fueron los libros peronistas quemados". Página/12. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-29360-2013-07-26.html>
- > Ruvituso, F. (2017). A prudente distancia. Aproximaciones al concepto warburgiano de grisalla. *Armiliar* (N.º 1), 13-33. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/armiliar>
- > Seminario Mnemosyne. (2021). El paso de la ninfa florentina. Lectura interpretativa de *Atlas Mnemosyne*, lámina 46. En V. Magnoler y L. Not (Eds.), *¿Qué significa, entonces, Ninfa? La Rivista di Engramma*, (182). Edizioni Engramma. [https://www.engramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=4152](https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=4152)
- > Televisión Pública. (2023). *Evita por Daniel Santoro - Mundo Rep* [Programa de televisión]. [https://www.youtube.com/watch?v=4b4XX\\_R0UUI](https://www.youtube.com/watch?v=4b4XX_R0UUI)
- > Warburg, A. (2005). *El Renacimiento del Paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza.