

//EL IMAGINARIO PERONISTA DE LA POSCRISIS:
ENTRE LA FAMILIA LITERARIA DE JUAN DIEGO
INCARDONA Y *LA FELICIDAD DEL PUEBLO* DE DANIEL
SANTORO//

SUBMISSION DATE: 27/02/2015 // ACCEPTANCE DATE: 17/05/2015
PUBLICATION DATE: 15/06/2015 (pp. 107-120)

CAROLINA ROLLE
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO, ARGENTINA
carorolle@gmail.com

///

PALABRAS CLAVE: Incardona, Santoro, Poética, Barrio, Peronismo.

RESUMEN: La obra de Juan Diego Incardona, pero principalmente *Villa Celina* (2008), *El campito* (2009) y *Rock Barrial* (2010), funciona como una saga hilvanada a través de ese espacio de pertenencia que es el barrio. Este es una suerte de universo justicialista en el que conviven la familia compuesta por el padre tornero e inmigrante italiano, la madre maestra y el hijo artesano. En el presente artículo proponemos dicha saga en relación a un imaginario peronista que leemos en diálogo *intermedial* y *transgenérico* con la obra de Daniel Santoro (específicamente analizamos *La felicidad del pueblo* (2000) y *Evita protege al niño peronista* (2002)). En este sentido trabajamos la *potencia simbólica* de la imagen visual en sintonía con la *potencia* de la literatura.

KEYWORDS: Incardona, Santoro, Poetic, Neighborhood, Peronism.

ABSTRACT: Juan Diego Incardona's literary work, especially *Villa Celina* (2008), *El campito* (2009) and *Rock Barrial* (2010), functions as a saga in which the neighborhood constitutes a belonging space. This neighborhood is a justicialistic universe where a family composed of a turner father, a scholar-teacher mother and a craftsman son lives. In this article we propose this saga in relation with a Peronistic imaginary that we analyze in an *intermedial* and *transgeneric* dialogue with Daniel Santoro's art work (we especially analyze *La felicidad del pueblo* (2000) and *Evita protege al niño peronista* (2002)). In this matter, we analyze the symbolic power of the visual image in dialogue with the power of literature.

///

Juan Diego Incardona es, durante trece años, artesano, vendedor ambulante y escritor, hasta que en 2010 deja de lado el oficio de artesano para integrar el equipo del Espacio Cultural Nuestros Hijos (ECUNHI) de la Fundación de Madres de Plaza de Mayo. Ahí coordina el área de letras, los ciclos de cine, entre otras actividades culturales. Participa en diferentes medios de comunicación y se sirve de la web para anticipar o publicar parte de su obra literaria. En 2007 publica *Objetos maravillosos* (2007) que podemos pensar como un diario donde inscribe su vida como artesano y los recuerdos del barrio donde se cría y donde aún habita su familia. Este se desprende de las crónicas escritas como post que hace en su blog *Días* que se empujan en desorden, que a la fecha mantiene actualizado. *Villa Celina* (2008) es una recopilación de algunas aguafuertes que publica desde el año 2005 en la revista digital *El intérprete*, que funda en 2004 y dirige durante cinco años. De *El Campito* (2009) y de *Rock Barrial* (2010) también pueden encontrarse fragmentos y algunas crónicas publicados en la web o en distintas antologías. En 2013 publica su –hasta ahora– único libro de poesía: *Amor bajo cero*.

Podemos decir que toda su obra, pero principalmente *Villa Celina* (2008), *El campito* (2009) y *Rock Barrial* (2010),¹ funciona como una gran novela, una saga, hilvanada a través de ese espacio de pertenencia que es el barrio en la que los mismos personajes se trasladan desde lugares fabulados a otros referenciales y viceversa en el interior de la ficción. Así, los personajes de la literatura de Incardona transitan de un libro a otro entre sujetos que habitaron y habitan Villa Celina, hombres gato, enanos peronistas, perros con dos hocicos, una especie de aeda ciruja, y el recuerdo de Perón y Evita como los creadores de esos barrios que forman el conurbano bonaerense.

La voz narrativa de los textos de Incardona escribe desde el distanciamiento tempoespacial. El protagonista no vive ya en ese barrio ni en esa casa:

Después de veintiséis años de vivir en la misma casa de la calle Ugarte, en el corazón de Villa Celina, donde aún vive mi familia, decidí abandonar el barrio para irme a vivir con Ana a Haedo, en el partido de Morón (Incardona, 2008: 26).

Sin embargo, cada uno de los relatos que integran *Villa Celina* recupera y reescribe ese tiempo y ese espacio al remitir a un imaginario que funde la experiencia sensible y cultural, las vivencias individuales y colectivas, las fantasías y los mitos² de esa comunidad. En esta línea, esa voz que se enuncia como “yo” vuelve al lugar donde nació: una casa construida por sus abuelos inmigrantes, donde aún viven sus padres. Y en este sentido, la historia de su familia está íntimamente ligada a la historia del barrio como si se tratara de un mito fundacional que el autor pretende inmortalizar:

A mediados del siglo XX, Villa Celina fue poblada por españoles e inmigrantes del sur de Italia, como mis abuelos José y Lucía; Juanita la almacenera, o Antonia, su cuñada. Las primeras casas fueron construidas por los mismos inmigrantes... (Incardona, 2008: 11).

Y en esta apropiación del barrio y de su origen aparece el nombre de su madre, que también es: *Celina*.³ Por consiguiente, como el legado que deja el tango, el barrio, la casa y la

¹ A esta selección habría que sumarle *El ataque a Villa Celina (Relatos suburbanos)*, publicada por la editorial de Washington Cucurto Eloisa Cartonera, que funciona como antecedente de la saga.

² Si el mito se constituye como un sistema de comunicación, un mensaje que no se define por su objeto sino por la forma en que se lo profiere (Barthes 1999: 108) entendemos por mito, junto con Michel de Certeau: “...un discurso relativo al lugar/no lugar (u origen) de la existencia concreta, un relato trabajado artesanalmente con elementos sacados de dichos comunes, una historia alusiva y fragmentaria cuyos agujeros se encajan en las prácticas sociales que ésta simboliza” (2000: 114). En esta línea, hablar de mitología no implica decir que *nunca* sea verdadero sino cuestionar que sea *siempre* verdadero (Foster 2001: 177) ya que Incardona parte de elementos concretos y existentes pero para construir un universo/barrio imaginario.

³ Martín Biaggini destaca que son seis las *Celina* que han sido dueñas o están relacionadas directamente con dicho espacio: Celina Madero (hija de la familia dueña de las tierras quienes lotean y conforman los primeros

madre se funden simbólicamente en un mismo lugar de pertenencia. En esta línea, el Villa Celina de Incardona se corresponde con lo que Noemí Ulla define como *barrio amparo* puesto que en él radica una relación de intimidad, de familiaridad construida con los recuerdos de la infancia. Incardona idealiza ese espacio comunitario que percibe amenazado con su desaparición y lo reconstruye a partir de una lente nostálgica que, para Emil Cioran, implica siempre una pérdida. Frente a esto, la escritura se convierte en la herramienta capaz de rescatar aquel barrio con sus tradiciones —algunas colectivas y otras individuales— que ya no existen sino en el recuerdo: “Los potreros que empezaban cerca de ahí y que se alargaban hasta el campito donde jugábamos a la pelota, prácticamente desaparecieron. Está casi todo edificado. No me gusta nada. No reconozco a Celina sin potreros” (Incardona, 2007: 39).

La familia compuesta por la madre maestra y el padre tornero e inmigrante se relaciona estrechamente con el lugar que ocupan la casa y la familia en el imaginario peronista. Esto es, la familia como célula básica a partir de la cual se cimienta la patria justicialista. Y es que, como señala Martín Biaggini, el barrio de Villa Celina, si bien se desarrolla en los años 30 y 40, se impone a partir del peronismo que realiza la primera integración urbanística de sus cincuenta manzanas. Durante el primer peronismo la política de redistribución del gobierno desarrolla un plan de viviendas destinadas a cubrir el déficit habitacional de sectores marginados y en 1949 la Constitución establece la función social de la propiedad y el derecho a la vivienda. De allí que el gobierno expropia grandes extensiones de tierra entre las cuales se encuentran los lotes de la familia Maglione que constituyen lo que hoy se conoce como Villa Celina. De esta manera, a la inmigración europea hay que sumarle por una parte la posterior migración interna que moviliza el acceso al trabajo propiciado por la nueva industria y la construcción;⁴ y además la llegada de pobladores de bajos recursos que se inscriben en el plan de vivienda (Biaggini, 2012: 121-134). De este complejo poblacional surgen los personajes de Incardona como individuos prototípicos de Villa Celina. Al respecto, Sandra Contreras señala que el peronismo funciona en *Villa Celina* como una *fuerza de aglutinación muy poderosa* cuya marca más fuerte es la solidaridad:

...no sólo hacia afuera en la disposición a defender la bandera identitaria de un territorio, sino sobre todo hacia adentro en un asistencialismo que asegura la inmediata colaboración y auxilio mutuos, en una forma de religación social en la que, a falta de una Evita protectora, la madre maestra, el padre tornero, y el mismo joven Incardona militante de las unidades básicas, funcionan como líderes naturales de iniciativas y manifestaciones colectivas (2010: 5).

Esta *fuerza de aglutinación poderosa* que permea el imaginario de la obra literaria de Incardona y que encuentra su metonimia en la imagen de familia del protagonista, construida como expresión del bienestar de los trabajadores, es lo que nos habilita a proponer un diálogo con la obra de Daniel Santoro. Para ello recurrimos a un análisis *transgenérico e intermedial* que

poblados entre 1900 y 1911); Celina Videla Dorna Madero (hija de la anterior); Celina Teodora Rojas, esposa de Francisco Maglione (quien compra parte de las tierras a los Madero y las loteó en 1915); Celina Maglione, “Chelita” (hija del matrimonio Rojas Maglione, quien muere a los 4 años de edad); Celina Maglione, “Chela” (segunda hija del matrimonio Rojas Maglione) y Celina Roca, propietaria del casco de la estancia principal de la Villa (Biaggini, 2012: 81- 85).

⁴ José Luis Romero señala que, como resultado de las migraciones internas, “se había constituido alrededor de la ciudad un conjunto social de caracteres muy diferentes a los del suburbio tradicional. La era del tango y del “compadrito” había pasado. Ahora poblaban los suburbios los nuevos obreros industriales, que provenían de las provincias del interior y que habían cambiado su miseria rural por los mejores jornales que les ofrecía la naciente industria. De 3.430.000 habitantes que tenía en 1936, el Gran Buenos Aires había pasado a 4.724.000 en 1947. Pero, sobre estos totales, mientras en 1936 había solamente un 12% de argentinos inmigrados del interior, este sector de población había pasado a constituir un 29% en 1947” (Romero, 1993: 63).

parte de la noción de *intermedia* acuñada por Dick Higgins en 1966.⁵ En los últimos veinte años el concepto de *intermedialidad* ha suscitado múltiples y variados debates (Herlinghaus, Chapple, Rajewsky, Felten- Maurer, Cubillo Paniagua). Lo que aquí proponemos es apartarnos de la idea de *fusión* que trabaja Higgins⁶ para pensarlo, junto con Hermann Herlinghaus, en un sentido más amplio que da cuenta del entrecruzamiento y de la coexistencia, al interior de un texto, de elementos *ajenos*, ya sea del mismo o de otros medios. Esto implica una relación mediático-conceptual que hace imposible ubicar una obra o una expresión en las lógicas de un solo medio (2002: 19). Asimismo, proponemos un diálogo *intermedial* y *transgenérico* en tanto la literatura de Incardona y el arte plástico de Daniel Santoro tematizan una misma problemática, la de inscribir su obra a un imaginario peronista anclado a una poética que parte de una falta, de una carencia, de una pérdida. En este sentido proponemos un abordaje teórico plural que considera la literatura y el arte plástico desde ese umbral, ese espacio intermedio que habilita la intermedialidad.

Podemos decir que a tal punto ambas obras dialogan que Santoro ilustra en carbonilla la edición de *Villa Celina*. La obra de Santoro se caracteriza por representar a sus personajes en escala monumental entre una serie de elementos compositivos de la historia de la pintura; especialmente de las décadas del 30 y 40 –que al mismo tiempo inspiran la gráfica propagandística del justicialismo–, pero también del Renacimiento. Todo ello en el marco de un barroquismo donde se cruzan una multiplicidad de signos a través de una sobrecarga simbólica en la que la estética y el léxico peronistas se vuelven un canon y un ritual repetido y sistematizado en el lenguaje de la pintura (Lebenglik).⁷ Por el contrario, en las carbonillas que acompañan los relatos de *Villa Celina* Santoro construye una estética minimalista donde predomina el blanco y negro que podemos leer en correspondencia con la nostalgia y la simplicidad del estilo narrativo que prevalece en la literatura de Incardona. En esta línea, Santoro recupera el universo mítico de la *saga celinense* y pone su arte a ilustrar aquello que puebla el imaginario propio de la literatura de Incardona: el hombre gato, las peleas callejeras, los perros rabiosos, la inundación, la curandera y la culebrilla. De esta manera, en el cruce explícito de ambas poéticas que habilita la edición de *Villa Celina*, un arte queda relegado al otro en la instancia de la ilustración. Pero lo que aquí nos interesa es analizar ambas producciones hacia el afuera de su lenguaje, hacia su *fuera de campo* (Speranza)⁸ y no donde un arte quede relegado al otro.

⁵ Dick Higgins trabaja con la idea de horizonte, de frontera, para señalar las nuevas formas que adquieren las diferentes artes al borrar los límites entre ellas. Si bien contempla las vanguardias históricas de comienzo del siglo XX en lo que respecta a la ruptura de estos límites, lo lleva más allá al señalar el concepto de *intemedialidad* para analizar esa franja ambigua e imprecisa, ese umbral (al que él llama *horizon*) en donde las artes se definen por la determinación de sus medios expresivos; esto es, la transposición de los límites mediáticos. Y en este sentido advierte que la *intermedialidad* no es algo propio de los años 60 ni de ningún movimiento *avant-garde* o epocal, sino que existe desde tiempos remotos. De hecho, Higgins toma el concepto de *intermedia* que acuña Samuel Taylor Coleridge en 1812. En otras palabras, no se trata de un movimiento, sino de una forma de hacer y de pensar críticamente el arte.

⁶ Higgins analiza principalmente el umbral entre la poesía y la música que adquiere la forma *intermediática* conocida como *poesía fónica* o *poesía sonora*; o bien entre las artes plásticas y la poesía que se conjugan en la *poesía visual* (Higgins 27- 28).

⁷ Si bien aquí no trabajamos con los cuadros de Santoro donde combina las imágenes de la propaganda peronista con leyendas e ideogramas chinos y signos cabalísticos es menester destacar que ante la *rigidez* de la iconografía política Santoro sob reimprime filtros y veladuras que habilitan una mirada oblicua. En estos cruces propone una resignificación sobre la lectura del peronismo y su carencia de una estructura ideológica definida y apuesta con su obra a la imaginación como forma de conocimiento (Rosano, 2010: 247- 250).

⁸ Graciela Speranza sostiene que la literatura como las artes visuales y el cine se lanzan hacia el afuera de su lenguaje y de sus medios específicos y encuentran en el *fuera de campo* una energía estética y crítica liberadora. Así, los campos estéticos se expanden y la transformación de los medios individuales se abandona a favor de nuevas prácticas del “arte en general” que desestiman la especificidad de los soportes tradicionales. En consecuencia, la preeminencia de la idea ha vuelto irrelevante la distinción entre medios y soportes (2006: 23-24). El *fuera de campo* así entendido se encuentra en estrecha relación con la categoría de *hibridez* que desarrolla

La poética de la obra de Santoro surge de una relación sensible y cultural respecto de un tiempo histórico y de un momento político; y en esta línea, la *potencia simbólica* de la imagen⁹ –como la de la escritura– logra hacer prevalecer en el tiempo aquello que corre el riesgo de desaparecer. Se trata de un pasado que no deja de reconfigurarse dado que esa imagen (la de la pintura como la que subyace de la escritura) sólo deviene pensable en una construcción de la memoria que nos sobrevivirá, puesto que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso mientras que ella es el elemento del futuro, de la duración. Y en este sentido la imagen como la palabra escrita tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira (Didi-Huberman, 2011a: 32). Es por esto que lo que nos interesa es ahondar en cómo ambas poéticas recuperan las narraciones orales, los cuentos y dichos populares, y hacen del relato peronista un nuevo mito a partir del cual construyen una idea de familia que en Incardona se proyecta a una idea de barrio. De allí que aquí proponemos una relación *intermedial* entre el imaginario de familia peronista que opera en la obra *La felicidad del pueblo*¹⁰ de Daniel Santoro con el imaginario de familia que atraviesa la *saga celinense* –y podemos decir, toda la obra literaria hasta ahora– de Juan Diego Incardona. Esto es, subrayar una relación fundada en una lectura contemporánea¹¹ mistificadora y nostálgica del relato peronista que abre el diálogo entre la literatura de uno y la obra pictórica del otro.

¿Por qué a partir de la crisis del 2001 es que tanto Santoro como Incardona buscan recuperar el peronismo clásico (1946- 1955) no sólo en las marcas que deja la redistribución económica en favor de las clases populares sino también en la formación cultural y laboral que posibilita la escuela industrial? En este sentido, hay en sus obras una nostalgia vinculada a una pérdida que se corresponde con la idea de que “el peronismo no es una promesa en el futuro sino una pérdida en el pasado” (Santoro 2014: s/p). Y esto mismo es lo que resuena en el fragmento del poema de Friedrich Hölderlin que Daniel Santoro escoge como epígrafe de su exposición *Un mundo peronista* (Centro Cultural Recoleta 2001) y también del texto con el cual acompaña su otra exposición *Leyenda del bosque justicialista* (2004):

La más ansiada ternura, condenada a un ayuno eterno. / Lo que amamos no es más que una sombra. / Para mí, la Naturaleza tan amiga murió/ con los sueños dorados de mi juventud. / ¡Pobre corazón, en aquellos dichosos días/ nunca te sentiste tan lejos de tu verdadera patria. / Por más que busques, nunca volverás a encontrarla;/ consuélate con verla en sueños! (Santoro “A la naturaleza”)

Néstor García Canclini en *Culturas Híbridas*, y al mismo tiempo posibilita el análisis en los términos que hemos definido de *intermedialidad*.

⁹ Raúl Antelo desarrolla el concepto de *potencia* de la imagen como fuerza de sentido que incluye un doble movimiento: por un lado, se trata de una potencia pasiva (receptiva) y por otro, activa (representativa) lo que posibilita pensar que cuestiones del pasado pueden ser nuevamente enunciadas como problemas (Antelo, 2004). Asimismo, sugiere pensar las imágenes (él trabaja principalmente con la fotografía) como *fuerzas* para analizar el escenario contemporáneo que él trabaja desde la *postautonomía* (Véase Antelo, 2008). En este artículo trabajamos la *potencia* como *fuerza* que posibilita la prolongación en el tiempo y en el espacio de una imagen –a la que comparamos con la *potencia* de la escritura– que conlleva diferentes temporalidades. En este caso se actualiza en el presente un tiempo histórico de un momento político de la historia argentina.

¹⁰ Acrílico y dorado a la hoja 150 x 200cm. Este cuadro como el de *Evita protege al niño peronista* que citamos en el próximo apartado están disponibles en la página web de Daniel Santoro (de allí hemos extraído las imágenes). Asimismo, pueden consultarse estas imágenes en los libros *Manual del niño peronista* y *Santoro. Utopía justicialista, con un objeto caído* que se citan en la Bibliografía.

¹¹ La obra literaria de Incardona es posterior al 2001 y la pictórica de Santoro se centra en el imaginario justicialista a partir de ese mismo período. Al respecto, Claudia Soria señala que toda la obra de Santoro anterior al 2001 “podría ser leída como un ensayo, un boceto o una serie de ejercicios plásticos sobre los que Santoro después monta el cuerpo y el rostro del paraíso justicialista que coincide con el peronismo clásico” (Soria, 2013: 196). Es por esto que a pesar de que *La felicidad del pueblo* es del año 2000, la pensamos en clave con el resto de las obras que constituyen las colecciones que se exponen bajo los títulos *Un mundo peronista* (2001) y *Leyenda del bosque justicialista* (2004).

La patria (la naturaleza y la juventud) para Hölderlin, el peronismo de Perón para Santoro e Incardona, son un efecto del lenguaje (onírico y pictórico/literario), una construcción en el terreno de lo imaginario. En este sentido, Santoro e Incardona recaban entre los restos y recrean bajo la forma de la leyenda aspectos sobre todo felices del peronismo histórico. A la luz de una gran transformación del peronismo como proyecto político, de dictaduras, proscripciones, violencia política y del decanato menemista con sus consecuencias socio-políticas y económicas, Santoro como Incardona –quien en la diferencia generacional se constituye como ese infante al que el peronismo educa con la idea de que los *milagros* no pertenecen a la esfera de lo irrealizable, sino que pueden ser un proyecto para el presente (Punte)– construyen una poética que juega con esa *utopía de la felicidad al alcance de la mano, realizable en lo inmediato*, ese sueño que jamás tiene lugar sino en la imaginación de quienes confían en ese modelo (Lebenglik, Ballent). Y en esta línea, ambas obras (la pictórica de Santoro y la literaria de Incardona) insisten en el aspecto fantasmagórico de aquel sueño. De allí que, aunque de estéticas disímiles, en ambas obras aparecen representados el sentimiento de pertenencia a una familia, a una clase social, a una comunidad política, específicamente peronista. Y además, aparece tematizado el régimen de protección paternalista asociado no sólo a un discurso que reivindica la clase obrera sino también a la acción que representa la conformación de la Confederación Nacional del Trabajo (CGT), las nuevas leyes y el aumento de los salarios que definen al primer gobierno peronista. Asimismo, ambos recuperan la imagen hagiográfica de la figura de Eva Duarte como el hada madrina de los pobres.¹²

Podemos poner en diálogo entonces esa fuerza de aglutinación poderosa (Contreras) que permea el imaginario de la literatura de Incardona con el imaginario a partir del cual Daniel Santoro pinta su cuadro *La felicidad del pueblo* (2000). La diferencia temporal no borra lo que el texto de uno y la imagen del otro construyen en tanto ambos universos trabajan a partir de una matriz donde el imaginario peronista se enlaza con una idea de familia como expresión del bienestar de los trabajadores:



¹² Volveremos sobre este punto en el siguiente apartado.

En *La felicidad del pueblo* Santoro recrea la escena de una familia de cuatro integrantes congregados alrededor de una mesa donde se visualiza el pan dulce y la sidra adornados por unas cintas que dicen “Perón” y “Evita”.¹³

Mientras la hija, vestida con el guardapolvo blanco característico de la escuela pública, apoya su mano sobre *La razón de mi vida* como en señal de juramento bíblico, el hijo varón –vestido con uniforme– le entrega a la madre orgullosa el diploma de la escuela industrial. Claudia Soria señala el rol fundamental que cobran los niños en la iconografía de Santoro. Estos, con su guardapolvo blanco, la cinta de luto y el texto de *La razón de mi vida* parecen ser los portavoces del Estado de bienestar a la vez que son quienes más resentirán la pérdida de la “madre estado” (Soria, 2013: 201).

En el marco de la escena familiar, el padre escucha y gesticula frente a la radio prototípica de los años 40. Esta, junto al auto –que puede verse a través del vidrio de la ventana– son los símbolos de aquellos elementos de confort que la clase trabajadora logra adquirir gracias a Eva, el *bada madrina de los pobres*. Todos en el cuadro poseen la cinta de luto por la muerte de Evita. Sin embargo, el cuadro construye una atmósfera festiva. Y es que, más allá de su muerte, Evita parece haber sobrevivido con sus acciones, sus legados, su imagen. De allí que su rostro sobrevuela el cuadro envuelto en una nube.¹⁴

Santoro pinta al hombre en el marco de su cotidianeidad, en un momento de esparcimiento junto a su familia en la casa *propia* al finalizar la jornada laboral. Para ello, se sirve del relato peronista, recupera su iconografía y desde el presente construye una imagen mítica con gran ironía de ese momento histórico, de esos sectores populares. Roger Chartier sostiene que la imagen tiene el poder de mostrar lo que la palabra no puede enunciar, lo que ningún texto podrá dar a leer (Chartier, 1996: 76). De allí que esa naturaleza de ser *indecible* imponga limitaciones a quien trabaja desde el texto. Describir la imagen es construir otro texto, apostar a una interpretación conjetural y distinta de sus posibles efectos de sentido. Y para ello, la palabra que en este caso está dada por el título que acompaña la obra proporciona una herramienta para la interpretación que *nos pide* la imagen: *La felicidad del pueblo*. El título habilita entonces a leer a la familia peronista como paradigma de una nueva relación entre la sociedad y el Estado. Esto conlleva la resignificación de ambas esferas: los trabajadores se constituyen como los beneficiarios de un Estado benefactor. Pero, al mismo tiempo, la imagen traduce esa ausencia a la vez que

¹³ Este cuadro de Santoro parece dialogar con *La Navidad de Juanito Laguna* (1961) de Antonio Berni puesto que en éste se recrea una familia alrededor de una mesa navideña donde lo que predomina es la escasez de alimento y la tristeza de los rostros. Hay un pan dulce en el centro, una pequeña botella que parece ser de Coca-Cola y otra más, que puede ser un vino con el cual se brinda. Berni coloca un pan dulce en el centro de la mesa como signo de pobreza (es todo lo que tienen para comer). Puede decirse que Santoro invierte el signo al reubicarlo como símbolo de abundancia cual si se tratara de la consecuencia de la acción política del peronismo. Esta comparación no es aleatoria en tanto la obra de Santoro dialoga con la obra de Berni a partir de los personajes de *Juanito* y de *Ramona*. Señala Santoro en el texto introductorio a su exposición *Leyenda del bosque justicialista* (2004): “Tal vez no sea un hecho casual que Juanito Laguna, con cinco o seis años de edad, aparezca en 1960, abandonado en un basural; un lugar donde pocos años antes, el peronismo había conocido los fusilamientos sumarios; tampoco parece casual que Antonio Berni, haya elegido borrar cualquier rastro de aquel movimiento de masas con los que seguramente se cruzó buscando por el conurbano bonaerense, chapas y residuos para sus excelentes cuadros de montaje; sospecho incluso que Ramona Montiel fue peronista, y que en algún rincón de su habitación guardaría un altarcito dedicado a Evita, ¿o acaso era una rara prostituta “marxista leninista”?” (Santoro, 2005: 95). La muestra hace un recorrido pictórico a través de la leyenda que Santoro construye para representar, simbólicamente, el nacimiento y el origen del personaje de Berni: Juanito Laguna. De allí que *La leyenda del bosque justicialista* narra la (corta) vida de la madre de Juanito a la que representa como una niña del pueblo, luego una madre-niña y finalmente, una niña muerta que flota en el río. Esta es apadrinada por Eva Perón y acobijada por el ideario y las instituciones peronistas.

¹⁴ Según Nora Domínguez, la cabeza de Eva –aquella imagen de perfil que sobrevuela el cuadro– ya no es la de una mujer sino un emblema: pierde la mirada frontal, solo puede mirar el pasado o el futuro. Su perfil constituye el vértice de la construcción de un imaginario político que a la vez delimita una identidad (Domínguez, 2010: 134- 135).

la hace presente en esa falta: lo que vemos –y aquí la ironía– es lo que nos prometieron y no tenemos, lo que, de haber existido, hemos perdido. La obra de Santoro representa siempre una falta, una ausencia. Desde el humor, los fuertes colores y los personajes a gran escala parece construir una estética celebratoria que sin embargo, lo que hace es traslucir aquello que no se puede obtener: esa felicidad del pueblo que intenta construir el peronismo. Puede decirse que la obra de Santoro se vuelve *ineluctable* en tanto la sostiene una pérdida y es desde allí que la imagen abre a un vacío que nos interpela, que nos *mira*, que nos *concierna* y que nos *constituye*. Miramos la imagen y esta nos muestra lo que no tenemos, lo que nos falta, nuestro vacío (Cfr. Didi Huberman 2011b).

Posterior a la crisis del 2001,¹⁵ Incardona y Santoro recuperan el imaginario peronista que a partir de las décadas del 40 y 50 queda inevitablemente ligado en el imaginario nacional al proyecto modernizador asociado a un discurso donde lo popular democrático comienza a ser central. Desde su aparición en el escenario argentino, el horizonte imaginario del peronismo tiñe no sólo el proyecto de construcción de la nación sino también los intersticios más invisibles de su cultura. Las grandes transformaciones que se producen en la estructura económico-social de aquella época producen también una enorme convulsión en el área de la cultura (Rosano, 2006: 16). Ambas poéticas, la de Santoro y la de Incardona, construyen así una ilusión utópica en el sentido que le da Jacques Rancière cuando la define como “un buen lugar”(s/a: 14). Esto es, una división no polémica del universo sensible donde lo que se hace, lo que se ve y lo que se dice, se ajustan exactamente y en la que hay una idea de comunidad que encuentra su forma adecuada de incorporación.

Gabriela Nouzeilles sostiene que la máquina significativa peronista opera mediante una producción de series de articulaciones narrativas y núcleos iconográficos que se repiten y perviven en el tiempo, a la vez que se transforman y adaptan para responder a coyunturas político- estatales específicas (Nouzeilles, 2010: 111). Es en esta línea que la poética de Incardona entabla un vínculo *intermedial* con la obra pictórica de Santoro en tanto ambas insisten en una idea de comunidad e identidad forjadas en espacios de pertenencia que corren el riesgo de desaparecer; y ante esa amenaza se escribe y se pinta. El peronismo (aquel de Perón y Evita) no sólo es la comunión simbólica de todos esos espacios de pertenencia sino también el soporte de su materialización y desarrollo.

Eva, la madre de los desamparados

Tanto en la obra pictórica de Santoro como en la literaria de Incardona aparece la figura de Eva asociada a la imagen del *bada madrina de los pobres* que impulsa el relato peronista¹⁶ y que la define como aquella capaz de saciar los deseos insatisfechos cual si se

¹⁵ Para una contextualización de la crisis del 2001 en Argentina recomendamos los siguientes textos: Sarlo *Ciudad vista* (2009), Gorelik *Miradas* (2013), Giunta *Poscrisis* (2009), de Svampa y Pereyra *Entre la ruta y el barrio. La experiencia de las organizaciones piqueteras* (2003); de Svampa y Corral “El análisis de la dinámica asamblearia” (2012), de Svampa *Los que ganaron. La vida de los countries y barrios privados* (2001) y la entrevista a Svampa por Fernando Fagnani “Concebir una nueva democracia” (2005); de Ludmer *Aquí América Latina* (2010); los textos de y compilados por Marcos Novaro (2002, 2004, 2006).

¹⁶ En *Santa Evita* Tomás Eloy Martínez señala siete elementos que contribuyen a construir el mito de Evita. Uno de ellos, el sexto, se relaciona con lo que puede llamarse el “relato de los dones”; el cual la representa como una *santa*, el *bada rubia*, el *bada madrina de los pobres y desamparados*. Este es el relato que, según Martínez, circula en cada familia peronista: “El abuelo no había visto el mar, la abuela no sabía lo que eran las sábanas o las cortinas, el tío necesitaba un camión para repartir cajones de soda, la prima quería una pierna ortopédica, la madre no tenía con qué comprar el ajuar de novia, la vecina enferma de tisis no podía pagarse una cama en los sanatorios de las sierras de Córdoba. Y una mañana apareció Evita. En la escenografía de los relatos, todo sucede una mañana: soleada, de primavera, ni una nube en el cielo, se oye música de violines. Evita llegó y con sus grandes alas ocupó el espacio de los deseos, sació los sueños. Evita fue la emisaria de la felicidad, la puerta de los milagros. El abuelo vio el mar. Ella lo llevó de la mano, y ambos lloraron juntos ante las olas.

tratará de una madre (Soria, 2013: 201).¹⁷ En las poéticas de Incardona y de Santoro, se construye la imagen de una Eva asociada a aquella que canoniza el régimen peronista de una santidad ligada a la maternidad simbólica del pueblo.¹⁸

En “Riachuelito”, el segundo cuento de *El campito*, Carlitos, una especie de aeda ciruja, narra el origen de uno de los barrios secretos que funda la CGT por encargo de Eva. Esta se representa como aquella que da refugio y protección a los niños huérfanos, los que en el devenir de la trama se constituyen como personajes fantásticos, niños lactantes que, con el paso de los años, no aumentan de estatura debido a la contaminación del riachuelo. Estos enanos junto a las *delegadas censistas* y a otras pequeñas poblaciones perdidas constituyen las *tribus* míticas del peronismo que habitan los barrios secretos realizados a imagen de los “bustos peronistas” como Ciudad Evita, el Barrio Mercante, el barrio Finochietto. A lo largo de la obra de Incardona, estos barrios gozan de la protección de Evita a quien se la prefigura como una santa, aquella que acompaña y vela por los humildes y los trabajadores. Esta imagen de Eva como santa, mártir, madre ideal de los argentinos, impuesta por el mito oficial peronista que recupera la literatura de Incardona, también aparece representada en la obra de Santoro:



Eso se cuenta.” (Martínez, 1995: 84). Esta imagen se completa con que ella no tenía problemas en confundirse con la gente y para muchos tocar a Evita es tocar el cielo. No dudaba en acercarse y besar a los leprosos, a los tuberculosos, a los cancerosos (en aquel entonces pensaban que era una enfermedad contagiosa) ni a los pobres vestidos con harapos hasta llenarse de piojos. Por otra parte, las antropólogas María de Hoyos y Laura Migale señalan que “...más allá de la propaganda oficial, de los sindicatos que pedían al Vaticano la canonización de Eva, existía un genuino dolor popular. Los hogares peronistas tenían sus propios altares donde las fotos de Evita eran iluminadas con velas -cada noche a las 20:25 horas- y estaban permanentemente adornadas con flores. Treinta y cinco años después, pese a las persecuciones y prohibiciones, fuimos testigos que estos altares aún se mantenían en ranchos ubicados en las sierras de Tucumán y Catamarca. La foto de Eva, con sus mejores vestidos de las galas patrióticas, seguía siendo considerada “El Hada Rubia” y homenajeada con floritas -a veces hechas en papel- y velas.” (s/p) En esta línea véase el cuadro de Santoro *El hada argentina, se aparece ante tres niños escolarizados* (2004).

¹⁷ Véase también, de la misma autora, “El cuerpo maternal de Eva Perón: ¿qué es una madre?”. *Los cuerpos de Eva: anatomía de un país huérfano*

¹⁸ Alejandro Sustí González analiza este proceso de canonización laica que impulsa el régimen peronista y lo compara al imaginario católico y a su idea del sacrificio cristiano (Sustí, 2007. Véase específicamente el capítulo 3 “Cuerpo y religión”).

En el cuadro *Evita protege al niño peronista* (2002),¹⁹ el rostro de Eva se ve enmarcado en un aura de luz; y en ese gesto de cubrir con el manto al niño que duerme se conjuga la poética de Santoro que construye la figura de Eva como arquetipo de Madre-Estado/ Estado Maternal frente al Estado liberal paternalista. En este sentido, proyecta un Estado sensible que vela por los desamparados y que busca restituir la justicia social (Santoro 2002: 10). Se trata entonces de una mitológica Madre-Estado que permite soñar con un régimen político benefactor que hace que los milagros puedan alejarse de la esfera de lo irrealizable para constituirse como un proyecto posible. Y en esta línea, Santoro recupera ese poder que tiene la imagen de Eva y que se relaciona con el ejercicio exacerbado de la maternidad simbólica y espiritual, que surge como consecuencia de su temprana muerte producida por el cáncer y del consiguiente esfuerzo del régimen político por mantener la cohesión social mediante el recurso de su santificación. De allí que la imagen de madre nutricia que se descorporiza, para convertirse en proveedora de todo lo vital y necesario para su pueblo, sirve a la intención de evitar la dislocación provocada por la descomposición de ese cuerpo a causa de la enfermedad (Rosano 2005, Punte 2010).

La imagen que recupera Santoro para construir esa imagen mítica de Eva es la de la presidenta de la Fundación Eva Perón (FEP),²⁰ que simplifica su vestuario y su peinado con el propósito de concentrarse en su tarea política (Soria, 2013: 212). Se trata de la mujer pública “con el cabello anudado en un rodete, el trajecito sastre y la cara sin maquillaje, sin signos que permitan reponer una época y que, por eso mismo, confieren eternidad a estas imágenes” (Cortés Rocca, 1998: 37). Y en esa simplicidad estética no sólo se afirma la mujer política, la mano derecha del Coronel –a la que también vuelve una y otra vez Incardona–; sino también la mujer sencilla y trabajadora, la *madre* de los obreros. En sintonía con esta imagen de Eva como madre protectora de los desamparados, la poética de Incardona construye la figura de Celina, la madre del protagonista. En su rol de *maestra de frontera en el Conurbano Bonaerense* trasciende sus actividades para visitar las casas de sus alumnos, organizarles el comedor, conseguirles zapatillas y esto le confiere a la maestra un halo de santidad, a tal punto que ser su hijo salva al protagonista en varias oportunidades:

Vinieron como diez chabones de Urquiza, amigos del hermano de uno de los chicos, y nos empezaron a cagar a piñas, a Javi –que después salió corriendo y me dejó solo- y a mí. Enseguida me encerraron y me empezaron a dar: trompadas, patadas de todos lados. Aguanté como pude; tiré un par de manotazos al aire, pero fue en vano. Ya está, pensé, cobré para todo el viaje. Por suerte, seguía en pie, aunque en cualquier momento me tumbaban. Y en el piso sí que estaba listo, esta no la contaba. Pero antes de que cayera en desgracia y me hicieran puré la croqueta, de golpe la cortaron. Alguien me había reconocido:

–Pará, pará que es el hijo de la maestra (Incardona, 2008: 39-40).

Por último, queremos destacar que en la poética de Santoro como en la de Incardona se construyen espacios contrapuestos, disyuntivos, que encuentran sus paralelos imaginarios: un sector popular, obrero y peronista vinculado a la vida familiar y de hogar (en el caso particular de Incardona relacionado al barrio de Villa Celina); y una elite blanca y oligarca vinculada a la cultura letrada (en el caso particular de Incardona relacionada a los barrios de la capital de Buenos Aires). De allí que, en el cuadro de Santoro, esa mujer de anteojos

¹⁹ Óleo, acrílico y dorado a la hoja, 190 x 140 cm.

²⁰ La *Sociedad de Beneficencia de Buenos Aires* (fundada por Bernardino Rivadavia) solía ser presidida por la primera dama pero cuando Eva Perón se entrevista con sus directivos, estos rechazan otorgarle el cargo debido a su edad y a su consecuente falta de experiencia. Frente a esto, el gobierno peronista disuelve dicha sociedad y en su lugar instala *La Fundación Eva Perón* (FEP). Esta es creada por Eva Duarte de Perón y funciona desde 1946 a 1955 (inicialmente se llama “Fundación María Eva Duarte de Perón” y en 1950 pasa a ser la “Fundación Eva Perón”). Eva queda a cargo de la mayoría de sus actividades y durante horas atiende a gente que llega de todo el país con pedidos de ayuda económica. Con la muerte de Eva y el posterior derrocamiento de Perón, esta entidad se elimina.

grandes y llamativos con un libro en la mano de Rabindranath Tagore situada del otro lado de la ventana puede asociarse a Victoria Ocampo,²¹ figura estereotípica de la ciudad letrada argentina. En esta línea, la ventana constituye la frontera entre el adentro marcado por el peronismo y el *otro* de ese peronismo. El niño funciona como símbolo de la generación venidera, del proyecto político de garantizar la justicia social y de consolidar una sociedad ideal. Y esa sociedad ideal ligada a la infancia se corresponde con aquel imaginario nostálgico que atraviesa la literatura de Incardona y que idealiza ese tiempo perdido de aquel barrio que ya no es el mismo.

A lo largo de estas páginas hemos analizado cómo tanto la literatura de Juan Diego Incardona como la imagen visual de la obra de Daniel Santoro encuentran su potencia en la perdurabilidad que el arte les permite. Esto es, confiar en el porvenir de la palabra escrita y de la imagen visual e insistir en aquel sueño del imaginario peronista que proyecta una idea de familia, de barrio, de nación. En este sentido, ambas obras funcionan como *fuerzas* que posibilitan –no sin tensiones– la superposición de elementos disímiles tales como lo arcaico y lo actual, la tradición y la ruptura, el pasado, el presente y el porvenir.

//BIBLIOGRAFÍA//

1. LIBROS

- ANTELO, Raúl. *Potências da Imagem*. Chapecó: Argos, 2004.
- BARTHES, Roland. *Mitologías*. Héctor Schmucler, trad. México: Siglo XXI, 1999.
- BIAGGINI, Martín. *Historia de Villa Celina y sus barrios vecinos*. Buenos Aires (Ramos Mejía): Compañía Editora de la Matanza, 2012.
- CERTEAU, Michel de, GIARD, Luce y MAYOL, Pierre. *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. Luce Giard, nueva ed. Alejandro Pescador, trad. México: Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000.
- CHARTIER, Roger. “Poderes y límites de la representación. Marín el discurso y la imagen.” *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*. Horacio Pons, trad. Buenos Aires: Manantial, 1996. 73- 99.
- CIORAN, Emil Michel. *En las cimas de la desesperación*. Rafael Panizo, trad. Barcelona: Tusquets, 1996.
- CONTRERAS, Sandra. “Literatura y realidad. Tres episodios en la narrativa argentina contemporánea”. *Literatura e Realidades*. Heidrun Krieger Olinto e Karl Erik Schollhammer, ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010. 213-228.
- CORTÉS ROCCA, Paola y KOHAN, Martín. *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ed., 2011a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. 1ed. Horacio Pons, trad. Buenos Aires: Manantial, 2011b.
- DOMÍNGUEZ, Nora. “Los rostros de Eva Perón”. *Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina moderna*. Claudia Soria, Paola Cortés Rocca y Edgardo Dieleke, comp. 1 ed. Buenos Aires: Prometeo, 2010. 129- 142.
- FELTEN, Uta y MAURER, Isabel, eds. *Intermedialidad en Hispanoamérica: rupturas e intersticios*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2007.

²¹ La revista Sur, dirigida por Victoria Ocampo, publica a Rabindranath Tagore en homenaje al centenario de su nacimiento. Ambos guardan una estrecha amistad, a tal punto que Tagore la visita reiteradas veces en Villa Ocampo, su casa de veraneo en Mar del Plata en donde aún se conserva registro fotográfico de esos encuentros.

- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Alfredo Brotons Muñoz, trad. Madrid: Ed. Akal, 2001.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. 1990. Edición actualizada, 2001. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- GIUNTA, Andrea. *Poscrisis. Arte Argentino después de 2001*. 1ª ed. Buenos Aires: Siglo XXI Ed., 2009.
- GORELIK, Adrián. *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013.
- HIGGINS, Dick. *Horizons*. New York: Ubu Editions, 2007.
- HERLINGHAUS, Hermann. “La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria”. Herlinghaus, Hermann, ed. *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2002.
- INCARDONA, Juan Diego. *Amor bajo cero. Babía Blanca: Vox*, 2013.
- INCARDONA, Juan Diego. *El Campito*. 1era ed. Buenos Aires: Mondadori, 2009.
- INCARDONA, Juan Diego. *Objetos maravillosos*. Buenos Aires: Tamarisco, 2007.
- INCARDONA, Juan Diego. *Rock Barrial*. 1era ed. Buenos Aires: Norma, 2010.
- INCARDONA, Juan Diego. *Villa Celina*. Daniel Santoro, ilustraciones. 2da edición. Buenos Aires: Norma, 2010.
- LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Bs. As: Eterna Cadencia: 2010.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Santa Evita*. Buenos Aires: Planeta, 1995.
- NOUZEILLES, Gabriela. “El niño proletario: infancia y peronismo”. Soria, Claudia, Paola Cortés Roca y Edgardo Dieleke, eds. *Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina moderna*. 1ed. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010. 111-128.
- NOVARO, Marcos. *Historia de la Argentina contemporánea. De Perón a Kirchner*. 1ed. Buenos Aires: Edhasa, 2006.
- NOVARO, Marcos. Comp. *El derrumbe de lo político en el ocaso de la convertibilidad*. Buenos Aires: Norma, 2002.
- NOVARO, Marcos y PALERMO, Vicente, comps. *La historia reciente. Argentina en democracia*. 1 ed. Buenos Aires: Edhasa, 2004.
- ROSANO, Susana. “Apuntes para pensar la obra de Daniel Santoro. El paraíso perdido del peronismo en clave hermética”. Claudia Soria, Paola Cortés Rocca y Edgardo Dieleke, eds. *Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina moderna*. 1ed. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010. 241- 253.
- ROSANO, Susana. “Reina, santa, fantasma: la representación del cuerpo de Eva Perón”. *El salto de Minerva*. Moraña, Mabel y María Rosa Olivera-Williams, eds. Madrid/Frankfurt aM: Iberoamericana/Vervuert, 2005.189- 204.
- ROSANO, Susana. *Rostros y máscaras de Eva Perón. Imaginario populista y representación (Argentina, 1951- 2003)*. Rosario: Beatriz Viterbo Ed., 2006.
- SANTORO, Daniel. *Manual del niño peronista. The Textbook of the Peronista Child*. Buenos Aires: La Marca, 2002.
- SANTORO, Daniel. *Utopía justicialista, con un objeto caído*. Córdoba: Museo Provincial de Bellas Artes CARAFFA, oct- nov. 2005.
- SARLO, Beatriz. *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*. Bs. As: Siglo XXI, 2009.
- SORIA, Claudia. “El peronismo en el gabinete iconográfico de Daniel Santoro”. Anne Berenike Rothstein y Pere Joan Tous, eds. “*Evita vive*”. *Estudios literarios y culturales sobre Eva Perón*. Berlín: Tranvía, 2013. 195- 219.
- SPERANZA, Graciela. *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- SUSTI GONZÁLEZ, Alejandro. *Seré millones: Eva Perón: melodrama, cuerpo y simulacro*. 1 ed. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

- SVAMPA, Maristella. *Los que ganaron: la vida en los countries y barrios privados*, Buenos Aires: Biblos, 2001.
- SVAMPA, Maristella y PEREYRA, Sebastián. *Entre la ruta y el barrio. La experiencia de las organizaciones piqueteras*. Buenos Aires: Biblos, 2003.
- ULLA, Noemí. *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1967.

2. ARTÍCULOS

- ANTELO, Raúl. “As imagens como força”. *Crítica cultural*. Vol.3, Num.2, (jul.-dez, 2008). Web nov. 2014.
<http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/117>
- CHAPPLE, Freda, coord. Dossier “La intermedialidad”. *Revista de Estudios Culturales. Cultura, lenguaje y representación* de la Universitat Jaume I, Vol. 6 (mayo, 2008): 1- 170. Web junio 2013. <<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/clar/article/view/29>>
- CUBILLO PANIAGUA, Ruth. “La intermedialidad en el siglo XXI”. *Dossier. Diálogos. Revista electrónica de Historia* Vol. 14, N° 2, (Costa Rica sept. 2013- feb. 2014): 169- 179. Web, junio 2012.
<<http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/dialogos/article/view/8444>>
- HOYOS, María de y MIGALE, Laura. “Eva Perón”. CD: *Almas Milagrosas*: Naya. Equipo de Antropología y Arqueología. Web 20 mayo, 2014.
<http://www.cuco.com.ar/eva_peron.htm>
- RAJEWSKY, Irina. Intermediality, “Intertextuality, and Remediation: A Literary. Perspective on Intermediality”. *Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, N° 6, “Remédier” (2005):43- 64. Web. Junio 2012.
<http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf>
- RANCIÈRE, Jacques. “La división de lo sensible. Estética y política”. Antonio Fernández Lera, trad. Web. 20 sept., 2014.
<<https://poderesunidosstudio.files.wordpress.com/2009/12/jacques-ranciere-la-division-de-lo-sensible1.pdf>>
- SCHETTINI, Ariel. “Misteriosa Gran Buenos Aires” (08 agosto, 2008). Web. Nov. 2012.
- SANTORO, Daniel. *La felicidad del pueblo*. 2000. Web. 10 septiembre, 2014.
<www.danielsantoro.com.ar>
- SANTORO, Daniel. “Pintar por Perón”. Entrevista realizada por María MORENO. Web: 18 de diciembre de 2014.
<<http://www.danielsantoro.com.ar/mundoperonista.php?menu=mundo&mp=15>>
- SVAMPA, Maristella. “Concebir una nueva democracia”. Entrevista realizada por Fernando Fagnani. *Otra parte*, N°6, (Buenos Aires, 2005): 66-72.
- SVAMPA, Maristella y CORRAL, Damián. “Movimientos sociales en la Argentina de hoy”, en *Nuevos movimientos sociales y ONGs en la Argentina de la crisis*. Buenos Aires: CEDES, dic. 2002. 21-78. Web Junio, 2012.
<<http://www.maristellasvampa.net/archivos/ensayo07.pdf>>

3. OBRAS PLÁSTICAS

- BERNI, Antonio. *La navidad de Juanito Laguna*. 1961.
- SANTORO, Daniel. *La felicidad del pueblo*. 2000.
- SANTORO, Daniel. *El bada argentina, se aparece ante tres niños escolarizados*. 2004.
- SANTORO, Daniel. *Evita protege al niño peronista*. 2002.

