



**Artes en cruce: autorrepresentación y teatralidad. En torno de *Rapsodia Inconclusa* de Nicola Costantino**

**Beatriz Trastoy<sup>1</sup>**

Universidad de Buenos Aires  
btrastoy@hotmail.com

**Resumen:** Este artículo es parte una investigación más amplia, aún en proceso, en torno al teatro contemporáneo y de sus relaciones con diferentes disciplinas artísticas. La autora encara un estudio general del trabajo artístico de Nicola Costantino (1964, Rosario, Argentina), a fin de determinar hasta qué punto una aproximación centrada en la interacción resultante de la intersección de las artes realmente enriquece la interpretación de la obra de arte.

**Palabras clave:** Artes en cruce – Teatro contemporáneo – Nicola Costantino

**Abstract:** This article is part of a larger ongoing research regarding contemporary theatre and its relations with different artistic disciplines, such as painting, photography, sculpture, installations, and video. As a stage in this process, the author undertakes a general survey of the artwork of Nicola Costantino (1964, Rosario, Argentina), aiming to determine to what extent an approach that focuses on the intersection of the arts and their resulting interaction can truly enrich the interpretation of the artistic output.

**Keywords:** Intersection of the arts – Contemporary theatre – Nicola Costantino

---

<sup>1</sup> **Beatriz Trastoy** es Doctora en Letras (UBA). Profesora titular de “Análisis y crítica del hecho teatral” y de “Historia del teatro latinoamericano y argentino” en la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Docente invitada en la Universidad de Colonia (Alemania), en donde dictó conferencias y seminarios de grado y posgrado. Tuvo a su cargo seminarios de maestría y de postítulos en diferentes Universidades nacionales. Ex-becaria del CONICET y de los gobiernos de Italia y Alemania, como así también del Programa “René Hugo Thalmann” (UBA). Es autora de *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina* (2002) y *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino* (1997) y *Lenguajes escénicos* (2006) –estos dos últimos en colaboración con Perla Zayas de Lima–, como así también más de un centenar de estudios sobre teatro publicados en libros y revistas universitarias de la especialidad en el país y en el exterior. Es fundadora y directora de *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* ([www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org)), primera publicación electrónica sobre temas teatrales de la UBA, de consulta libre y gratuita.

El Departamento de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA realiza encuentros periódicos en torno a las *artes en cruce* como principal objeto de reflexión. El primero de ellos, de 2008, se denominó simplemente I Congreso Internacional “Artes en cruce: problemáticas teóricas actuales”. Posteriormente, el concepto *artes en cruce* pasó a identificar el evento en sí, al que se buscó particularizar con un tema específico: en 2010, a modo de homenaje a la celebración patriótica, se optó por “Bicentenarios latinoamericanos y globalización”; “Los espacios de la memoria”, en 2013, y “Constelaciones de sentido”, en 2015.

La reiteración de la locución *artes en cruce*, aunque inobjetable tanto desde el punto de vista institucional como desde el estético, no deja de sorprender, puesto que la denominación excesivamente particularizada de un congreso es poco frecuente en nuestro medio académico, donde los encuentros científicos de las diferentes disciplinas suelen identificarse por su específica área de conocimiento, mientras que la variación de los respectivos ejes conceptuales que la adjetivan responde tanto a motivos intelectuales como organizativos. Tal insistencia por parte del Departamento de Artes supera la idea de mero tema convocante para convertirse en un auténtico lema, que parece expresar el modo en que dicha institución concibe no solo la producción artística, sino también la perspectiva epistemológica considerada más adecuada para el abordaje de su estudio.

Este posicionamiento estético-ideológico del Departamento de Artes estimuló una de las líneas de investigación desarrolladas en el marco del proyecto UBACyT, bajo mi dirección, correspondiente a la programación 2014-2017 de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires, cuyo tema es “Del drama al posdrama: teoría y crítica del discurso teatral contemporáneo”. El objetivo de dicho lineamiento investigativo consiste en dilucidar de qué se habla cuando se habla –tanto y con tanta frecuencia como en la serie bianual de los mencionados congresos– sobre las *artes en cruce*. En especial, sobre la relación con el teatro o, más específicamente, con las nuevas tendencias dramáticas y escénicas, en particular argentinas, de las últimas décadas, tendencias que

parecen ajustarse bastante cómodamente a la mayoría de los parámetros cuya constelación configura las expresiones teatrales que, de acuerdo con Hans-Thies Lehmann ([1999] 2002), se denominan *posdramáticas*.

Nuestra investigación, aun en curso y, por ende, sin resultados parciales conclusivos, partió de algunas preguntas básicas: cuando se dice *artes*, ¿se alude a las disciplinas tradicionales avaladas a lo largo de los siglos por un amplio desarrollo práctico y teórico, como el que corresponde a las orientaciones de la Carrera de Artes, esto es, plástica, música y teatro, cine y danza, estas tres últimas aglutinadas institucionalmente, de manera poco precisa y con dudoso sustento teórico, con el nombre de *Combinadas*? ¿Se piensa, en cambio, en las más recientes expresiones artísticas, surgidas del resultado de la utilización estética de las nuevas tecnologías, particularmente de la hipermedialidad? ¿O bien se trata de una denominación englobante que remite a todas ellas, sin distinción precisa? Por otra parte, ¿qué se entiende exactamente por un *cruce de artes*? ¿Encuentro o intersección? Si estos se verifican, entonces ¿cuál es y qué sentidos despliega el punto de encuentro y/o de intersección? Asimismo, ¿los sistemas expresivos que integran las distintas disciplinas artísticas se armonizan o se cruzan en el interior de cada una de ellas o las trascienden, articulándose entre sí de manera independiente? ¿*Cruce de artes* se refiere al concepto de *transdisciplinaridad* o bien de *interdisciplinaridad* y de su habitual sinónimo *multidisciplinaridad*, tal como los entienden Morin (1991) y Nicolescu (1996), entre otros? Si nos focalizamos en el teatro, este sería sin duda alguna el paradigma por excelencia de la combinatoria de disciplinas artísticas, particularmente enriquecidas recientemente con los aportes de las nuevas tecnologías, y el escenario, su espacio físico y simbólico de cruce, aunque la empecinada persistencia de obsoletos resabios logocéntricos insista aún hoy en considerar que las artes que se conjugan en escena son apenas meros adornos de lo puramente verbal. Ahora bien, en el marco de las modalidades *posdramáticas*, ¿la *transdisciplinaridad* desemboca necesariamente en la noción de *transteatro* que, según Adame (2016), consiste en “una forma de creación que –sin pretender su desaparición– se coloca entre, a través y más allá del teatro”?

Para aplicar nuestro marco teórico-metodológico, tuvimos en cuenta ciertos aspectos semiótico-pragmáticos de algunas de las recientes producciones artísticas que pueden considerarse emblemáticas en el sentido que nos ocupa. Entre ellas, seleccionamos la obra de la artista plástica Nicola Costantino y, en especial, su instalación *Rapsodia Inconclusa*, que representó a la Argentina en la 55ª Bienal de Venecia de 2013. Esta elección responde a dos razones: en primer lugar, porque ofrece interesantes vías de acceso al problema del entrecruzamiento de las artes y, en particular, de la creciente incorporación de la teatralidad en la producción de la artista rosarina, sobre todo bajo la forma de la construcción icónica del personaje. En segundo lugar, porque dicho entrecruzamiento de disciplinas artísticas plantea, según nuestra hipótesis, aproximaciones menos usuales en torno de una figura como Eva Perón, por demás conocida y largamente representada en textos literarios, dramáticos y cinematográficos.

De ecléctica formación artística –escultora egresada de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario, experta en diseño y moldería de indumentaria aprendidos en el taller de costura de su madre; especialista no solo en el empleo de materiales poco convencionales como el moldeado de silicona, la matrickería en resina poliéster con fibra de vidrio, la inyección de espuma flexible de poliuretano, sino también hábil taxidermista, diestra en el embalsamiento y momificación de animales– Costantino piensa sus obras como el resultado de la combinación de dos o más técnicas: desde el punto de vista artístico, señala la artista en una entrevista que le realizara el curador e investigador alemán Hans-Michael Herzog,

estoy interesada en las posibilidades de la técnica cinematográfica, e incluso en cierta teatralidad. Creo que en algún sentido estoy proyectando ir de a poquito hacia la actuación, porque todo el tiempo estoy pensando en obras de inspiración cinematográfica o teatral, que no por ello dejen de ser obras de arte contemporáneo. Trato de incorporar la escultura, la fotografía, las instalaciones y algo de actuación a un lenguaje cinematográfico, como en *Trailer*, donde la protagonista es una escultura, un calco del natural, que es casi mi marca registrada. Para mí es muy importante estar abierta a incursionar en otras disciplinas dentro del arte (s/f).

A partir del dominio de estas diferentes técnicas, Costantino buscó ya desde sus primeras obras poner en crisis los hábitos perceptivos de los espectadores:

Hay una cuestión de acostumbramiento; si uno piensa cuánto tiempo pasamos mirando cine y televisión, y cuánto tiempo pasamos en un museo, la diferencia es muy grande. Esta falta de hábito hace que cuando nos enfrentamos a una obra plástica estemos más vulnerables, más sensibles, y no tan anestesiados por la costumbre. Así, la reacción del espectador también es mucho más directa, mucho más visceral, y se disparan cuestiones que tienen más que ver con el instinto que con la razón (Herzog s/f).

En ese sentido, sus primeros trabajos resultaron altamente impactantes: en la performance *Cochon sur canapé* (1993) se ofrecía una *porchetta* (un lechón deshuesado, relleno con carne de lechón y especias y cocido en un horno para pan) ubicada en el centro de una cama de agua, rodeada, además, de pollos al *spiedo*. El público asistente no recibía cubiertos ni indicaciones precisas sobre qué se esperaba de él; tras el desconcierto inicial, en un momento dado, todos se abalanzaban sobre los alimentos y con sus propias manos despedazaban y comían las carnes en una especie de festín orgiástico. Con esta *performance*, Costantino inició una serie de experimentaciones con el cerdo, un animal clave de su futura producción artística, pues considera “que encarna ciertos aspectos negativos; es un animal sucio, cuya carne es prohibida por judíos y musulmanes; en el *argot* popular hacer el amor es también ‘la chanchada’, la ‘porquería’” (Costantino, s/f) y porque además es el único que mantiene su *animalidad*, ya que suele llegar a la mesa con cabeza, patas y cola (Herzog s/f). En esta línea de trabajo, tras la presentación de las esculturas *Chanchobolas* (1998), esferas que reproducían cerdos muertos, y los Frisos dio a conocer *Cocina* (2007), una instalación con electrodomésticos, máquinas culinarias, heladeras y un cerdo muerto para modelar y, al año siguiente, *La cena*, *performance* gastronómica que terminaba con el cuerpo desnudo de la artista, ofrecido sobre una bandeja de plata. Asimismo, Costantino encaró la serie *Peletería humana* (1997), una colección de veinte maniqués que portaban diferentes tipos de vestidos y abrigos, a los que se sumaban zapatos, carteras y hasta pelotas de fútbol, todos ellos simulando piel humana realizada con silicona a partir de calcos de tetillas masculinas, anos y

omblios. Recién a partir de 2004, Costantino empieza a incursionar con el video y la fotografía con dos muestras inquietantes: por un lado, *Animal Motion Planet*, consistente en una serie de aparatos ortopédicos que reproducían los movimientos de potrillos y terneros nonatos, y, por otro, *Savon de Corps*, inspirada en una revulsiva idea tomada del film *Fight Club* (1999) de David Fincher, que incluía jabones fabricados con un 3% de grasa extraída por liposucción del propio cuerpo de la artista, cuya imagen se visualizaba en posters a modo de *pin-up girl*.

Evidenciando una clara intertextualidad con las autorrepresentaciones de Cindy Sherman, Costantino profundiza la idea de utilizar su propia imagen (y en muy escasas oportunidades, la de su hijo Aquiles) en la serie *Autorretratos*, en la que interpreta personajes del universo artístico sin distinción de género, aunque siempre se autorrepresenta como mujer:

Siento que una foto sin mí podría ser una foto de cualquiera. Imagino cada fotografía, no sólo desde mi mirada sino incluyendo mi propio mundo: mis fotos se alimentan de mi obra anterior y yo como personaje les apporto connotaciones reconocibles, relacionadas con el resto de mi trabajo y con mi propia vida (Herzog s/f).

Así, encarna a los personajes no solo de cuadros célebres como *Las Meninas* y *La Venus del espejo* de Velázquez; *Muchacha leyendo una carta* de Vermeer; *Narciso* de Caravaggio o *La mujer del sweater rojo* de Berni, entre otras, sino también a las modelos de fotografías y montajes fotográficos, tales como *Botella al mar* de Grete Stern; el retrato de *Gloria Swanson* realizado por Edward Steichen; la *Satirical Dancer* de André Kertész; las *Gemelas idénticas* de Diane Arbus; las *Lágrimas de cristal* de Man Ray o retratos similares a los realizados por Richard Avedon de las celebridades hollywoodenses.



Fig.1 *Los sueños de Nicola* (2012), Fotografía



Fig.2: *Nicola según Berni* (2008), Fotografía

Costantino empleó también su propia imagen para reproducir a ciertos personajes que resultan de los cruces entre géneros, lenguajes y artistas de diferentes momentos de la historia del arte como el encuentro entre *Figure with meat* de Francis Bacon y *El Nacimiento de Venus* de Botticelli o su variante, el encuentro del mencionado cuadro de Bacon con las fotografías de Joel-Peter Witkin; *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* de Rembrandt donde el cuerpo estudiado es el de la María robótica de *Metrópolis* de Fritz Lang –a la que también, en su versión más humanizada, Costantino le dedicó diferentes (auto)retratos–; la Ellen Hutter de *Nosferatu* de Murnau o bien imágenes de *mujeres menguantes* inspiradas en el film homónimo de Joel Schumacher, sin que falten citas de motivos pictóricos tradicionales como la Madonna, en la que el cuerpo del Niño Dios es reemplazado por una bola hecha con el cuerpo compactado de un cerdo; las diferentes Pietá; *La última cena* de Da Vinci o la *Ofelia* de John Everett Millais, como parte de la *Trilogía* en la que la artista imagina su propia muerte.

Este interés de Costantino por el autorretrato y por la interpretación actoral que los mismos implican se profundiza aún más en *Tráiler*, una compleja videoinstalación presentada en 2010 en la que construye un doble absolutamente idéntico a sí misma (hasta el punto de llegar a anestesiarse los ojos para hacer el molde de su cara manteniéndolos abiertos). A través de la *Nicola Artefacta*, tal como la denominó, buscaba expresar la enorme conmoción que la maternidad implicó en su vida, con el consiguiente esfuerzo, frecuentemente padecido por numerosas mujeres, obligadas a desdoblarse en los roles de madre y de profesional.



Fig.3: Nicola y su doble. Moisés (2010), Fotografía

Una vez nacido el niño, la solícita compañía del doble se va enrareciendo; su protagonismo crece hasta instalarse entre ambas un tenebroso enfrentamiento que culmina con la destrucción del siniestro Golem a manos de Nicola, convertida a esa altura en una suerte de Dr. Frankenstein sobrepasado por su propia creación. Decía la artista en el texto que acompañaba la presentación y que puede consultarse en su página web:

La Nicola Artefacta existe por obra de mi creación; su alteridad refuerza mi identidad. Dos cuerpos, una sola alma. El mejor encuentro es con uno mismo: mi doble es un antídoto contra la soledad. Cuando dos elementos llegan a tal nivel de similitud, la relación se vuelve emotiva; la afinidad y familiaridad liberan una energía positiva y empática que se incrementa hasta un punto en que la respuesta emocional se convierte en fuerte rechazo y negatividad. La Nicola Artefacta es un extraño cadáver viviente.

La duplicación identitaria entre la artista y su doble se proyectaba igualmente en un juego de múltiples duplicaciones basado en la sinonimia del término *tráiler*. Así, en un tráiler de filmación, el público podía ver precisamente el tráiler de un *thriller*, que nunca se rodó, pero cuyas supuestas pre- y posproducción se atestiguaban con objetos, bocetos, posters y otros fragmentos de videos distribuidos en distintos espacios físicos y dentro de otros cinco diferentes tráilers. Dicho film, en el que, entre otras técnicas, se usó una pantalla de retroproyección para darle un tono reconociblemente hitchcockiano, mostraba distintos momentos de la vida de Nicola que iban de la felicidad ante la noticia de su maternidad inminente, su idea de construir su doble, hasta el quiebre de la relación entre ambas.

En 2011, presenta la video-instalación *Vanity-Tocador*, en la que sentada frente a un espejo, la artista se peina, se maquilla y, tras evaluarse, se despeina, se desmaquilla casi en tiempo real, para volver a recomenzar su rutina. Nora Domínguez observa acertadamente que en ésta, como en el resto de su obra, las formas de autorrepresentación de Costantino tienden a exponer, sobre todo, “la franca disponibilidad de instrumentos y procedimientos que ofrece el presente para manipular, intervenir y pervertir la idea de sujeto y de sus representaciones” (113).

El trabajo actoral que subyace en las diferentes formas en que Costantino se autorrepresenta –filmándose, autorretratándose o duplicándose en la escultura– ofrece en *Rapsodia Inconclusa* una variante: por primera vez, la artista encarna una figura histórica. No queremos decir con esto que las mellizas idénticas de Diane Arbus o la mujer dislocada en el diván, fotografiada por André Kertész no hayan sido personas de existencia real, sino que la artista, al involucrarse con un personaje relevante y fuertemente controversial de la historia política argentina como fue Eva Perón, plantea nuevas expectativas en términos semiótico-pragmáticos.

*Rapsodia Inconclusa* constaba de cuatro partes: “Eva. El espejo”, en la que el visitante podía deambular en la intimidad del dormitorio y el tocador de la primera dama. A través de la proyección fílmica de un inquietante juego de espejos, que

citaba el género denominado *boudoir photography* y, en parte, su propio video-  
instalación, *Vanity-Tocador*, se podía observar el cuerpo de la protagonista, de  
frente y de espaldas y en distintos momentos de su auto-transformación a través  
de los vestidos, del maquillaje y de los peinados.



Fig.4: EVA el espejo (2013), video-instalación



Fig.5: *EVA el espejo detalle A* (2013), video-instalación



Fig.6: *EVA el espejo detalle B* (2013), video-instalación

“Eva. Los sueños” consistía en una suerte de panorama filmico: sobre una pantalla curva de 17 metros de largo, siete proyectores hacían confluír las distintas facetas y momentos de la vida pública y privada de Eva Perón, siempre encarnada por Costantino: como joven pueblerina, aspirante a actriz, de vestido floreado y peinado con jopo y recogido *a la banana*; con rodete y *tailleur* príncipe de Gales en los ajetreados días de su trabajo en la Fundación; desayunando con *robe de chambre* en la intimidad hogareña; desfalleciendo en la *chaise-longue*, agobiada por el cansancio o quizás por la enfermedad y resplandeciendo en el traje de gran *soirée* diseñado por Dior para la gala del Teatro Colón.



Fig.7: *Eva los sueños A* (2013), video-instalación



Fig.8: Eva los sueños B (2013), video-instalación



Fig.9: Eva los sueños C (2013), video-instalación

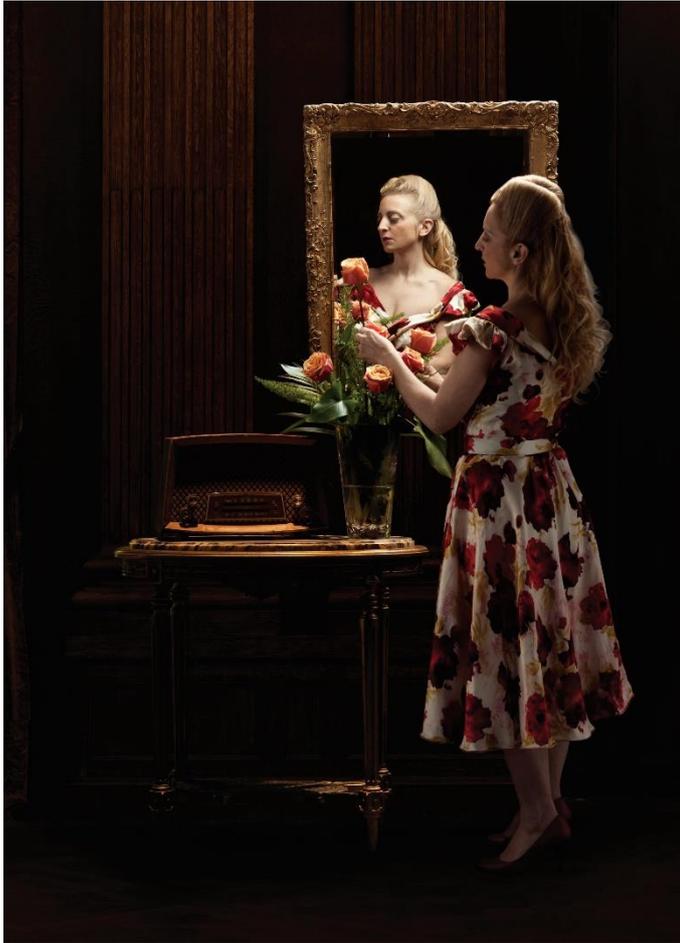


Fig.10: Eva los sueños D (2013), video-instalación

En “Eva. La fuerza”, lo humano desaparece: solo una especie de maniquí de hierro adornado con un suntuoso collar chocaba erráticamente una y otra vez, impulsado por un motor oculto, contra las paredes de la estructura de cristal que lo encerraban, produciendo un ruido seco y violento que, amplificado por los parlantes, se podía oír en todos los puntos de la instalación. El armazón estaba inspirado en el corset metálico que usó la primera dama, ya gravemente enferma, para poder mantenerse erguida en el auto descapotable, en ocasión de la segunda asunción presidencial de su marido.



Fig. 11 EVA la fuerza (2013), escultura metálica

Finalmente, en “Eva. La lluvia”, en un ámbito similar a un quirófano, lágrimas de hielo, modeladas una por una, goteaban y producían sonido –al menos en los días de la inauguración– formando un túmulo sobre una camilla de acero, bajo la cruda iluminación de una gran lámpara. Al exhibirse en la Fundación Fortabat (2015), la muestra se completó con un gran fotomontaje que reproducía otras imágenes de Eva Perón, encarnada siempre por Costantino, y un video con entrevistas realizadas a la artista en las que explicaba aspectos puntuales de la realización de la obra.



Fig.12: *Eva la lluvia en sala* (2013)

Lo político suele atravesar la obra de la artista (Lebenglik), aunque con visos inhabituales:

Yo prefiero una politicidad incorrecta que obligue al espectador a analizar mis trabajos hasta darse cuenta de cómo tiene que mirarlos, incluso si con la belleza formal viene mezclada alguna maldad. Igual, hay un compromiso raro y especial entre el artista plástico y la ética que sus trabajos exponen. En la literatura, o en el cine, en cambio, hay una distancia que permite que el escritor o el cineasta desplieguen, por ejemplo, un escenario de mucha violencia sin quedar personalmente identificados con lo que muestran en su obra. Creo que eso tiene que ver con que el encuentro con la obra plástica es muy visceral y no está domesticado (Herzog s/f).

Retomando nuestro cuestionamiento inicial, cabe preguntarse, entonces, en qué consiste la politicidad implícita de la sugestiva instalación de Costantino y en qué medida el profuso entrecruzamiento o, quizás más exactamente, la

confluencia de disciplinas artísticas que la sustenta enriquece sus sentidos potenciales.

En una primera instancia interpretativa, *Rapsodia...* parece no agregar nada nuevo a lo ya conocido de la biografía de Eva Duarte, a las imágenes reproducidas hasta el cansancio en fotografías y filmes documentales; no busca (o no logra) echar luz sobre los aspectos oscuros o legendarios de su vida, no desarticula los lugares comunes que la rodearon ni, mucho menos, permite visibilizar los motivos que generaron ya sea el odio o el amor en torno a su persona. De hecho, en ninguna de las diferentes facetas de la video-instalación, Costantino aventura juicios éticos o políticos explícitos para aludir a la protagonista, manteniendo en todo momento un tono neutral, en absoluto *ambiguo*, como sostiene la artista (Manresa). A pesar de todo ello y, si bien, como ya señalé, Costantino nunca antes había personificado a una figura histórica, su obra admite, una vez más, una lectura de alto impacto político.

La artista explicó en numerosas ocasiones (cfr. Gacetilla de la presentación de la muestra en la Fundación Fortabat en 2015) que, para elaborar la muestra, fueron muy importantes no solo las posiciones diametralmente opuestas sostenidas por peronistas y antiperonistas frente al histórico de Eva Duarte, sino también sus recuerdos infantiles de sus discursos y de las conmovedoras imágenes de su funeral, algo que, sin embargo, solo pudo conocer por documentación gráfica y fílmica y por comentarios testimoniales de contemporáneos al hecho, es decir, por una suerte de *duplicaciones*, y no a través de su propia experiencia personal, en versión *original*, ya que la artista nació en 1964. Podrían conjeturarse también otras fuentes: Costantino parece poner en imágenes el minucioso análisis de la iconografía *evitista* realizado por Beatriz Sarlo en su ensayo “*Belleza*” (2003), al que parece seguir casi al pie de la letra, aunque sin mencionarlo en ninguna de sus declaraciones. Por ejemplo, dice Sarlo:

Su diferencia era una serie de *cualidades ausentes* (ni grandes ojos, ni sonrisa según la norma, ni un cuerpo excepcional, ni buen gusto ni poses que denoten buenos modales, ni inocencia ni ingenuidad, ni siquiera la impresión de ser demasiado joven pese a que lo era). Lo que Evita no tenía era, precisamente, lo que la moda exigía como signo de belleza. Lo

que ella tenía debía ser descubierto como originalidad, valorado como rasgo diferencial (56).

Costantino, por su parte, sostiene

Porque ella no tenía conocimientos, no tenía mundo, no tenía educación... Eva no era nada. No era linda, no era educada, no tenía familia, no tenía plata, y se hizo amar por todo lo que no era. Porque se identificó con los que no tenían nada y ella, que no tenía nada, se inventó como la reina. Se hizo reina sin ser nada. Increíble. Todo eso es un poder de imaginar, de armar esta ficción y de creérsela en serio (Chatruc).

Sarlo analiza la iconografía de Eva Duarte para desentrañar en qué consistió su excepcionalidad, para determinar cómo, a través de la suntuosa teatralidad de su vestuario, de la opulencia de sus joyas, de sus peinados y maquillaje cuidadosamente estudiados, supo autoconstruirse como figura relevante de la política argentina, a pesar de sus carencias, de sus muchas limitaciones y, sobre todo, de la falta de modelos a imitar. Por su parte, al mostrarla en su intimidad, Costantino pone especial énfasis en lo corporal de la protagonista, en la mutación que operaban en Eva las ropas y arreglos personales, adecuados a las diferentes circunstancias de su vida pública, mientras que el dolor de sus seguidores se metaforiza incorpóreo en las lágrimas derramadas durante sus célebres honras fúnebres, organizadas y exhibidas con un alto grado de deliberada teatralización por parte del gobierno, ya que su documentación fue realizada por un equipo cinematográfico de Hollywood, que viajó al país especialmente contratado por el presidente Perón.

La potente politicidad de *Rapsodia...* no se basó en la discusión de los datos históricos referidos, ni en la particular puesta en visión de la figura de Eva Perón; tampoco, como podría suponerse, en el escándalo generado entre la artista y el gobierno argentino en oportunidad de su presentación en la Bienal de Venecia de 2013. En ese momento, la Presidencia de la Nación consideró que la obra no daba cuenta de la importancia de la figura de Eva Perón, por lo que, sin consultar a la artista, cambió el título original por el de “Eva-Argentina, una metáfora contemporánea” y agregó un tríptico fílmico de tono propagandístico, titulado “Eva Perón: Vida, muerte y resurrección”, que vinculaba a la protagonista con el presente. Costantino y el curador de la muestra, Fernando Farina, indignados por

esta inesperada intromisión gubernamental que consideraron, además, cargada de disciplinamiento ideológico, desconectaron la muestra el día de su inauguración oficial. La verdadera politicidad de la obra supera, en nuestra opinión, tanto la mera referencialidad anclada en una figura archiconocida de la vida pública argentina, como las circunstancias puramente coyunturales, ligadas a su contexto de inauguración, para proyectarse en términos estéticos, en los que mucho incide el entrecruzamiento de las diferentes artes, ya sea referido al plano global de la enunciación, esto es, en su carácter de instalación, como así también al de los lenguajes y los géneros que intervienen en ella.

Toda *instalación*, multidisciplinar por definición, consiste en una muestra de producciones artísticas que, al implicar el espacio social e individual de los visitantes, pone en crisis las nociones de tiempo y espacio y, por ende, supone una peculiar manera de involucrar la emotividad del espectador. Como observa López Anaya (1996), se trata de un modo de ocupar un espacio dado, para el cual son concebidas: esto las vuelve efímeras y solo subsiste de ellas la documentación visual. El espectador no solo puede moverse *alrededor* de las obras (tal como sucede con las esculturas), sino también y, fundamentalmente, *ingresar* en ellas para observarlas, para espiarlas desde perspectivas espaciales inesperadas, para modificarlas, viéndose así confrontado a sus propias decisiones en cuanto a sus desplazamientos espaciales y a la duración de su permanencia en la muestra.

La politicidad de *Rapsodia...*, basada en esta posibilidad propia de la instalación de involucrar corporal y emocionalmente al espectador, se plantea también, como ya señalamos, en cuestiones intrínsecas a los géneros y lenguajes que la integran. No solo a través del empleo de la escala uno a uno, sino también de una banda de sonido que reproduce minuciosamente los ruidos generados tanto por el desplazamiento del maniquí-corset, como por las acciones físicas que realiza la protagonista. En cuanto al plano sonoro, recordemos que si bien la instalación no empleaba música incidental, lo musical estaba indicado en el nombre de la obra. El término *rapsodia* -que proviene del griego *ῥαψῳδία*, formado, a su vez, por el verbo *ῥάπτω -ειν* (coser, zurcir, ajustar) y por el sustantivo *ῳδή* (canto, himno, oda) - alude tanto a un segmento amplio de un

poema épico compuesto por varios cantos, a la parte de una epopeya o bien a una pieza musical integrada por fragmentos de otras obras o con trozos de aires populares. Asimismo, *rapsoda* –de *ῥαψῳδός*– significa zurcidor o ajustador de cantos épicos. Por lo tanto, la palabra, que en sí condensa el entrecruzamiento de diferentes trabajos artísticos, remite a una *Eva-rapsodia*, construida épicamente por distintas miradas, opiniones, fantasías, imaginarios, y por cabriolas de la etimología, fundada también en la idea de costura, una actividad iniciática para la formación y los comienzos de la producción artística de *Costantino-rapsoda* y, por extensión, en la idea de vestuario, cuyo valor simbólico, como ya señalamos, resulta determinante en la cuidadosa representación/autorrepresentación de Eva/Nicola. El adjetivo *Inconclusa* se debe, según el curador de la muestra, a que “hay tantas formas de aproximarse a Evita que nunca se alcanza una completud” (Pérez Bergliaffa). La obra remitiría así a la *pulsión rapsódica* que Sarrazac (1999) detecta en la escritura teatral contemporánea, escritura que procede por un entramado de múltiples modos, tonos y géneros: dramático, lírico, épico, argumentativo, trágico, grotesco, patético, e, inclusive, pone en juego la tensión entre la iconografía y la escritura (documental, en el caso de *Rapsodia...*) y la oralidad, ligada a la memoria popular. A diferencia del *zapping* posmoderno que, según Sarrazac, no es más que un mero montaje indiferente de formas atemporales, carentes de una voz que se autoasuma como tal para dialogar con el receptor, la *pulsión rapsódica* del arte contemporáneo consistiría en una suerte de deconstrucción-reconstrucción que cose, descose y recose lo discontinuo, lo fragmentario, los elementos teatrales, parateatrales y extrateatrales. Desde esta perspectiva, *Rapsodia inconclusa* cimienta una suerte de voz irregular, de origen impreciso que comenta, que discute, que duda, que problematiza, que cuestiona lo que vemos y oímos y el modo en que vemos y oímos. A través de esta implícita mirada crítica que pretende desarticular los hábitos perceptivos del espectador para desarticular, así, creencias, recuerdos, saberes, la instalación proyecta un innegable gesto político.

En cuanto al plano visual, *Rapsodia...* compromete asimismo de manera directa la emocionalidad del espectador, por medio de la duplicación que

involucra corporalmente también a la propia artista, ya que en el video y en las diferentes fotografías que la integran vemos a una Eva que tiene el cuerpo y el rostro –siempre serio, siempre hierático– de Nicola Costantino. Refiriéndose a sus fotografías de artistas famosos, Richard Avedon solía afirmar que si los retratos hablan más acerca del retratista que de la persona retratada, todo retrato devendría, entonces, una forma de autorretrato. De hecho, el retrato –pictórico, fotográfico o diegético– remite al problema de la verdad, de la difícilmente determinable autenticidad del relato biográfico y autobiográfico, problema que reenvía, a su vez, a la no menos problemática cuestión de la identidad del sujeto, siempre vinculado simultáneamente a la unicidad y la multiplicidad. El efecto de citación que el retrato busca producir refuerza su carácter de autenticidad, no solo en la medida en que el lector/espectador reconoce tanto el referente como los ámbitos o situaciones que reproduce la fotografía o la pintura, sino también en la medida en que la verdad del enunciado se diluye tras la idea de autenticidad de la enunciación, ya que lo visualizado es verdadero solo si ha sido mostrado. Dado que el yo suele ser percibido como fluctuante, múltiple, cambiante a lo largo de su propia historia y de la apreciación que el sujeto tiene de ella, la verdad del autorretrato fotográfico y/o pictórico para encarnar a otro –operación clave de *Rapsodia...*– dependería de cuál de los yo se elija, del grado de invención consciente o inconsciente con que se lo presente y de qué yo persista de manera evidente a lo largo del relato o de la obra visual en la que se inserte. Es solo un juego de lenguaje el que permite la (auto)visualización de la interioridad del sujeto que, al retratar al modelo, articula los hechos almacenados en su memoria y les da así sentido.

Condensando en sí todos los roles de la creación teatral, Costantino repone en sus autorretratos a su imposible modelo: como actriz, interpreta a Eva Perón (alguna vez, también ella actriz); como directora de escena, reconstruye meticulosamente la escenografía y el vestuario de su entorno epocal; en tanto dramaturga, narra momentos emblemáticos de su vida. Esta minuciosa elaboración opera, por un lado, como parodia de la inmediatez narcisista de la *selfie* que

se posiciona en la escena de la comunicación actual como la forma que encontró el sujeto social contemporáneo para sentar las bases de una estética política del Yo en búsqueda táctica de saldar una de las grandes y universales incertidumbres del ser humano: su propia imagen ante los otros y, por extensión, ante el mundo (Murolo 699).

y, por otro, como iconización del conflicto del artista con su modelo (la persona auto/retratada). En efecto, como todo pintor, como todo fotógrafo que retrata y se autorretrata, y también como todo creador teatral, Costantino se debate permanentemente entre lo oculto y lo revelado de sí misma y del personaje citado por autoconstrucción, entre lo público y lo privado, entre su propia subjetividad y la de la de su modelo, entre pasado y presente, entre la crítica y la justificación, entre imaginación y realidad, entre arte y vida, pero, sobre todo, entre la memoria y el olvido.

El proyecto creativo/rapsódico de Costantino se duplica/espeja/refleja en un juego de remisiones mutuas basada en la confluencia de lenguajes, en el cruce de disciplinas artísticas, para revitalizar la potencialidad de la diégesis implícita, excediendo la inmediatez de lo estrictamente referencial. En efecto, a través del encuentro de múltiples discursos artísticos, Costantino-*rapsoda* satura la temática de la duplicidad y de la temporalidad, rasgos constitutivos de la escritura autorreferencial, proyectándola en términos meta-artísticos. La trivialidad del gesto cotidiano que encierra la puesta en escena en torno a lo trascendente y a lo intrascendente de Eva Perón replantea, una vez más, la relación cuerpo/espejo, rostro/retrato, que, por extensión, se analogiza en la ecuación realidad/teatro/fotografía, la cual, en tanto complejo juego de dobles, remite a su vez al conflicto mítico y eterno del hombre consigo mismo y con los demás, es decir, entre su necesidad de semejanza y su deseo de diferencia, conflicto que solo parecería hallar solución en la creación de un doble espiritual capaz de asegurar la auto-perpetuación. Parafraseando a Otto Rank (1982), la artista y su modelo, en este caso, la figura política, no harían, entonces, otra cosa que intentar immortalizarse en la creación (respectivamente, la obra y la imagen que logra construir de sí mismo) trascendiendo así la inexorable finitud humana. La duplicidad, lo doble, el discurso auto/biográfico/ficcional sobre un otro que es

siempre, ineludiblemente, *uno mismo*, es conflicto sin solución; es búsqueda de un centro, de un origen que dé cuenta de la identidad y de la diferencia; es fascinación y equívoco, tautología y metamorfosis, escisión y deformación, ilusión escópica, simulacro y travestimiento. La politicidad de *Rapsodia...* puede entenderse, entonces, como una reflexión existencial en términos metaestéticos, como una suerte de balance, de síntesis crítica de la vasta tendencia autorreferencial que caracteriza al arte contemporáneo.

## Bibliografía

Adame, Domingo. "Cuerpo y transdisciplinariedad: fundamentos para una transpoética escénica". Fediuk, Elka y Antonio Prieto Stambaugh (ed.). *Corporalidades escénicas Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance*. Buenos Aires: Argus-a, 2016. 125- 252. Web. <http://www.argus-a.com.ar/ebooks/corporalidades-escenicas-representaciones-del-cuerpo-en-el-teatro-la-danza-y-el-performance.pdf> Acceso: 19/06/2016.

Costantino, Nicola. s/f. Web. <http://www.nicolacostantino.com.ar> Acceso: 14/04/2015.

---. s/f. Web. <http://www.coleccionfortabat.org.ar/muestra.php?id=15> Acceso: 14/04/2015.

Chatruc, Celina. "Arte. Evita: la vida como performance". *La Nación*, 29 de mayo de 2015. Web. <http://www.lanacion.com.ar/1796693-arte-evita-la-vida-como-performance> Acceso: 5/08/2015.

Domínguez Nora. "Firmas de autora: autorrepresentación y distancia estética en la obra de Nicola Costantino". *Estudios* vol. 21/2013. n° 42 (2016): 109-121.

Herzog, Hans-Michael. "Nicola. Entrevista". s/f. Web. <http://www.nicolacostantino.com.ar> Acceso: 10/03/2016.

Lebenglik, Fabián. "Nicola Costantino: Arte del consumo". *Nueve perros* año 4. n° 4 (2004): 143-148.

López Anaya, Jorge. "La instalación como género en la sociedad mediática". Osvaldo Pellettieri (ed.) *El teatro y sus claves*. Buenos Aires: Galerna/Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1996. 273-277.

Manresa, Carmen. "Eva multiplicada en la intimidad/Nicola Costantino". *Revista* 23 de julio de 2013. Web. <http://www.revistalafuga.com/eva-multiplicada-en-la-intimidad-nicola-constantino/> Acceso: 12/09/2014.

Murolo, Norberto Leonardo. “Del mito del Narciso a la *selfie*. Una arqueología de los cuerpos codificados”. *Palabra Clave* vol. 18. n° 3 (2015): 676-700.

Morin, Edgar. *Las ideas*. Madrid: Cátedra, 1991.

Nicolescu, Basarab. “Physique quantique et niveaux de Réalité”. *La Transdisciplinarité*. Monaco: Du Rocher, 1996.

Pérez Bergliaffa, Mercedes. “Evita sin cadenas ni logos partidarios”. *Revista Ñ*, 7 de marzo de 2015: 20-21.

Rank, Otto. *El doble*. Buenos Aires: Orión, 1982.

Sarrazac, Jean-Pierre. *L'avenir du drame*. Belfort (Francia): Circé/Poche, 1999.

Sarlo, Beatriz. *La pasión y la excepción*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003.