

## ***Un mundo feliz. Las representaciones de los trabajadores en el primer peronismo (1946-1955).***<sup>1</sup>

Marcela M. Gené

### **Introducción**

En 1955, el furor iconoclasta de la Revolución Libertadora arrasó con los símbolos e imágenes del peronismo, intentando borrar de la memoria colectiva todo vestigio que evocara la tiranía depuesta. Bustos y retratos de Juan y Eva Perón fueron despedazados, los escudos partidarios destruidos, los folletos y carteles, quemados. La misión patriótica exigía “ejecutar las efigies”<sup>2</sup> como un exorcismo liberador de su potencial efecto taumatúrgico.

Diez años antes, una de las principales preocupaciones del movimiento que comenzaba a organizarse era crear emblemas que contribuyeran a otorgarle identidad. El breve lapso de tiempo que medió entre los acontecimientos del 17 de octubre y el llamado a elecciones fue más que insuficiente para dar forma a un repertorio emblemático capaz de caracterizar a la nueva fuerza política<sup>3</sup>. ¿Cómo resolver la identidad de un movimiento naciente, con marcado apoyo popular, pero sin la tradición del Partido Socialista o la Unión Cívica Radical? ¿Cómo lograr la cohesión de las masas bajo un signo común, claro e interpretable? En una entrevista concedida a fines de los años ‘60, Leopoldo Marechal recordaba esas circunstancias fundacionales así como la mítica respuesta de Perón frente a la imposibilidad de instrumentar una campaña del mismo nivel que los opositores<sup>4</sup>. “Pónganme a mi en la punta de un palo y úsenme como afiche” fue la respuesta inmediata del nuevo líder.

---

<sup>1</sup> Este trabajo es un resumen de mi tesis de Maestría en Investigación Histórica., presentada en la Universidad de San Andrés, Buenos Aires, 2001. La versión completa, así como el CD Rom con la totalidad de las imágenes referidas en el trabajo, pueden ser consultadas en la Biblioteca de la Universidad de San Andrés.

<sup>2</sup> *Prohibición de elementos de afirmación ideológica o de propaganda peronista*. Decreto Ley N° 4161, 5 de Marzo de 1956, *Anales de Legislación Argentina*. Tomo XVI-A, págs. 241-242.

<sup>3</sup> La bibliografía sobre el tema es amplia. Citamos a modo de ejemplo, Luna, Félix, *El 45*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995 (1era. Edición, 1971); Torre, Juan Carlos (comp), *El 17 de Octubre de 1945*, Ariel, Buenos Aires, 1995; James, Daniel. *Resistencia e integración: el peronismo y la clase trabajadora argentina (1946-1976)*, Cap.I, “El peronismo y la clase trabajadora: 1943-1955”, Buenos Aires, Sudamericana, 1990 (1° Edic. Cambridge University Press, 1988).

<sup>4</sup> Andrés, Alfredo. *Palabras con Leopoldo Marechal*, Carlos Pérez (Edit.), Buenos Aires, 1968. Sobre aspectos de la campaña del 46, véase Luna, Félix, *ob.cit.*, Cap. IV y V; Gambini, Hugo, *Historia del*

Las fajas “Braden o Perón” respondieron con ferocidad a las invectivas lanzadas desde la oposición en el “Libro Azul”; el *slogan*, certero como un latigazo, resumía una idea a la vez que impartía una orden de voto, multiplicada en las voces de miles de trabajadores.

En los primeros años de gobierno, la producción de miles de afiches y folletos acompañó el ritmo febril de las realizaciones. La figura monumental de los “descamisados” de octubre evocaba en cada esquina de la ciudad la epopeya original, así como las felices familias de los trabajadores recordaban quiénes eran los verdaderos beneficiarios de las políticas del Estado en la portada de los impresos, en cada vuelta de página de los diarios y en la pantalla del cine del barrio.

Imágenes de la destrucción, imágenes de la construcción, imágenes de la acción: el atentado que contra ellas hicieron los hombres de la Libertadora, no hizo más que demostrar el poder que habían alcanzado durante los años del peronismo.

Este estudio trata específicamente sobre un corpus de imágenes del peronismo en la gráfica. Su objetivo reside en analizar la construcción de esos repertorios iconográficos indagando en torno de sus modelos de referencia y sus modalidades de circulación en soportes gráficos -afiches, folletos y avisos de prensa-, y en las decoraciones efímeras utilizadas para las celebraciones que tuvieron por escenario el centro de la ciudad, en el período en que fueron organizadas por el Ministro de Educación, Oscar Ivanissevich.

El criterio adoptado en la delimitación del corpus fue el de focalizar en aquellas imágenes que, exceptuando las de Juan y Eva Perón, identifican más plenamente el *ethos* del peronismo: las representaciones del trabajador, de la familia y de la mujer. En la gráfica fueron las figuras de los trabajadores las que más cabalmente expresaron el concepto esencial de “justicia social”, así como en los “cuerpos” de papel maché se materializaron sus derechos<sup>5</sup> y en el frustrado “Monumento”, sus conquistas.

Indudablemente, el trabajador fue la figura emblemática del peronismo. Su protagonismo había quedado ya cifrado en los acontecimientos que dieron origen al movimiento y aquel “descamisado” de octubre se recreó anualmente en los afiches evocadores de la jornada. Con mayor frecuencia se representó caracterizado con su

---

*peronismo. El poder total (1943-1951)*, Planeta, Buenos Aires, 1999, Pags. 67-72.

<sup>5</sup> Hacemos referencia a las carrozas decoradas que portaban alegorías de los “Derechos del Trabajador” el 1º de Mayo de 1948.

indumentaria típica, rodeado del martillo, el yunque y el engranaje como símbolo de la pujanza industrial preconizada por el gobierno. Esta imagen-matriz cuenta con una larga tradición en la iconografía política del siglo XIX y en el siguiente se adoptó como símbolo en aquellas sociedades donde la industria se consideraba el motor de progreso y desarrollo económico como la U.R.S.S., los Estados Unidos del *New Deal* y también en la Argentina de Perón.

El ícono femenino equivalente al trabajador industrial fue la enfermera, emblema de la Fundación Eva Perón y referente del trabajo asistencial desempeñado por las mujeres fuera del hogar. Sin embargo, en términos comparativos, la producción gráfica de imágenes femeninas individuales fue escasa, privilegiándose la representación tradicional de la mujer como madre en el seno familiar. Finalmente, fueron las escenas familiares aquellas que más puntualmente expresaron el progreso material, el acceso al consumo y el ostensible aumento de calidad del nivel de vida de los trabajadores merced a la acción de un Estado protector y omnipresente. Hombres y mujeres, niños y ancianos fueron, en tanto trabajadores en el presente, en el pasado y en el futuro, los sujetos de las políticas sociales implementadas por el gobierno. Esta imagen integral de la sociedad nos permite reflexionar sobre la concepción del “Hombre nuevo” peronista, distante del arquetipo masculino joven y vigoroso de los regímenes totalitarios europeos de entreguerra<sup>6</sup> y construida sobre la multiplicidad de rasgos de la totalidad social en mayor consonancia con la acuñada en el *New Deal*<sup>7</sup>.

## Revisión de la bibliografía

El llamado primer peronismo (1945-55) ha sido abordado desde múltiples perspectivas, generando una vasta producción historiográfica local e internacional que, hasta el presente, no ha cesado de ampliarse con sucesivas contribuciones<sup>8</sup>. No

---

<sup>6</sup> Ciucci, Giorgio, “Linguaggi classicisti negli anni trenta in Europa e in America”, en *L'estetica della politica. Europa e America negli anni trenta*. Vaudagna, Maurizio (comp.), Biblioteca di Cultura Moderna Laterza, 1989.

<sup>7</sup> Vaudagna, Maurizio, “Drammatizzare l'America!: I simboli politici del New Deal”, en Vaudagna, M. (comp.), *ob. cit.*, pág. 98. Según el autor, el “hombre nuevo” americano se construyó sobre la diversidad que reflejaba el pluralismo político.

<sup>8</sup> Una importante obra de síntesis es la de Horvath, Laszlo. *A half Century of Peronism, 1943-1993: An International Bibliography*. Hoover Institution, Stanford University, 1993.

obstante, aunque se ha aludido reiteradamente a las producciones gráficas, tomadas como parte integrante del fenómeno global de la propaganda, las mismas no se han constituido hasta el presente en objeto específico de análisis.

La bibliografía surgida con posterioridad al golpe del '55, centró sus interrogantes en los aspectos políticos, sociales, en sus relaciones con el ejército, el sindicalismo y la clase obrera, intentando analizar la naturaleza de un proceso que se entendía como patológico en el curso de la historia del país<sup>9</sup>. En un primer momento, políticos e intelectuales coincidieron en definir el peronismo como la versión argentina del nazi-fascismo, considerando entre otras cosas, la organización del aparato de propaganda como copia fiel de los sistemas totalitarios europeos. Las opiniones fueron unánimes respecto de la similitud de objetivos perseguidos mediante la emisión constante de mensajes en los medios monopolizados por el Estado, y de sus efectos nefastos sobre la comunidad de receptores: manipulación de la opinión, exacerbación de las pasiones, embotamiento colectivo, profanación de las mentes de los niños<sup>10</sup>. Los intelectuales agrupados en torno de la revista *Sur* se pronunciaron en

---

<sup>9</sup> La historiografía sobre el peronismo ha privilegiado casi con exclusión de otros problemas el análisis de la relación entre Juan D. Perón, el sindicalismo y los diversos sectores de la clase obrera. Este debate ha sido fecundo acerca del perfil social e ideológico de los trabajadores y de las direcciones sindicales que confluyeron en la formación del campo de poder esbozado hacia los últimos meses de 1943. La indagación ha incursionado en las filiaciones de las identidades colectivas y ha planteado al mismo tiempo el problema de la continuidad y discontinuidad de las experiencias obreras desde la gran depresión a la posguerra. Para un excelente estado de cuestión sobre las diferentes interpretaciones acerca de la "naturaleza del peronismo" a partir de las discontinuidades teóricas de cada una de ellas y el recorte del objeto, así como la continuidad histórica o no entre el peronismo y la etapa precedente, ver Emilio De Ipola. Aquí es necesario subrayar la pionera obra de Gino Germani, quien enfatizó las condiciones de ruptura entre pasado y presente a la luz de la importancia que le asignara a los "nuevos" trabajadores en las estructuras sindicales emergentes a partir de 1944-45. Murmis y Portantiero, en cambio, exponen su tesis sobre los orígenes del peronismo insistiendo en la importancia del sindicalismo pre-existente, mientras que Hugo del Campo enfatiza por un lado la tradición negociadora del sindicalismo pero también que el cambio o la ruptura se produce en la actitud del Estado. H. Matsushita difiere del anterior más en un problema de periodización que de interpretación sobre la importancia de los gremios del "sindicalismo" y el "socialismo" en el período abierto hacia 1943 con la creación de la Secretaría de Trabajo y Previsión. Murmis, Miguel y Portantiero, Juan Carlos, *Estudio sobre los orígenes del peronismo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974; del Campo, Hugo. *Sindicalismo y peronismo: los comienzos de un vínculo perdurable*, Buenos Aires, Clacso, 1983; Matsushita, Hiroshi, *Movimiento obrero argentino, 1930-1945: sus proyecciones en los orígenes del peronismo*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1983; De Ipola, Emilio, "Acerca de las interpretaciones en torno del peronismo", *Desarrollo económico*, Vol.29, N° 115, oct./dic. 1989; Germani, Gino, *Política y sociedad en una época de transición. De la sociedad tradicional a la sociedad de masas*, Buenos Aires, Paidós, 1962.

<sup>10</sup> Entre otros, Pastor, Reynaldo, *Frente al totalitarismo peronista*, Ed. Nuevas Bases, Buenos Aires, 1959, citado en Fayt, Carlos (comp.) *La Naturaleza del peronismo*, Edic. Viracocha, Buenos Aires, 1967. Calificaciones de este tipo abundan en el informe final sobre la acción de la Subsecretaría de Informaciones emprendida por la Comisión investigadora de la Revolución Libertadora. Vicepresidencia de la Nación. Comisión Nacional de Investigaciones. *Documentación, autores y*

el mismo sentido. Para Borges, “los métodos de la propaganda comercial (...) fueron aplicados al gobierno de la República (...) con la tenacidad que usan las empresas para imponer navajas, cigarrillos o máquinas de lavar”<sup>11</sup>. El poeta Guillermo de Torre calificaba a la propaganda como un “asalto a la mente del hombre medio”, que ahogaba su capacidad de reflexión en el flujo constante de carteles, consignas y *slogans*<sup>12</sup>. La interpretación de la propaganda como manipulación o “lavado de cerebros” se explica desde la posición de los autores y desde la coyuntura histórica. No obstante, esa óptica crítica y estigmatizada persistió durante la década del ochenta en ensayos como los de Juan José Sebrelli<sup>13</sup> y Pablo Sirvén<sup>14</sup>, mientras que nuevas perspectivas de análisis permitieron reexaminar la producción simbólica, ponderando sus matices y complejidad.

Daniel James<sup>15</sup> sostuvo que la retórica oficial no se restringió a los efectos de la manipulación, sino que la clave de su éxito fue su capacidad por integrar las experiencias y percepciones de los trabajadores. Un análisis más específico de estos procesos, fue desarrollado por Alberto Ciria<sup>16</sup>, quien efectuó uno de los primeros aportes en el examen de los mitos y símbolos del peronismo. El escudo, la marcha, la conmemoración del 17 de octubre, se plantean como elementos centrales en el controvertido proceso de construcción de una identidad política y, como afirma el autor, por su importancia “no pueden circunscribirse al análisis crítico o la referencia comparativa”<sup>17</sup>. En ese trabajo fundacional, Ciria examinó las mediaciones simbólicas y las modalidades de transmisión de mensajes, que a través de formas de la cultura popular sustentaron la emergencia y mantenimiento del liderazgo carismático de Perón, en el sentido asignado por Max Weber<sup>18</sup>.

---

*cómplices de las irregularidades cometidas durante la Segunda Tiranía*. Vol. II, págs. 373-384.

<sup>11</sup> Borges, Jorge Luis, “L’illusion comique” en *Sur*, No. 237, nov/dic. de 1955, Buenos Aires, pág. 9.

<sup>12</sup> de Torre, Guillermo, “La planificación de las masas” en *Sur*, *ob.cit.*, págs.61-72.

<sup>13</sup> Sebrelli, Juan José, *Los deseos imaginarios del peronismo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992 . (1ºedic. 1983) págs. 78-82.

<sup>14</sup> Sirvén, Pablo. *Perón y los medios de comunicación (1946-1955)*. Buenos Aires, CEAL, 1984. pág.11 y ss.

<sup>15</sup> James, Daniel, *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina( 1946-1976)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1990 (1º edic. Cambridge University Press, 1988), pág. 52.

<sup>16</sup> Ciria, Alberto, *Política y cultura popular: la Argentina peronista (1946-1955)*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1983. Cap. 5, “De comunicación, símbolos y mitos”, págs. 273-318.

<sup>17</sup> Ciria, A., *ob.cit.*, pág. 286.

<sup>18</sup> Ciria rescata dos rasgos fundamentales de la teoría del liderazgo carismático esbozada por Max Weber. En primer lugar, el hecho de que “el líder carismático obtiene y conserva autoridad sólo mediante la demostración de su fuerza en la vida” y que “su misión divina debe “probarse” ante todo en el sentido de que quienes se entregan fielmente a él, mejoran sus situación”. En segundo lugar, subraya

El proceso de creación de símbolos y rituales como mecanismo destinado a la generación de consenso como fuente de legitimidad y refuerzo de la imagen carismática de Perón, fue analizado por Mariano Plotkin<sup>19</sup>. Este trabajo constituye un aporte significativo al campo de estudios sobre los distintos imaginarios creados por el peronismo, campo que se ha ampliado con diversas contribuciones en la última década<sup>20</sup>. Siguiendo los lineamientos propuestos por Bronislaw Baczko<sup>21</sup> sobre las vinculaciones entre imaginarios sociales y poder político, Plotkin analiza la construcción de los rituales del 1º de mayo y el 17 de octubre a través de dispositivos de apropiación y resignificación de tradiciones preexistentes en el primer caso, y la invención de nuevas en el segundo. La maquinaria de propaganda peronista desempeñó un rol capital en este proceso, ya que el impacto de los imaginarios sobre las mentalidades, según señala Pierre Ansart, depende de su difusión, sus circuitos y de los medios disponibles<sup>22</sup>.

El intercambio simbólico entre Perón y las masas no se restringe solamente a las modalidades que asume la práctica política. Los imaginarios sociales constituyen redes amplias y complejas irreductibles a un único campo. En este sentido, la expresión de la política admite múltiples mediaciones, entre las cuales, según demostró Anahí Ballent, la arquitectura ocupa un papel significativo como núcleo de

---

la noción weberiana de que “la forma específicamente carismática de resolver disputas consiste en la revelación del profeta, oráculo, o arbitraje salomónico de un sabio con cualidades carismáticas”, estableciendo comparaciones con el modo en que Perón se presentaba como el “Padre Eterno” del Justicialismo. Por último siguiendo a los comentaristas de Weber, Hans Gerth y C. Wright Mills, acuerda con un tercer rasgo del liderazgo carismático que es la relación directa e inter-personal entre líder y masas. Ciria, Alberto, *ob.cit.*, págs. 298-304. Para un discusión y crítica del concepto de carisma de Weber, Geertz, Clifford. “Centros, Reyes y Carisma: reflexiones sobre la simbología del poder” en *Conocimiento local*. Buenos Aires, Paidós, 1994. Véase también, Baczko, Bronislaw, *ob.cit.*, págs. 22-23.

<sup>19</sup> Plotkin, Mariano, *Mañana es SanPerón. Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista(1946-1955)*. Buenos Aires, Ariel, 1993.

<sup>20</sup> Entre otros cabe mencionar Caimari, Lila. *Perón y la iglesia católica. Religión, Estado y sociedad en la Argentina (1943-1955)*. Buenos Aires, Ariel, 1995; Bernetti, Jorge Luis y Puiggrós, Adriana, *Peronismo: Cultura política y educación* en Puiggrós, Adriana (direc.), *Historia de la Educación en la Argentina*, Tomo V, Buenos Aires, Galerna, 1993; Puiggrós, Adriana (direc.) AA.VV. *Discursos pedagógicos e imaginario social en el peronismo (1945-1955)*, *Historia de la Educación en la Argentina*, Tomo VI, Buenos Aires, Galerna, 1995.

<sup>21</sup> En términos de Baczko, el mecanismo de apropiación de símbolos y emblemas como parte de un vasto campo de representaciones colectivas fueron esenciales a la multiplicación y refuerzo de la dominación efectiva así como a la constitución de legitimidad de todo poder político. Baczko, B., *ob.cit.*, pág. 12, 17.

<sup>22</sup> Ansart, Pierre, *ob.cit.*, pág. 13. Para Baczko “la historia del *savoir-faire* en el ámbito de los imaginarios sociales se confunde en gran parte con la historia de la propaganda, la evolución de sus técnicas e instituciones, etc.”. *Ob.cit.*, pág. 19, 31.

formas visuales a través de los cuales se expresó la política. El trabajo de Ballent<sup>23</sup> es otra importante contribución a la construcción del campo de investigación sobre imaginarios sociales y poder político.

Esta ampliación del horizonte temático en los estudios sobre peronismo es coincidente con la emergencia en el ámbito académico norteamericano de trabajos similares sobre aspectos simbólicos y culturales de los regímenes totalitarios europeos, entre los que merecen destacarse los de Simonetta Falasca-Zamponi<sup>24</sup> y Marla Susan Stone<sup>25</sup>. Examinando las relaciones entre estética y política, tanto Falasca-Zamponi como Stone proponen desmontar la dicotomía entre arte y propaganda bajo el fascismo coincidiendo en que el fuerte sustento del régimen en la cultura erudita -de lo que da cuenta la amplia tolerancia a la multiplicidad estilística- excede la pura propaganda para constituirse en el elemento clave en la construcción de su identidad, el diseño de su autoridad y su legitimidad política. En relación con el campo de representaciones visuales, no puede hablarse de una plástica erudita peronista. Como sostiene Andrea Giunta, “a diferencia de los regímenes con que suele comparárselo, las artes visuales no fueron un campo de interés para el peronismo; no se diseñaron programas específicos y se careció de una normativa estética, pero tampoco se quemaron obras ni se hicieron exposiciones de corte político tales como la de “arte degenerado” en Alemania”<sup>26</sup>. Contrariamente, el peronismo hizo de la gráfica el vehículo privilegiado para visualizar la acción y los objetivos del Estado, y es en

---

<sup>23</sup> Ballent, Anahí, *Las huellas de la política Arquitectura, vivienda y ciudad en las propuestas del peronismo. Buenos Aires, (1946-1955)*. Tesis de doctorado, Fac. de Fil. y Letras (UBA), Buenos Aires, Marzo de 1997, mimeo, págs. 21-23.

<sup>24</sup> Falasca-Zamponi, Simonetta. *Fascist Spectacle. The aesthetic of power in Mussolini's Italy*. Los Angeles, University of California Press, 1997.

<sup>25</sup> Stone, Marla Susan. *The Patron State. Culture and politics in fascist Italy*. Princeton University Press, New Jersey, 1998. La obra de George Mosse es un referente insoslayable en este tipo de estudios. Mosse, George. *The nationalization of the masses. Political symbolism and mass movements in Germany from the Napoleonic wars through the Third Reich*. Cornell University Press, New York, 1975. Otras importantes contribuciones son Steinweiss, Alan. *Art, Ideology & Economics in Nazi Germany. The Reich Chambers of Music, Theater and the Visual Arts*. The University of North Carolina, Chapel Hill, 1993; Adam, Peter. *El arte del Tercer Reich*. Barcelona, Tusquets, 1992; Hewitt, Andrew. *Fascist Modernism. Aesthetics, politics and the avant-garde*. California, Stanford University Press, 1993; Affron, Mathew y Antcliff, Mark. *Fascist Visions. Art and ideologie in France and Italy*. New Jersey, Princeton University Press, 1997; Schnapp, Jeffrey. *Staging Fascism. 18BL and the theater of masses for masses*. Stanford University Press, California, 1996.

<sup>26</sup> Giunta, Andrea. “Nacionales y populares: los salones del peronismo” en AA.VV. *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999. pág.162; véase también “El arte moderno en los márgenes del peronismo” en *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós, 2001, págs. 45-83. Para un análisis de las imágenes de Eva Perón trazadas desde las bellas artes, Giunta, A. “Eva Perón: imágenes y público” en AA.VV. *Arte y recepción*. Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 1997, págs. 177-184.

este terreno en el que elaboró una normativa precisa en cuanto a temas y figuras<sup>27</sup>.

Sin embargo, a pesar de señalarse el rol relevante de las imágenes en la construcción de la identidad política<sup>28</sup>, las aproximaciones han sido laterales y fragmentarias, desde una concepción de las mismas como redundantes y subordinadas al texto escrito. Resulta sugestivo el hecho de que las producciones gráficas hayan sido mencionadas reiteradamente a lo largo de la literatura sobre el período, académica o comercial, sin que se hayan constituido hasta el presente en objeto de análisis pormenorizado<sup>29</sup>. Trabajos sugerentes, como el de Victoria Bonnell<sup>30</sup> sobre iconografía soviética o el de Miguel Gamonal Torres<sup>31</sup> sobre la gráfica republicana en la Guerra Civil española son muestra del interés sobre el tema en otras latitudes<sup>32</sup>. Ernst Gombrich ha dado – involuntariamente- la respuesta al ironizar acerca de que los historiadores del arte tuvieron poca ocasión de ocuparse de los efímeros grabados de propaganda, y dejaron esas imágenes feas y grotescas a los historiadores que saben descifrar cuestiones del pasado; pero éstos, a su vez ocupados en los documentos, discursos y papeles más significativos en la comprensión de una época, las dejaron en manos de los compiladores de ilustraciones<sup>33</sup>. Pierre Ansart atribuye este descuido a cierto prejuicio intelectualista que conduce a privilegiar los escritos por sobre otras modalidades de producción de significados como los carteles, los *slogans*, las imágenes o las historietas gráficas<sup>34</sup>.

Si nos atenemos a la bibliografía aparecida en la inmediatez de la derrota del

---

<sup>27</sup> En esta empresa la Subsecretaría de Informaciones ejerció un rol medular, centralizando la planificación de las estrategias de comunicación e instrumentando los dispositivos de producción y distribución de los materiales. Véase Capítulo I, “La Subsecretaría de Informaciones”, págs. 19-52.

<sup>28</sup> La importancia que el tema reviste fue claramente advertida por Anahí Ballent, en su comentario acerca de los trabajos sobre imaginarios sociales del peronismo. “Los trabajos antes indicados – afirma – se refieren a la cultura política construida por el peronismo, o a los aspectos simbólicos que contribuyeron a sustentar el poder político de los líderes. Son menos frecuentes, los trabajos que intentan explorar el imaginario visual o icónico del peronismo”. Ballent, A. *ob.cit.* pág. 31-32.

<sup>29</sup> Una excepción es el análisis de Lila Caimari de las representaciones de Eva Perón en los libros de lectura para niños entre 6 y 12 años. Caimari, L., *ob.cit.*, pág.232-235. Contrariamente Mariano Plotkin realiza un recorrido veloz y puramente descriptivo de las ilustraciones de libros utilizados en el nivel de educación primaria, priorizando los contenidos del texto. Plotkin, M., *ob.cit.*, págs.179-204.

<sup>30</sup> Bonnell, Victoria, *Iconography of Power. Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*. Berkeley, University of California Press, 1997.

<sup>31</sup> Gamonal Torres, Miguel. *Arte y política en la Guerra Civil Española. El caso republicano*. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1987.

<sup>32</sup> Entre otros trabajos, Pinkus, Karen. *Bodily Regimes. Italian advertising under Fascism*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995; Reilly, Bernard Jr., “Emblems of Production: Workers in German, Italian and American Art during the ‘30” en *Designing Modernity. The Arts of reform and persuasion (1885-1945)*, New York, Thames and Hudson, 1995.

<sup>33</sup> Gombrich, E.H. “El arsenal del caricaturista”, en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona, Seix Barral, 1968, pág. 163.

<sup>34</sup> Ansart, Pierre, *ob.cit.*, pág.14.

régimen, el juicio crítico y la comparación con el fascismo que alcanzaba al fenómeno global de la propaganda, sumía a las imágenes en la misma retahíla condenatoria, cuando

no las transformaba en la encarnación misma del oprobio, a juzgar por el decreto “libertador” que exigía con urgencia su aniquilación<sup>35</sup>. En cuanto a las referencias más actuales, la evaluación apenas sobrepasa los términos cuantitativos o su función de anclaje de los mensajes transmitidos por medios orales o escritos. Esta es globalmente la perspectiva adoptada por María Helena Capelato<sup>36</sup> al examinar las imágenes elaboradas durante el peronismo como una forma más entre las diversas modalidades de difusión, en comparación con las acuñadas en el gobierno de Getulio Vargas. Su principal hipótesis consiste en que ambos regímenes incorporaron el modelo nazi-fascista adaptándolo a sus respectivos contextos, y bajo este prisma la historiadora recorre las formas que asume la propaganda en el cine, la radio, la prensa y los rituales políticos, a través de una exhaustiva revisión de la bibliografía existente sobre el tema. En este sentido, al menos en lo que concierne al peronismo, el aporte de Capelato no es demasiado significativo. Pero respecto de la gráfica -y aunque no profundiza en el análisis-, la descripción minuciosa de algunos ejemplos y la alusión a las representaciones de “justicia social”, la familia o la “tercera posición”, constituyen en cierto modo un avance en la materia<sup>37</sup>. Si, como señala la autora, la función simbólica reviste una importancia particular en las dictaduras, la incorporación al análisis de los Estados Unidos como “caso emblemático de política simbólica democrática” por parte de Mauricio Vaudagna permite complejizar el tema al poner sobre el mismo plano comparativo dos ejemplos extremos<sup>38</sup>. Al comparar los lenguajes de autorrepresentación nacional de los regímenes totalitarios y democráticos de los años '30, Vaudagna puso de manifiesto la existencia de analogías que no remiten a paralelismos rigurosos. Esta perspectiva cuestiona el análisis restrictivo y polarizante de los enfoques críticos tradicionales que atribuyen la generación de mitos y simbologías colectivas de trasfondo irracional a los fascismos europeos, e

---

<sup>35</sup> “Queda prohibida la reproducción de imágenes, símbolos, signos, expresiones significativas, doctrinas, artículos y obras artísticas pertenecientes o empleados por los individuos representativos de organismos del peronismo”. Decreto Ley No. 4161, 5 de marzo de 1956. *Anales de Legislación*, XVI-A, 1956, págs. 241-242.

<sup>36</sup> Rolim Capelato, María Helena. *Multidões em cena. Propaganda política no varguismo e no peronismo*. San Pablo, Fapesp/Papirus, 1998.

<sup>37</sup> *Ibid*, págs. 194-195.

<sup>38</sup> Vaudagna, Maurizio, “Introducción” en Vaudagna, M. (comp). *L'estetica della politica, ob.cit.*

identifican democracia con racionalidad<sup>39</sup>. En la misma orientación de Vaudagna, Bernard Reilly<sup>40</sup> compara murales y piezas gráficas en la Alemania nazi, la Italia de Mussolini y los Estados Unidos del *New Deal*, señalando afinidades y divergencias, en un trabajo que ha iluminado en gran medida el que aquí presentamos.

Las imágenes de la familia, un ejemplo citado por Capelato, fueron también ampliamente difundidas en Estados Unidos y un examen minucioso de la gráfica peronista sugiere mayores cercanías con las características de esta iconografía que con la del régimen nazi o fascista. Asimismo las “imágenes del enemigo”<sup>41</sup> no tuvieron materialización concreta en los afiches y avisos de prensa, aunque representaciones de “oligarcas” y “contras” circularon bajo la forma del humorismo gráfico<sup>42</sup>. Las comparaciones con las imágenes de los judíos en Alemania, los negros en Italia, o los fascistas y/o comunistas en la gráfica respectiva de los contendientes en la Guerra Civil española, revela que la oposición es un “cuerpo ausente” en la iconografía del peronismo, al menos en las producciones oficiales.

En este trabajo nos proponemos demostrar que la configuración de la imagería visual que se gestó durante el peronismo no se inspiró en una única vertiente sino que se originó en una compleja trama articulada entre herencias de las tradiciones gráficas locales e influencias de los repertorios en circulación a nivel internacional y que de esta amalgama surgió un cuerpo sólido de imágenes con rasgos propios y originales, que identificaron simultáneamente movimiento, Partido y Estado.

En las imágenes que identifican un movimiento político ningún “modelo” es excluyente ni se transparenta sin ambages. Desde esta óptica analizaremos la construcción de las imágenes de los trabajadores en una doble dimensión: examinando las producciones de la gráfica anarquista y socialista con el fin de establecer en qué medida el peronismo apropió elementos de esos repertorios y cuáles fueron las posibles herencias del arte oficial de los regímenes de los años treinta y cuarenta. Siguiendo en este sentido los lineamientos propuestos por Maurizio Vaudagna y Bernard Reilly, la ampliación de la mirada hacia los repertorios acuñados durante el *New Deal* permite incorporar otras variables al análisis, enriqueciendo y complejizando un proceso que es irreductible al esquema simplificador de la

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, pág.XII.

<sup>40</sup> Reilly, Bernard Jr., *ob.cit.*

<sup>41</sup> Capelato, M.H., *ob.cit.*, pág. 53.

unilateralidad de influencias nazi y fascista.

Puesto que la investigación se orienta a diferenciar permanencias de innovaciones, la clave del debate historiográfico en torno de las continuidades y rupturas en el peronismo no puede eludirse. En la última década, el debate cobró renovado vigor en diversos estudios sobre política e ideología<sup>43</sup> y, más recientemente, ha sido ampliado al campo simbólico y cultural. En su análisis de los rituales políticos, Mariano Plotkin pone el énfasis en la apropiación de significados asociados con el Día del Trabajo que ya estaban presentes en los años '30 y aún previamente, reelaborándolos en clave peronista; en éste como en otros aspectos, aunque el peronismo se presentó como una ruptura con el pasado, no logró en la práctica desvincularse por completo de esas tradiciones<sup>44</sup>. En la misma orientación de Plotkin, Anahí Ballent señala que el peronismo no creó formas arquitectónicas sino que realizó una operación de selección entre aquéllas que tenían difusión en la década del treinta<sup>45</sup>.

En el *corpus* que proponemos estudiar deben reconsiderarse los términos del debate. No se duda de que el peronismo apropió y reformuló tradiciones ya existentes también en la esfera de la visualidad; lo que cabe preguntarse es si la historia de las imágenes de la política no es sino la historia de las sucesivas apropiaciones en el tiempo, si ello no es acaso condición de posibilidad de los sistemas gráficos de expresión ideológico-política y el modo más viable de garantizar su eficacia y operatividad, en el sentido que señalara Eric Hobsbawm<sup>46</sup>. El peronismo reformuló repertorios previos del mismo modo que la gráfica republicana española adaptó los patrones figurativos y las técnicas soviéticas, o como los soviéticos reelaboraron la simbología de los movimientos revolucionarios del XIX, o en fin, en la misma medida que estos últimos abrevaron en la iconografía cristiana. En cada nueva reinscripción histórica, las imágenes se modifican incorporando nuevos significados funcionales a

---

<sup>42</sup> Véase “Mr. Whisky and Soda”, tira cómica aparecida en *Mundo Peronista*.

<sup>43</sup> De Ipola, Emilio, “Ruptura y continuidad. Claves parciales para un balance de las interpretaciones del peronismo”, en *Desarrollo Económico. Revista de Ciencias Sociales* 29, N° 115, 1989; Plotkin, Mariano. “La “ideología” de Perón: continuidades y rupturas”, en Amaral, Samuel y Plotkin, Mariano (comp). *Perón: del exilio al poder*, Buenos Aires, Cántaro, 1993.

<sup>44</sup> Plotkin, M. , *ob.cit.*, págs. 77 y ss; pág. 302.

<sup>45</sup> Ballent, Anahí., *ob.cit.*, pág. 12.

<sup>46</sup> “[Es interesante examinar] la utilización de elementos antiguos en la elaboración de nuevas tradiciones inventadas para fines bastante originales. Siempre se puede encontrar, en el pasado de cualquier sociedad, un amplio repertorio de estos elementos; siempre hay un lenguaje elaborado, compuesto de prácticas y comunicaciones simbólicas”. Hobsbawm, Eric, “Introducción” en Hobsbawm, Eric y Ranger, Terence, *A invenção das tradições*, San Pablo, Paz e terra, 1997, pág. 14.

cada contexto, pero conservan ciertas “invariantes”, pervivencia de modelos y tradiciones que aseguran su legibilidad. En este sentido podría afirmarse también que las imágenes de la política llevan consigo cierto matiz de anacronismo.

Pero simultáneamente nos interrogamos si la ruptura no reside en que las imágenes de los trabajadores se constituyen por primera vez en la autorrepresentación del Estado, símbolo de esa revolución que el peronismo decía estar operando. En tanto nuestro análisis se efectúa desde el punto de vista oficial, nos interesa indagar en cómo el peronismo se presentó a sí mismo como ruptura y cómo lo representó a través de la propaganda gráfica.

En cuanto a la periodización que organiza nuestro estudio, seguiremos globalmente aquélla que propusieron Emilio de Ipola y Mariano Plotkin en sus respectivos trabajos<sup>47</sup>. Examinaremos las transformaciones de las iconografías del trabajador a lo largo de la década en torno a tres períodos. En el primer trienio (1946-48) las imágenes de los trabajadores cobran particular relevancia en relación con la implementación de las políticas de redistribución en el orden económico y con el despliegue de las obras públicas y planes de vivienda. En torno de 1950, la entronización de las imágenes de Perón y Eva no supone un desplazamiento radical de las de los trabajadores sino que, según veremos en el curso de nuestro trabajo, se tiende a enfatizar en el plano figurativo, los vínculos de lealtad entre líderes y “pueblo”. Por último, analizaremos las características que estas imágenes asumen en la etapa final del gobierno.

### **Materiales y Método**

Para llevar cabo esta investigación, elaboramos un variado corpus documental integrado por piezas gráficas. Estos materiales, obtenidos en archivos y en publicaciones periódicas, fueron fotografiados y catalogados en su totalidad, seleccionando *a posteriori* aquellos que se centran en la figura del trabajador, de la mujer y la familia. No obstante, a los efectos de plantear algunos problemas que presentó la construcción del corpus y explicar las opciones que adoptamos para resolverlo es necesario en primer lugar referirnos al panorama que presentan las colecciones de los archivos. Debido a la rápida obsolescencia de los soportes, algunos afiches de los millones impresos en la época, han sobrevivido hasta el presente en

---

<sup>47</sup> De Ipola, Emilio, *Ideología y discurso populista*, Buenos Aires, Folios, 1983, pág.143; Plotkin, M.,

forma de fotografías. Estas se encuentran en el Archivo General de la Nación (Sección Documentos Gráficos) que ha sido totalmente relevado, donde también obtuvimos las fotografías de las decoraciones utilizadas en los festejos. Una decena de afiches originales fueron ubicados en el Instituto de Investigaciones Históricas “Juan Domingo Perón”, donde razones reglamentarias impidieron su reproducción. Es probable que otras piezas estén en archivos privados; pero sólo hemos accedido a uno de ellos –que nos solicitó mantener su identidad en reserva- especializado en afiches publicitarios de la época, si bien sólo tres de esos originales correspondían a propaganda del Estado. Los folletos –en una colección fragmentaria y sin fechar- se consultaron en la biblioteca del Instituto de Investigaciones históricas “Dr. Emilio Ravignani”.

Sobre los avisos aparecidos en diarios y revistas del período 1946-1955<sup>48</sup> pudimos constituir series sistemáticas a los efectos de detectar regularidades e inflexiones dentro de una periodización más amplia, advirtiendo en algunos casos la repetición de la gráfica en circulación simultánea. Para ello, registramos las fechas clave: celebraciones patrias o días especiales del calendario oficial donde proliferaban avisos de adhesión de los organismos del Estado en campañas publicitarias, habitualmente a cargo de la Secretaría. Concretamente nos centramos en los meses de mayo (el Día del Trabajo y el aniversario de la Revolución), julio (de la independencia), agosto (aniversario de la muerte del “Libertador” San Martín y la Reconquista), octubre (fecha mítica del nuevo movimiento y Día de la Raza) y noviembre (Día de la Tradición).

Sobre los afiches y avisos construimos una primera base documental en torno de la figuras a analizar que permitió estructurar el resto de las fuentes complementarias, consistentes en ilustraciones anarquistas, socialistas y del amplio espectro de la izquierda. relevadas en diversas publicaciones partidarias, e imágenes de los regímenes de entreguerra, recuperadas de la bibliografía secundaria.

Finalmente, a partir de las firmas de las piezas gráficas –a menudo registradas con seudónimos- efectuamos una primera identificación de los ilustradores y dibujantes, sus trayectorias previas y su formación profesional.

El enfoque adoptado para la lectura gráfica, tributario de un método panofskiano, conlleva potencialidades y conflictos. Potencialidades porque utilizar, en

---

*ob.cit.*, pág. 80.

un primer momento, la imagen como fuente de interrogantes, permite develar las lógicas que las presiden y su capacidad de poner de manifiesto informaciones no recuperables por otros discursos como el escrito. Conflictos, porque esos interrogantes obligan a multiplicar las referencias para responderlos, a recurrir tanto a las propias tradiciones de las imágenes como a discursos y documentos oficiales que apuntan a restituirles el sentido. A los efectos de resolver esos dilemas, hemos tomado como referencia las perspectivas de análisis adoptadas por varios autores.

El estudio de Lynn Hunt<sup>49</sup> sobre la cultura política de la Revolución Francesa - las prácticas simbólicas, el lenguaje, gestos e imágenes- que le dio a la nueva élite política un sentido de unidad, así como el de Mona Ozouf<sup>50</sup> que demostró cómo los festivales revolucionarios fueron usados para forjar un nuevo consenso nacional, nos brindaron interesantes sugerencias. De igual modo, el análisis de la evolución de la figura simbólica de la República Francesa en el largo plazo de Maurice Agoullhon<sup>51</sup> nos otorgó valiosas informaciones susceptibles de ser aplicadas a nuestro objeto. Asimismo, en la medida en que las imágenes de la política toman clichés propios de la publicidad comercial, los estudios de Roland Marchand<sup>52</sup> y Karen Pinkus<sup>53</sup> nos han brindado pistas significativas para el tratamiento de los materiales.

Pero fue el libro de Victoria Bonnell<sup>54</sup> sobre afiches soviéticos, inscripto en lo que la autora define como historia social y cultural de las imágenes, el que inspiró en gran medida el estudio que ahora presentamos, proporcionándonos una guía en la construcción de una metodología para la sistematización de los materiales, su análisis e interpretación. La autora analizó las imágenes de la propaganda tanto desde las circunstancias de su producción, a cargo de las agencias estatales, como desde el de la recepción por parte de públicos heterogéneos, examinando sus posibles competencias visuales, aquello que Michael Baxandall denominó “el ojo de la época”. En nuestro caso, y en esta instancia, examinamos exclusivamente las circunstancias de su producción desde el punto de vista oficial, postergando el análisis de los modos en

---

<sup>48</sup> Las publicaciones consultadas se consignan en la Bibliografía.

<sup>49</sup> Hunt, Lynn. *Politics, culture and class in the French Revolution*. Los Angeles, University of California Press, 1984.

<sup>50</sup> Ozouf, Mona. *La fête révolutionnaire(1789-1799)*. Paris, Folio/Gallimard, 1976.

<sup>51</sup> Agoullhon, Maurice. “Política, imágenes y símbolos en la Francia posrevolucionaria” en *Historia Vagabunda*. Instituto Mora, México, 1994, ( 1º edic, Gallimard, 1988); *Marianne au combat*, *ob.cit.*

<sup>52</sup> Marchand, Roland. *Advertising the American Dream, Making way for modernity (1920-1940)*. Los Angeles, University of California Press, 1986.

<sup>53</sup> Pinkus, Karen, *ob.cit.*

<sup>54</sup> Bonnell, Victoria., *ob.cit.*

que los contemporáneos interpretaron estas imágenes para futuras investigaciones.

Analizaremos la construcción de las figuras del trabajador, las imágenes femeninas y las representaciones de la familia; revisaremos las diversas versiones en circulación del ícono masculino, utilizadas según las ocasiones: el “descamisado”, el trabajador industrial y el peón rural. El gaucho, emblema de la nacionalidad, lo fue también del nuevo orden a través de la frecuente yuxtaposición de esta figura con la del peón rural elaborada en la propaganda. Las imágenes de la mujer serán analizadas en su rol de madre, como “votante” y como enfermera, contrapunto femenino del trabajador. Una segunda dimensión del análisis concierne a las variaciones que estas iconografías registraron a lo largo de la década en relación con diversas coyunturas.

### **El “descamisado”**

“Descamisados fueron todos los que estuvieron en la Plaza de Mayo el 17 de Octubre de 1945 (...) Aún si hubo allí alguien que no fuese materialmente hablando, un descamisado, ese se ganó el título por haber sentido y sufrido aquella noche con todos los auténticos descamisados y para mí ese fue y será siempre un descamisado auténtico”.

Eva Perón, *La Razón de mi vida* <sup>55</sup>.

Toda revolución modela su propia galería de héroes. La monumental silueta del *descamisado* fue el símbolo del proceso disruptivo en la historia nacional que el naciente peronismo encarnaba. Cada 17 de Octubre desde los muros de la ciudad y desde las páginas de la prensa se mantenía vivo el recuerdo de la epopeya fundacional del '45<sup>56</sup>. Trazado sobre el aporte involuntario de los enemigos políticos, aquel obrero del suburbio, grosero y mal vestido<sup>57</sup> devino en ícono del triunfo popular y una de las imágenes más poderosas de la Argentina contemporánea: la del héroe positivo y romántico que, con paso seguro y amparado en la bandera argentina, signaba la

---

<sup>55</sup> Perón, Eva. *La Razón de mi vida*. Buenos Aires, Peuser, 1951. Pág.116.

<sup>56</sup> Como ejemplos de una vasta bibliografía sobre el tema, Luna, Félix. *El 45. Crónica de un año decisivo*. Buenos Aires, Sudamericana, 1971; James, Daniel, *ob.cit*; Torre, Juan Carlos (comp.). *El 17 de Octubre de 1945*. Buenos Aires, Ariel, 1995; Torre, Juan Carlos. *La vieja guardia sindical y Perón. Sobre los orígenes del peronismo*. Buenos Aires, Sudamericana, 1990.

<sup>57</sup> Como es sabido, el término “descamisados” aparece por primera vez en la crónica de la jornada del

ruptura con el pasado oligárquico y anunciaba el advenimiento de un nuevo orden, guiando al pueblo hacia el destino de grandeza señalado por el Líder cautivo (fig.1). Imagen de la ruptura y al mismo tiempo de la continuidad con la historia nacional, el descamisado peronista se erigía imaginariamente en heredero de aquellos otros héroes anónimos de la gesta emancipadora de 1810<sup>58</sup>.

Los interrogantes acerca de la verdadera identidad del “descamisado” atravesaron las reflexiones de los analistas del discurso<sup>59</sup>, sin establecer una respuesta única y concluyente: el término aludía simultáneamente al trabajador industrial y manual, al hombre y a la mujer, al niño y al anciano, o simplemente a los “pobres de Evita”. En el plano de las representaciones, esta multiplicidad se condensa en la personificación del héroe gestor de los orígenes, cuya figura solitaria o encabezando la multitud, fue emblemática de la gráfica conmemorativa del Día de la Lealtad desde los inicios de la primera presidencia hasta 1950-51. En este breve período, su protagonismo se atenúa sensiblemente frente a la centralidad que alcanzan las imágenes de Juan y Eva Perón; el “descamisado” es relegado provisoriamente a un segundo plano en el universo de la gráfica, para reaparecer en los últimos años de gobierno asociado a las figuras de los líderes en escenas que exaltan los vínculos de lealtad y subordinación de la clase trabajadora.

Esta periodización de la iconografía del 17 de octubre elaborada a lo largo de la década coincide globalmente con las etapas que Emilio de Ipola señalara en su análisis de la discursividad peronista<sup>60</sup> pero aunque representaciones y discurso describen trayectorias similares no son estrictamente paralelas, en el sentido de que las imágenes no “traducen” visualmente el orden verbal ni se trata de la llana transposición de un código a otro. Las imágenes expresan algo más que las palabras, condensando lo esencial e inexplicable, ese halo intangible que escapa a toda

---

diario *El Mundo*. 18 de Octubre de 1945.

<sup>58</sup> Diversos autores han subrayado la adhesión del peronismo a la versión liberal del pasado nacional. Plotkin, M. *ob.cit*, pág. 64; Ciria, Alberto. *ob.cit*, págs. 97-99 y 282-284; Pitelli, Cecilia y Somoza Rodríguez, Miguel. “Peronismo: notas acerca de la producción y control de los símbolos” en AA.VV.(Adriana Puiggrós, direcc.), *Discursos pedagógicos e imaginario social en el peronismo (1945-1955)*, *ob.cit*, pág. 207-208.

<sup>59</sup> De Ipola, Emilio. *Ideología y discurso populista*. Buenos Aires, Folios, 1983; Verón, Eliseo y Sigal Silvia. *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires, Hyspamérica, 1988.

<sup>60</sup> De Ipola señala varias etapas de la discursividad peronista. La primera etapa de “constitución”, comprende el período entre 1943 a mediados del ’45. La segunda, que llama “típicamente populista” desde el comienzo de la campaña electoral hasta fines de la primera presidencia, caracterizada “por un discurso primero militante, luego triunfante”. La tercera, correspondiente a los años de la segunda presidencia, donde van desapareciendo los elementos propiamente populistas. La cuarta, se desarrolla

descripción. Si las anuales manifestaciones pulsaban la cuerda sensible y pasional, modelando en los espíritus el férreo sentimiento de pertenencia al cuerpo único de la clase trabajadora argentina, los múltiples “descamisados” de papel, ofrecidos a las miradas de cada peronista, lo reconfirmaba. Como en un juego de espejos, los mismos trabajadores restituían su propia imagen en la gigantesca figura del descamisado de rasgos primitivos, que inserta en medio de la multitud escenificaba en el espacio de la Plaza aquellas imágenes que los dibujantes revivificaban a punta de pincel (fig.2).

La imagen de las jornadas del '45 cristalizada en la memoria colectiva, se plasmó en variadas versiones que dan cuenta del pluralismo estilístico de los ilustradores o acaso de sus personales interpretaciones de consignas institucionales. “Inventar” una tradición de representación para la jornada que se pretendía investir con rasgos de patriotismo, asociada a la Revolución de Mayo<sup>61</sup>, implicaba una operación selectiva sobre modelos que exaltaran el fervor nacionalista y el carácter triunfal. Distante de las dramáticas imágenes de las manifestaciones obreras trazadas por el anarquismo (fig.3) y, en menor medida, el socialismo locales (fig.4), la figura afirmativa del descamisado podría llegar a vincularse con la extensa tradición de la gráfica política originada en “La Libertad guiando al pueblo” de Eugène Delacroix<sup>62</sup> (fig.5) aunque ésta parezca *prima facie* una referencia tan lejana como erudita para los empleados de la Subsecretaría de Informaciones. Es preciso aclarar que ésta es una entre otras tradiciones posibles, una relación hipotética que planteamos a partir de investigaciones recientes que analizan la apropiación de esta imagen como expresión de procesos revolucionarios. En efecto, según afirma Fabrice d’Almeida<sup>63</sup>, “La Libertad...” fue adoptada como matriz de representación de la participación popular en las revoluciones nacionales en la gráfica nacionalista y socialista decimonónica, y a lo largo del siglo XX fue objeto de reelaboraciones en la propaganda de un amplio

---

en los años del exilio y la quinta, al retorno y en la tercera presidencia. De Ipola, E., *ob.cit.*, pág.143.

<sup>61</sup> Plotkin, Mariano, *ob.cit.*, pág. 113.

<sup>62</sup> Pintada en 1830, “el primer cuadro político de la historia del arte moderno (...) exalta la insurrección que, en julio de ese año puso fin al terror blanco de la restaurada monarquía borbónica”. Argan, Giulio C., *El arte moderno*, Madrid, Akal, 1991, pág.48.

<sup>63</sup> D’Almeida, Fabrice. “Naissance de la propagande de masse” en *Images et propagande au XXè. Siècle*, Casterman-Giunti, Florencia, 1998. El análisis de la trayectoria de la obra de Delacroix a través de la gráfica política contemporánea que ofrece d’Almeida es sumamente complejo y se sustenta en numerosos ejemplos. Desde otra perspectiva, Nicos Hadjinicolaou indaga en las apropiaciones “de izquierda” de la obra hasta los años 70, no restringiéndose solamente a ejemplos de propaganda política. Hadjinicolaou, Nicos. *La producción artística frente a sus significados*, México, Siglo XXI, 1981, págs. 43-47.

espectro político, desde el Partido Laborista británico hasta la Unión Soviética<sup>64</sup> (fig.6). En estas representaciones, la figura del obrero como héroe triunfante sustituye a la alegoría libertaria femenina. En este sentido, y desde una perspectiva puramente conjetural, puede sospecharse de la influencia de esta tradición en la gráfica peronista, *mutatis mutandi*, sin descartar la posibilidad de que los diseñadores se hayan directamente inspirado en reproducciones de la obra.

Si bien ésta fue una suerte de versión canónica en las producciones gráficas realizadas entre 1948 y 1951 (figs.7 y 8) los ilustradores ofrecieron otras interpretaciones del tema al mostrar a los trabajadores reclamando la liberación del Líder. El mudo grito y la expresión tensa y alerta en el friso de perfiles masculinos (fig.9) contrasta con la representación de la misma escena en el afiche también de 1948 (fig.10): si en el primer caso se exalta el tono combativo, en el segundo el retrato de Perón introduce otros significados. En un lenguaje estereotipado, de un realismo casi “fotográfico”, la multitud sintéticamente representada en cuatro figuras, dirige su mirada hacia el balcón de la Casa Rosada -hipotéticamente ubicado arriba a la derecha, fuera de cuadro-, invocando la presencia de Perón retratado a escala monumental en el plano superior<sup>65</sup>. La magnificación retórica y la distribución de los personajes en dos espacios organizados verticalmente expresa distancias jerárquicas y a la vez temporales, pudiendo interpretarse también como la evocación de un acontecimiento que tuvo lugar tres años antes. La misma composición se adoptó en el mural edificado en la Avenida Nueve de Julio como marco de los festejos públicos, y a juzgar por la similitud de rasgos estilísticos podría sospecharse de que el boceto hubiera sido realizado por Héctor Alfonsín, autor del afiche. (fig.11).

El año del Libertador marca un punto de inflexión en la iconografía del 17 de Octubre: los austeros perfiles superpuestos de Juan y Eva Perón, característicos de las representaciones de las parejas gobernantes del Antiguo Régimen<sup>66</sup>, ocuparon el

---

<sup>64</sup> Victoria Bonnell reconoce asimismo en la obra de Delacroix una posible fuente de la iconografía soviética del primero de Mayo. Bonnell, Victoria, *ob.cit.* págs. 24-28.

<sup>65</sup> La convención representativa de las figuras de perfil, como se observa en estos dos ejemplos pero que es común a casi la totalidad de las imágenes del peronismo, - inclusive las de Juan y Eva Perón aunque con otras connotaciones- sugiere la integración del espectador a la escena como protagonista, a diferencia de la representación frontal y la mirada directa que implica apelación coercitiva a la participación, característica de la gráfica de tiempos de guerra. Crowley, David. “The propaganda poster” en Timmers, Margaret. *The power of the poster*. Londres, V & A Publications, 1998; Thau Heyman, Therese. “Patriots and Protestors” en Thau Heyman, T. *Posters American Style*. New York, Harry Abrams Inc., 1998.

<sup>66</sup> En el siglo XIX las representaciones de Rosas y Encarnación Ezcurra se basaron en este modelo.

centro de la escena, relegando provisoriamente la figura del descamisado a un espacio secundario. Acompañados por la leyenda “Justa, Libre y Soberana”, inscriptos en medallones o asociados a la República (figs.12 y 13), el doble retrato de los líderes o el perfil individual de Perón ( figs.14 y 15) - reiterado en la gráfica, en las medallas de reconocimiento “a la Lealtad”, el reverso de los “escuditos”<sup>67</sup> y en los ornamentos públicos- son indicativos del viraje hacia la selección de estilemas clásicos que confieren el halo de jerarquía universal para un régimen que por entonces no necesitaba ya legitimarse, sino que aspiraba a perpetuarse.

Simultáneamente, en otros afiches y avisos publicitarios, la figura solitaria del descamisado, de expresión relajada y sonriente anunciaba el cumplimiento de los objetivos iniciales: reconocimiento de sus derechos, justicia social, armonía de la clase trabajadora (fig. 16). La marcha detenida y la bandera en reposo, la vista dirigida hacia fuera de escena en inconfundible referencia al futuro se contraponen a la caracterización del desafiante “soldado” que irrumpe altivo y orgulloso, escudado en el emblema partidario y armado con sus herramientas de labor en el afiche de la Subsecretaría de Informaciones de 1950, también publicado en el diario *El Líder* (fig.17). Esta última, una de las más atractivas y sorprendentes aún desde una perspectiva actual, acentúa al límite de la provocación el tono militante que impregnaba el discurso en este período, que de Ipola define como típicamente populista<sup>68</sup>. Esta pieza, donde el descamisado asume las características del proletario soviético de los años’20, constituye un ejemplo excepcional en el conjunto total de las producciones sobre el tema elaborados a lo largo de las dos presidencias, que enfatizaban el carácter patriótico y nacionalista de la jornada, asociándola con otros momentos del pasado nacional.

El paralelo entre octubre del ’45 y la Semana de Mayo de 1810 se expresó a través de la simbología republicana – alegoría y escudo nacional- junto a un descamisado que, sin trazos del héroe mítico, encarnaba al ciudadano “libre”-las

---

Lettieri, Alberto. *La república de la opinión. Política y opinión pública en Buenos Aires entre 1852 y 1862*, Biblos, Buenos Aires, 1998, pág.13. Los antecedentes se remontan a la numismática romana, “Les monnaies comme instrument de propagande” en *Numismatique dans l’Antiquité. Dossiers d’archéologie*, N° 248, Noviembre 1999, págs.78-87.

<sup>67</sup> Uno de los modelos del escudo para solapas, era reversible y en la contracara, mostraba los dos perfiles de Juan y Eva. Según el informe de la Comisión Investigadora, este modelo, hecho en oro, se distribuía entre funcionarios del gobierno de cierta jerarquía y en las embajadas. Comisión Nacional de Investigaciones *Documentación, autores y cómplices*, ob.cit, pág. 510.

<sup>68</sup> “El discurso, primero militante, luego triunfante de Perón, manifiesta durante esta etapa una unidad y sobre todo una tipicidad claramente definidas”, De Ipola, ob.cit, pág.143.

cadenas rotas daban cuenta de esto- de una Nación en paz (fig 18). Inversamente, la analogía entre ambas fechas se trazaba también en la gráfica conmemorativa del 25 de Mayo, como se aprecia en el aviso de adhesión publicado en *El Líder* en 1950. La escena de la “multitud reunida en la Plaza” con vestimenta de época y los clásicos paraguas desde el balcón del Cabildo, remite directamente a acontecimientos contemporáneos –según se lee en el texto del aviso<sup>69</sup>- en una ilustración que en gran medida se asemejaba a las de los manuales escolares (fig.19).

Sin embargo, no fueron solamente los acontecimientos de 1810 el antecedente imaginario de las jornadas del ‘45. La conquista del centro de la ciudad por los sectores populares se relacionaba asimismo con la Reconquista de Buenos Aires por los criollos durante las invasiones inglesas de 1806<sup>70</sup>. En el afiche “La Reconquista. Albores de la Patria” (fig.20) el joven de torso desnudo se vuelve hacia el amanecer promisorio que despunta entre las fábricas y chimeneas humeantes<sup>71</sup>, en inconfundible alusión a las realizaciones de la “Nueva Argentina” y en este caso al igual que en la ilustración del 25 de Mayo descripta líneas arriba, la analogía se explicita en el texto que acompaña la imagen<sup>72</sup>.

---

<sup>69</sup> “La voz del pueblo es santa, es el coro fervoroso que convierte en acción y plasma en hechos los ideales de sus líderes genuinos. *En 1810, los pechos vibraron dando su apoyo al anhelo de conquistar una Independencia Política*. A su igual, carne del mismo crisol, volvió a ser el Pueblo Argentino quien dio acción al ideal de un líder auténtico, apoyándolo en su anhelo de conquistar una Independencia Económica. *El Líder*, 25 de mayo de 1950, pág.7. La itálica es nuestra.

<sup>70</sup> Sobre las significaciones simbólicas del avance popular sobre la ciudad, Ciria, Alberto, *ob.cit.*, pág. 273-275; James, Daniel, *ob.cit.*, págs. 46-50 ; Neiburg, Federico, “El 17 de octubre de 1945: un análisis del mito de origen del peronismo” en Torre, Juan Carlos (comp.). *El 17 de Octubre de 1945*, Buenos Aires, Ariel, 1995. Un análisis de la utilización política de estos sucesos en la resignificación del centro de la ciudad en Ballent, Anahí, *ob.cit.* Cap. I, págs. 77-83.

<sup>71</sup> El horizonte de rayos luminosos es una convención que significa *el futuro*. Al investigar las relaciones entre publicidad y propaganda política y los cruces de lenguajes de un campo a otro, Roland Marchand concluye que la adopción de clichés publicitarios por parte de los ilustradores gráficos pone de relieve la influencia del *boom* de la publicidad comercial en la naciente propaganda política moderna Marchand, Roland. “Visual clichés” en *Advertising the American dream. Making way for modernity (1920-1940)*. Los Angeles, University of California Press, 1986, págs. 255-259. Ernst Gombrich interpreta el motivo de los “rayos”- que denomina “metáfora natural o universal”- como una transición natural del simbolismo religioso al político; la analogía de la luz con el bien y la verdad, noción central en la filosofía de Occidente desde Platón hasta el Siglo de las Luces y en la tradición cristiana, pasa a integrar el léxico de la iconografía política sin mediaciones. Gombrich lo ejemplifica con las alegorías barrocas jesuitas y con el ciclo rubensiano de la apoteosis de Jacobo I. Gombrich, Ernst. “El arsenal del caricaturista” en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona, Seix Barral, 1968, pág. 176.

<sup>72</sup> “Imagen de bizarría, la Reconquista jalona nuestra epopeya con un hito gallardo de triunfo y de sacrificio criollo. La tierra nativa supo en esa jornada, de una estirpe que podía gestar con coraje su futuro soberano. Era el alba de la nacionalidad. Comenzaba, en las heroicas calles de la Gran Aldea, el envión gaucho que iba a darnos tierra propia, anhelo de emancipación, fervor de grandeza. Aquel impulso, se trasladó a la historia con clamor de Patria, y hoy es realidad en nuestro orgulloso presente de soberanía política e independencia económica, pilares de esta Argentina grande y justa que es ejemplo de paz, de serenidad, y de honradez ante todos los pueblos de la tierra.” AGN(SDG), 1948.

A partir de 1951, comienza a delinearse una nueva tipología en la gráfica del Día de la Lealtad que va desplazando gradualmente la iconografía canónica que aún se mantenía vigente y que cristalizará hacia 1953-54 en las últimas piezas de propaganda. *Noticias Gráficas* recordaba este nuevo aniversario con una ilustración donde la evocación nostálgica de la liberación del Líder, tematizada en los afiches de 1948, se transforma en 1951 en expresión de la subordinación a la autoridad, en una escena que parece inspirarse en el presente (fig.21). El discurso enérgico de Perón cobra aspectos de arenga militar frente a un receptor pasivo y atento a la consigna: “autoridad” y “sumisión” se refuerzan visualmente por la diferencia de escala en los personajes y la estructura compositiva en dos espacios yuxtapuestos. Una mirada sobre las producciones artesanales que los asistentes llevaron a la Plaza ese 17 de octubre, revela el homenaje de los trabajadores argentinos al Líder, consagrado como “primer trabajador”. En esa instancia, fue la figura de Perón sonriente, de overol y gorrita, la que reemplazó a aquél rústico coloso, espejo de los descamisados, confeccionado para la celebración de 1948 (figs. 22 y 23).

Muy diferente tono tuvo el Día de la Lealtad de 1952, dedicado a la memoria de Eva<sup>73</sup>. El duelo acalló bombos y ritmos, y en la prensa solo había espacio para su emocionado recuerdo. La decisión de erigir un monumento donde descansaran los restos de la “Abanderada de los Humildes”, revitalizaba el viejo proyecto incumplido de 1947 de construir el Monumento al Descamisado<sup>74</sup>; tampoco éste llegó a concretarse, pero las fotografías de las maquetas y de las esculturas que ornamentarían el edificio dan una idea de la dimensión del proyecto realizado por el escultor León Tomassi<sup>75</sup>. Las esculturas y bajorrelieves retoman las iconografías presentes desde los primeros años de gobierno, tales como “el descamisado”, los “derechos del trabajador” y “de la ancianidad”, “independencia política y económica” pero incluye a las figuras de Juan y Eva Perón que desempeñan un marcado protagonismo.

---

<sup>73</sup> El 17 de Octubre de 1952 se estrenó *Y la Argentina detuvo su corazón...*, documental en colores sobre las exequias de Eva, editado con toda premura por la XX Century Fox. Su director, Ernest Cronjager, se encontraba casualmente en el país intentando filmar un *western* que no se realizó y fue llamado por Apold para registrar el momento. Ello desmiente la reiterada historia de que Apold habría mandado llamar expresamente a este equipo de filmación cuando el fallecimiento era inminente. Entrevista a Fernando Peña. Noviembre de 1999.

<sup>74</sup> Ballent, A. *ob.cit.*, pág. 348. Sobre los debates parlamentarios en 1946 acerca de la construcción del Monumento, ver Pitelli, C. y Somoza Rodríguez, M., *ob.cit.*, págs. 212-216.

<sup>75</sup> Ver un completo análisis del conjunto arquitectónico y sus significados en Ballent, Anahí., *ob.cit.*, pág. 345-352.

Coronando la altísima columna eje de la construcción, la figura del descamisado de enormes proporciones, simetría perfecta y rasgos idealizados, se impone, frontal y desafiante, a potenciales espectadores lejanos (fig.24)<sup>76</sup>. El cuerpo alerta y los puños cerrados aluden al instante previo a la marcha, el punto exacto en la transición del reposo a la acción, acometida finalmente por un Perón “descamisado”, de similares características físicas (figs. 25 y 26 )<sup>77</sup>. Entre las dos esculturas se establece una curiosa amalgama de identidades: el conductor vuelto al llano, avanzando; el conducido protegiendo, en guardia, la meta alcanzada. Una tercera pieza completa el retrato del descamisado, incorporando la dimensión sentimental.(fig 27) El joven con su mano en el corazón exalta la lealtad y el sentido de pertenencia al movimiento, mitigando levemente la tensión manifiesta en la primera escultura de la serie.

Si en estos ejemplos, exceptuando la escultura de Perón, el descamisado adquiere el rango de símbolo del proceso completo operado por el peronismo sobre la sociedad, el conjunto escultórico restituye el tono espontáneo y alborozado de octubre.(fig.28). Los manifestantes avanzan desde la derecha y la izquierda hacia el centro de la composición, donde probablemente se encontrara la figura del descamisado. Teniendo en cuenta que el Monumento proyectado en 1952 “fundía dos programas, el mausoleo pensado a partir de la muerte de Eva, y el monumento al descamisado”<sup>78</sup>, es lógico suponer que esta figura fuera la dominante de la escena, junto con Eva que encabeza la marcha del grupo de la derecha.

Los desnudos masculinos ofrecen otra lectura del descamisado como articulador de dos tiempos. El presente se encabalga en fragmentos del pasado revisitado a través del prisma peronista cobrando forma en los cuerpos fuertes, armoniosos, medidos de los hombres que hoy como ayer, emprendieron el camino de la liberación, primero política y luego económica (figs.29 y 30). El “justicialismo” emerge, firme y joven, entre dramáticas anatomías replegadas sobre sí, anunciando el horizonte luminoso del futuro. (fig. 31).

Las neoclásicas figuras coexistieron con otras que referían a hechos concretos del gobierno, no por ello menos simbólicos, como la entrega de los Derechos del

---

<sup>76</sup> Por su altura total de 137 metros y su emplazamiento contiguo a residencia presidencial, el Descamisado sería visto por los viajeros llegados en barco. Ballent, A., *ob.cit.*, pág.346.

<sup>77</sup> Aunque no hallamos información acerca de cuál sería la ubicación definitiva de las esculturas descritas, suponemos que las mismas estarían destinadas a los espacios entre las columnas que rodeaban el edificio de planta circular, como puede observarse en la fotografía de la maqueta (fig.22).

Trabajador. El acto original donde los “auténticos obreros vestidos con su ropa de labor”<sup>79</sup>, depositaron en manos de Perón la declaración para incluirse en la Constitución Nacional el 1 de Mayo de 1948, se reinterpreta desde la óptica de 1953, invirtiendo los términos: es Perón quien otorga los beneficios, sobre un monolito que remite al decálogo mosaico (fig 32). Finalmente, las esculturas de la madre y el hijo (fig.33) y aquella del anciano bien trajeado que descansa sobre sus propios “Derechos” (fig.34)<sup>80</sup> representan a la Fundación Eva Perón, cuya obra se consagró a la protección de los sectores marginados de la sociedad: niños, mujeres y ancianos.

Para Anahí Ballent<sup>81</sup>, la figura del descamisado fue la forma que asumió en la Argentina un tema común a todos los regímenes de los años '30: el “mito del hombre nuevo”. No obstante, siguiendo en este punto a Giorgio Ciucci<sup>82</sup>, el análisis de los conjuntos escultóricos del frustrado Monumento nos permite reflexionar, acerca de las peculiares características que adopta esta representación a partir de comparaciones con ejemplos de otros contextos nacionales, como Italia, Alemania, la Unión Soviética y particularmente Estados Unidos, cuya incorporación al análisis como “caso emblemático de política simbólica democrática” constituye un aporte sustantivo de este autor<sup>83</sup>. Comparando los lenguajes de autorrepresentación nacional de los regímenes totalitarios y democráticos en los años '30, Ciucci señala una serie de similitudes que le permiten teorizar sobre “cierta estética del poder” común a los diferentes países, aunque las diferencias, son igualmente significativas<sup>84</sup>. Las afinidades entre las representaciones del “hombre nuevo” en el imaginario nazi y fascista, se revelan en las figuras masculinas que exhiben en sus musculosos cuerpos desnudos los ideales de juventud, belleza y fortaleza centrales en el mito de la

---

<sup>78</sup> Ballent, A., *ob.cit.*, pág. 348.

<sup>79</sup> *El Laborista*, 2 de Mayo de 1948, pág.2.

<sup>80</sup> Nos referimos a los “Derechos de la ancianidad”, proclamados por Eva Perón en 1948. Tiempo después se expropia el Parque Pereyra Iraola, que pasa a denominarse “Parque de la ancianidad” y la FEP construye un comfortable Hogar de Ancianos en Burzaco. Ferioli, Néstor. *La Fundación Eva Perón*, Buenos Aires, CEAL, 1990, Vol. 2 , pág.67.

<sup>81</sup> Ballent, Anahí , *ob.cit.*, pág. 349.

<sup>82</sup> Ciucci, Giorgio, “Linguaggi classicisti negli anni trenta in Europa e in America” en Vaudagna, Maurizio (comp.) *L'estetica della politica. Europa e America negli anni trenta*. Biblioteca di Cultura Moderna Laterza, 1989.

<sup>83</sup> Desde esta perspectiva, Ciucci pone en cuestión el análisis restrictivo y polarizante de los enfoques críticos tradicionales que atribuye la generación de mitos y simbologías colectivas de trasfondo irracional a los fascismos europeos, e identifican democracia con racionalidad. Su propuesta metodológica no equivale en modo alguno a equiparar democracia con fascismo; sobre repertorios simbólicos comunes, los puntos de focalización en unos y otros casos difieren en virtud de las respectivas referencias culturales y tradiciones nacionales. Ciucci, G., *ob.cit.*, pág 48-50.

<sup>84</sup> *Ibid.*, pág. 52.

regeneración de la raza, imágenes que contrastan con las soviéticas y norteamericanas, más cercanas entre sí por cuanto el hombre nuevo se figura como trabajador<sup>85</sup>. Si en el imaginario stalinista, el trabajador expresaba las notas ideales del ciudadano soviético -combinación de fuerza física, energía, fortaleza e inteligencia-<sup>86</sup>, el trabajador norteamericano no respondía a una concepción “holística” del hombre nuevo, según la expresión utilizada por Maurizio Vaudagna, sino que estaba construido sobre la multiplicidad de rasgos que reflejaba el pluralismo del sistema político: hombre y mujer, campesinos y trabajadores urbanos, jóvenes y viejos<sup>87</sup>. Nos interrogamos entonces acerca de la eventual aplicabilidad de esta noción al Hombre Nuevo peronista, también cimentado sobre la diversidad de los sujetos sociales, hipótesis que es funcional a nuestra propuesta de discusión respecto de la filiación del peronismo con el fascismo a nivel simbólico. En este sentido, si bien la figura del descamisado condensa a toda la sociedad del peronismo, cada una de las esculturas individuales del trabajador, niño, mujer o anciano previstas para el Monumento, han de interpretarse como versiones del Hombre Nuevo.

En 1954 tuvo lugar el último Día de la Lealtad de un gobierno que atravesaba tiempos difíciles. El héroe de la etapa inicial, personificación del arrojo y la valentía cedió paso a la figura del trabajador vestido de overol, y la bandera argentina al estandarte con un solo nombre: Perón.(fig.35). Nuevos y viejos motivos se combinan en la viñeta del ángulo superior donde los perfiles de Juan y Eva Perón reaparecen flanqueando el paisaje fabril y rural, infrecuente en la iconografía del 17 de Octubre. A casi una década del 45, las representaciones conjuntas pero no integradas de Líder y “pueblo” sólo enfatizan los vínculos de la lealtad y la obediencia. El suplemento dominical de *La Prensa*, órgano oficial de la CGT, edita a página completa una ilustración de Aristides Rechaín, una de las más atractivas y contundentes imágenes

---

<sup>85</sup> Ciucci cita algunos ejemplos escultóricos del “hombre nuevo” tales como los que coronaban el Pabellón Soviético en la Exposición de París del 37, la del patio de honor de la Neue Reichkanzei de Berlín de 1938, el mural de entrada a la Feria Mundial de New York de 1939, y las esculturas en torno del Palacio della Civiltà Italiana en el E42 de ese mismo año. Ciucci, Giorgio, *ob.cit.*, pág.49. Por su parte Peter Adam analiza en profundidad las tipologías escultóricas del Reich donde se materializa la obsesión por la raza y lo biológico. El “hombre nuevo” nazi cobra forma en la conjunción de la desnudez y la expresión serena – cuerpo y retrato- equivalente nórdico del clasicismo griego. Hitler proclamaba en Munich en 1937 que “actualmente está en trance de aparición un ser humano nuevo, un modelo nuevo que pudimos ver el año pasado en los Juegos Olímpicos con toda su resplandeciente belleza y su soberbio poderío físico: este modelo es el símbolo de nuestra época”. Adam, Peter. *El arte del Tercer Reich*. Barcelona, Tusquets, 1992.

<sup>86</sup> Bonnell, Victoria, *ob.cit.*, págs. 35-39.

<sup>87</sup> Vaudagna, Maurizio, “Introducción”, en *L'estetica della... ob.cit.*, pág. XII. Ver en el mismo volumen, Vaudagna, M., “Drammatizzare l' America!": I simboli politici del New Deal”, págs. 77-102.

de la hora (fig.36). Simetría perfecta en la composición que gravita en torno del gran círculo central, sereno blanco hacia el cual convergen las crepitantes antorchas: ofrendas de fuego, don de la entrega. Juego de oposiciones entre alto y bajo, movimiento y reposo, entre calor y frialdad, saturación cromática y neutrales grisallas, entre contingencia y permanencia. No se trataba ya de la evocación del “compañero” ni del “primer trabajador” sino del áulico perfil de un Perón de mármol, eternizado en la talla de sus leales descamisados.

La figura del descamisado ocupó la más alta jerarquía en el panteón peronista. Fue, en la memoria colectiva, símbolo del origen y del triunfo, *sujeto extensión del pueblo*, desplazado hacia el centro de la escena de una historia que se imagina abierta para los que hasta entonces transitaron sus márgenes.

## **El trabajador industrial**

“Para este gobierno, no existe una población industrial o una población campesina, sino una única y auténtica población trabajadora”.  
Juan Domingo Perón, *Mensaje a los agricultores*<sup>88</sup>.

En la fábrica y en el surco, en el campo y en la ciudad, en la Argentina de Perón todos los hombres se definen como trabajadores<sup>89</sup>. Las afirmaciones del discurso se ratificaban en las variadas imágenes del *trabajador industrial* y el *peón de campo* que, representadas en forma individual o conjunta, expresaban las transformaciones económico-sociales que el peronismo proyectó sobre todos los sectores, sin distinciones entre el mundo urbano y rural. Si los trabajadores, sublimados en la figura heroica del descamisado personificaban la ruptura con el viejo orden, vestidos de overol junto a sus herramientas de labor o montados sobre tractores, circularon ampliamente en la propaganda de la década como referentes de la modernización de la producción y como sujetos de la reforma social. Del mismo

---

<sup>88</sup> Perón, J.D. *Mensaje a los agricultores*. 3 de Abril de 1949.

<sup>89</sup> “El peronismo fundaba su llamamiento político a los trabajadores en un reconocimiento de la clase trabajadora como fuerza social propiamente dicha, que solicitaba reconocimiento y representación como tal en la vida política de la nación. [...] Perón les habló [ a los trabajadores] como a una fuerza social cuya organización y vigor propios eran vitales para que él pudiera afirmar con éxito, en el plano

modo fue recuperado el *peón rural* que en algunos casos también funcionó como sinónimo de las tradiciones vernáculas y como emblema de la nacionalidad.

No obstante, fue el *trabajador urbano* la figura preponderante en los repertorios de un movimiento surgido con el apoyo de las estructuras obreras y sindicales y que, constituido en gobierno, hizo de la industrialización el eje de sus políticas de desarrollo económico, políticas que profundizaron un proceso que se había iniciado en la década anterior<sup>90</sup>.

La figura del trabajador, cuyo origen data del siglo XIX, era hacia los años cuarenta una matriz consolidada en la gráfica política local e internacional. El peronismo apropió y reelaboró esta imagen que, en diferentes registros y con las características propias de cada contexto, fue utilizada como símbolo del mundo del trabajo y de la producción industrial, tanto en los regímenes totalitarios europeos de entreguerra como en la democracia roosveltiana. Con otras connotaciones, fue en la Argentina de los años '20 y '30, patrimonio del amplio espectro de los grupos ideológicamente críticos del sistema capitalista, tanto el anarquismo como las vertientes más reformistas del socialismo local.

En este sentido, nuestro análisis se orienta a responder varios interrogantes: ¿Qué herencias iconográficas reconoció la figura del trabajador construida por el peronismo? ¿Cuáles fueron sus rasgos distintivos respecto de los ejemplos locales e internacionales? y vinculado con lo anterior, ¿qué nos dicen esas imágenes respecto de la concepción del trabajo en el peronismo?.

Las figuras del trabajador industrial, reconocen una periodización similar a la identificada en torno al descamisado. En la primera etapa de gobierno, la llamada fase de redistribución que se desarrolla entre 1946 y 1948, estas figuras circularon ampliamente en afiches y folletos, ilustrando dos temas centrales del peronismo: la

---

del Estado, los derechos de ellos.” James, Daniel, *Resistencia e integración*, ob.cit, pág.32.

<sup>90</sup> Sobre diferentes versiones en torno a las políticas económicas desarrolladas durante el peronismo y sus diversas interpretaciones véase Dorfman, Adolfo, *Cincuenta años de industrialización*, Buenos Aires, Editorial Solar, 1983; Díaz Alejandro, Carlos, *Ensayos de historia económica argentina*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1975; Peralta Ramos, *Etapas de acumulación y alianza de clases en la Argentina (1930-1970)*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972; Fodor, Jorge. “Peron’s policies agricultural exportation, 1946-1968: dogmatism or common sense”, en Rock David editor. *Argentina in the twenty century*, California, Standford Univerity Press, 1993; Mallon, Richard y Sourrouille, Juan V., *La política económica en una sociedad conflictiva. El caso argentino*, Buenos Aires, Amorrortu, 1974; Murmis, Miguel y Portantiero, Juan Carlos, *Estudios sobre los orígenes del peronismo*, México, Siglo XXI, 1971; Llach, Lucas y Gerchunoff, Pablo, *El ciclo de la ilusión y el desencanto. Un siglo de políticas económicas argentinas*, Buenos Aires, Ariel (Sociedad- Economía), 1998.

modernización industrial y la justicia social. En este período, la imagen connota la puesta en marcha tanto de las políticas económicas como sociales, integrando simultáneamente ambos significados. Hacia 1950, la iconografía del trabajador trasunta el triunfo pleno del proceso, y de modo similar a la del descamisado, cristaliza en una imagen sobria y austera consistente con el carácter “clásico” que por entonces había impregnado la propaganda gráfica. Indudablemente, la asociación de la figura con los beneficios derivados de la reforma social se mantuvo vigente a lo largo de la década, pero cuando comenzaron a evidenciarse los signos de la crisis económica, y particularmente en los últimos años, la apelación a la mayor productividad, subrayada en los discursos, también se manifiesta en las características que asumen las representaciones de los trabajadores.

Los efectos de la industrialización y la modernización de los equipamientos sobre la actividad laboral se exhiben en la ilustración del 1 de Mayo de 1947 (fig.37). En esta imagen un obrero, sonriente y sin signos de fatiga, abandona la fábrica al finalizar la jornada, mientras a la vera del camino yace un arado como un vestigio del pasado superado en el presente plétórico de progreso y desarrollo tecnológico. En el primer Día del Trabajo celebrado por Perón como Presidente, la escena refiere en forma sintética y en extremo elocuente al *take off* de la industrialización y exalta, en la expresión de bienestar del trabajador, los alcances de la reforma social. Dos décadas antes, en el 1 de Mayo “otros” trabajadores poblaban la primera plana de las publicaciones socialistas, anarquistas y de izquierda. La lucha obrera fue un *leit motiv* de la gráfica común a todos los grupos y partidos contestatarios, que adquiere características particulares en cada caso. En los '30, las ilustraciones de los socialistas en *La Vanguardia* expresan a través del obrero afirmando con el gesto del martillo levantado (fig.38), o en las de *Claridad*, señalando el horizonte -en una imagen tributaria de la gráfica soviética-, la esperanza de un futuro de reivindicaciones (fig.39). Contrariamente, el escepticismo recorre las expresiones del anarquismo<sup>91</sup>. El

---

<sup>91</sup> Para los anarquistas las imágenes desempeñaban un rol preponderante en la acción de propaganda que busca promover su ideario entre los sectores populares. Revistas, folletos y periódicos como *Bandera Proletaria*, *La Protesta Humana* y *La Antorcha* entre otros, fueron la expresión de esa voluntad propagandística, a través de caricaturas, grabados expresionistas exhibidos en clubes, bibliotecas y sindicatos o historietas. Por ejemplo, “La odisea del obrero” de Ret Sellajaz narración en diez cuadros sobre la explotación de los trabajadores, aparecido en el *Suplemento Semanal de la Protesta* el 1 de Mayo de 1924. Suriano, Juan. “Ideas y prácticas “políticas” del anarquismo argentino” en *Entre pasados*, Año V, No. 8, 1995, págs. 21-24; Moroziuk, Lidia. “Gráfica crítica e ideario ácrata en una producción urbana: el “Suplemento Semanal de la Protesta”(1922-1930)”, en *III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, 1991; Muñoz, Miguel Angel y Weschler, Diana, “Los

grabado de Facio Hébecquer<sup>92</sup>(fig.40) narra a los obreros su propia historia de explotación bajo el sistema capitalista<sup>93</sup>. La pesada carga del trabajo y la absoluta falta de ocio se traduce en anatomías torneadas por el esfuerzo<sup>94</sup>: tensión de cuerpos semidesnudos de hombres sin rostro, unidos en la labor y en la lucha, “masas atontadas a las que solamente se les encomienda la parte muscular, irracional y mecánica del trabajo”<sup>95</sup>. Esta imagen es muy similar en el tratamiento de las formas y la composición, pero opuesta en significados, a la ilustración de *La Vanguardia* de 1933 (fig.41), donde los cuerpos mancomunados prefiguran, al enarbolar la bandera roja, el triunfo que se avizora en el porvenir.

Lejos de la denotación “corporal” de la tarea en las imágenes del anarquismo, los trabajadores peronistas se oponen por el vértice; se muestran técnicamente capacitados en el manejo de maquinarias que relevan la fuerza humana<sup>96</sup> (fig.42) y hasta podría decirse que, en términos generales, la propaganda elaborada en el primer trienio de gobierno tiende a eludir la representación de la acción física, desplazándola a la imagen de poleas y grúas en movimiento (figs.43 y 44).

---

Artistas del Pueblo”, *Catálogo exposición SAAP*, noviembre de 1989. Sobre el impacto de las consignas del anarquismo entre los sectores populares, véase Romero, Luis Alberto y Gutiérrez, Leandro. *Sectores populares. Cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995, pág.10.

<sup>92</sup> Facio Hébecquer integró junto con Adolfo Bellocq y otros artistas el grupo “Artistas del Pueblo”. Su acción fue capital en la difusión del ideario anarquista, persiguiendo la concreción de un arte que no sólo se limitara a la esfera estética sino que representara y también educara a la clase trabajadora. Definiéndose a sí mismos como obreros manuales reivindicaron el grabado como técnica multiplicadora de imágenes; los de Facio fueron reproducidos en publicaciones populares como *Los pensadores*, *La Organización Obrera*, *Unión Sindical*, *Bandera Proletaria*, *Claridad* y *Contra*. Arte y práctica política se fundían en un único programa cuya función es la construcción de una sociedad más justa. Muñoz, Miguel Angel, “Los artistas del Pueblo: anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas”, en *Causas y azares*, No. 5, Otoño de 1997, págs, 116-130; Muñoz, Miguel Angel, “Guillermo Facio Hébecquer: críticas y propuestas de un pintor anarquista”, en *II Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, CAIA, Buenos Aires, Edit. Contrapunto, 1990; Muñoz, Miguel Angel y Weschler, Diana, *ob.cit.*

<sup>93</sup> Se trata del grabado N° XIII de la serie “Tu historia, compañero” de 1933. Muñoz, Miguel., *ob.cit.*, págs. sin numerar.

<sup>94</sup> “Nosotros mirábamos al pueblo en su trabajo, en su fatiga, en su dolor y ansiábamos reivindicarlo” Bellocq, Adolfo en “Memorias” en Corti, Francisco. *Vida y obra de Adolfo Bellocq*, Buenos Aires, 1969, citado en Muñoz, Miguel Angel y Weschler, Diana, *ob.cit.*, páginas sin numerar.

<sup>95</sup> Bakunin, Mijail, citado en Horowitz, Joel. *Los anarquistas*. Madrid, Alianza Editorial, 1982, pág.164.

<sup>96</sup> “Quiero proclamarlo una vez más, a voz en cuello, para que lo sepan todos los hombres de la tierra: en nuestra República, el hombre ha dejado de ser esclavo de la máquina; de instrumento se ha convertido en amo y cerebro, tiene todos los derechos inherentes a la condición humana y los deberes que le impone la convivencia en una sociedad democrática, en la que, ocupando las posiciones que a cada uno nos corresponden, tenemos todos exactamente las mismas prerrogativas y derechos”. Perón, Juan D. *Mensaje ante la Asamblea Legislativa*, 1 de mayo de 1948 en *Habla Perón*. Buenos Aires, Ediciones Realidad política, 1984, pág. 101.

La formación de diestros equipos técnicos fue un requisito fundamental para el desarrollo de la industria, y al mismo tiempo afirmaba otra de las conquistas de los trabajadores, en tanto el aprendizaje de un oficio ofrecía posibilidades de superación personal. Los debates sobre la formación técnica de los trabajadores entre sectores empresariales y profesionales a lo largo de los años '30, confluyeron en el Estado peronista en la ampliación del viejo sistema de capacitación técnica oficial a través de un nuevo proyecto pedagógico que comprendía el nivel primario (misiones monotécnicas), el nivel medio (escuelas fábricas) -dirigidos por la Comisión Nacional de Aprendizaje y Orientación Profesional (CNAOP)- hasta el nivel universitario en la Universidad Obrera Nacional, creada en 1948<sup>97</sup>. En el afiche de difusión de la CNAOP (fig.45), el trabajador suma el libro al habitual engranaje refiriendo a los fines perseguidos por el proyecto educativo renovador que proponía la formación integral del obrero, prioritariamente en el campo técnico, pero que incluía también la instrucción política y cultural a través de un currículo que combinaba la historia del gremialismo con los rudimentos de derecho laboral<sup>98</sup>.

Según Dussel y Pineau, el proyecto de la CNAOP se inspiró en gran medida en la concepción del hombre y el trabajo sostenidos por los sectores obreros católicos, donde los principios morales y sociales primaban sobre los económico-industrialistas: “el trabajador no es mano de obra sino un espíritu libre a desenvolverse por medio del trabajo”, afirmaba el fundador y director de la CNAOP, Juan J. Gómez Araujo<sup>99</sup>.

Y, en efecto, en la capacitación técnica convergían diferentes objetivos. Por un lado, incluir a los obreros en un sistema educativo antielitista, antierudito y esencialmente pragmático en confrontación con la formación humanística del nivel medio; en segundo lugar, renovar las fuerzas del trabajo entre sujetos altamente calificados para acompañar el proceso de industrialización, y fundamentalmente nivelar socialmente a través de la apertura de horizontes de ascenso y movilidad. El folleto que muestra al trabajador/ estudiante sobre el fondo de la sede de la Secretaría de Trabajo y Previsión remite a la consideración de la capacitación obrera como uno de los filones de la justicia social. (fig.46).

---

<sup>97</sup> Dussel, Inés y Pineau, Pablo. “De cuando la clase obrera entró al paraíso: la educación técnica estatal en el primer peronismo”, en Puiggrós, Adriana ( dir.) *Discursos pedagógicos e imaginario social en el peronismo (1945-1955)*. *Historia de la educación en la Argentina*, Tomo VI, Buenos Aires, Galerna, 1995, págs.107-173. La UON fue creada por ley 13.229 el 26 de Agosto de 1948, reglamentada por el PE en 1952 e inaugurada en 1953. Dussel I. y Pineau, P., *ob.cit.*, pág. 147.

<sup>98</sup> Dussel, I. y Pineau, P., *ob.cit.*, págs.121-122.

<sup>99</sup> *Ibid.*, pág. 13; Dussel, I. y Pineau, P., *ob.cit.*, pág.137.

En ese contexto, los jóvenes aprendices eran el principal centro de interés<sup>100</sup>. Nuevas generaciones de trabajadores modelados en el espíritu peronista compartirían con sus padres el espacio de la fábrica, reemplazándolos cuando llegase el retiro asegurado por una buena jubilación (fig.47) aun cuando la ilustración del folleto puede también interpretarse como una alusión al carácter democrático de la relación entre maestros y aprendices en las escuelas-fábrica. No obstante, a la hora de ofrecer un “veraz” e incontrastable testimonio del ambiente de camaradería que reinaba en los talleres, las fotografías suplieron a las ilustraciones (fig.48). “Formar hombres que sepan hacer y no decir”-manifestaba Perón en 1949- “lo que tenemos que formar es un contingente de millones de trabajadores que sepan hacer, trabajar, y que el trabajo puedan realizarlo con el máximo de provecho y el mínimo de esfuerzo”<sup>101</sup>. El sentido del discurso parece invertirse años más tarde en dos afiches, el primero, que promociona el Congreso de la Industria convocado por la CGI en 1953 (fig.49), el segundo, el Congreso de la Productividad organizado por el gobierno en 1955<sup>102</sup> (fig.50). El lenguaje abstractizante de las anónimas siluetas planas y recortadas sobre un fondo neutro, diseñadas por publicitarios de un estudio privado<sup>103</sup>, contrasta con el habitual realismo en las representaciones oficiales. Pero el rasgo fundamental en ambas representaciones es la caracterización de los trabajadores en la última etapa del primer peronismo. Desde la perspectiva de los sectores empresarios, éstos son presentados como sostén de la industria -ese enorme engranaje que por color y tamaño se impone en el primer plano-, mientras que, inscripto en el marco del engranaje y presentándose en plena acción, la imagen muestra a las claras el giro de los mensajes oficiales hacia el estímulo a la producción que la crítica situación económica demandaba ( fig.51)<sup>104</sup>. La elusión del esfuerzo físico que, en líneas generales,

---

<sup>100</sup> Según Dussel y Pineau, el concepto de aprendiz fue otro de los rasgos tomados del discurso católico. *Ob.cit.*, pág.139.

<sup>101</sup> Perón, J.D. *El trabajo a través del pensamiento de Perón*. Subsecretaría de Prensa y Difusión,1955. Citado en Dussel, Inés y Pineau, Pablo., *ob.cit.* pág. 151.

<sup>102</sup> El Congreso General de la Industria se llevó a cabo entre el 18 y 25 de Mayo de 1953 por la Confederación de la Industria, núcleo central de la CGE, en apoyo al Segundo Plan Quinquenal. El objetivo explícito del evento era auspiciar el pleno empleo y el incremento de la productividad. El cambio en la política económica del peronismo luego de la crisis iniciada en 1949 permitió un avance en las estrategias de los empresarios que culminó en 1955 en el Congreso de la productividad organizado por el Estado, la CGT y la CGE. Rafael Bitran, *El Congreso de la Productividad. La reconversión económica durante el segundo gobierno peronista*, Buenos Aires, El bloque editorial, 1994.; Gimenez Zapiola, Marcos y Leguizamón Carlos, “La concertación peronista de 1955: el Congreso de la Productividad” en Torre, Juan Carlos (comp), *La Formación del sindicalismo peronista*, Buenos Aires, Legasa, 1988.

<sup>103</sup> Estudio Kraft. Firma en el afiche, ángulo inferior derecho.

<sup>104</sup> El informe de Alfredo Gómez Morales de 1949, sugería una serie de reformas tendientes a la

signaban las representaciones hacia 1948, cede terreno en las postrimerías del régimen a iconografías que, contrariamente, lo enfatizan.

Como hemos mencionado inicialmente, el ícono masculino con los atributos simbólicos del trabajo –el martillo, el yunque y el engranaje-, ya era habitualmente empleado en la entreguerra por países que, como la URSS y los EEUU, planteaban la industria como motor del progreso. Ciertamente, la aparición de la figura en el horizonte de la gráfica política del siglo XX corresponde a la revolución bolchevique donde el *herrero*, en ocasiones con el torso desnudo golpeando con furia el martillo sobre el yunque, se mostraba como el “constructor” de la nueva sociedad y el héroe de la revolución popular (fig.52)<sup>105</sup>. Según Victoria Bonnell, la matriz del obrero soviético se trazó sobre las representaciones del socialismo decimonónico, que constituían el referente más cercano temporalmente a los bolcheviques, si bien coincide con otros destacados especialistas del tema -Lynn Hunt y Maurice Agoullhon- en que fue el coloso de Hércules (fig.53), diseñado por Jacques-Louis David para un festival revolucionario de 1793, el antecedente histórico de la figura del trabajador sucesivamente reelaborada en los siglos XIX y XX<sup>106</sup>. En este sentido, no fue entonces una imagen surgida en las tempranas revoluciones del siglo XIX, como erróneamente señaló Eric Hobsbawm en un artículo que inició un encendido debate donde Hunt y Agoullhon cuestionaron el origen que el historiador inglés pretendió atribuir al socialismo en el origen de esta iconografía<sup>107</sup>.

---

reversión de la situación económica. Esencialmente postulaba el estímulo a la producción agropecuaria, el control de precios y la represión del agio, la restricción de créditos y obras públicas y la limitación del consumo. Por entonces, se difunden afiches que reemplazaban los “cuerpos” de los trabajadores por “manos” que instaban a redoblar la producción, que interpretamos como un intento de amortiguar el potencial efecto negativo de la consigna. Los objetivos anunciados por Gómez Morales se fijaron en el Plan de Emergencia Económica de 1952 y en el Segundo Plan Quinquenal. Luna, Félix, *La comunidad organizada*. Tomo II. *Perón y su tiempo*. Buenos Aires, Sudamericana, 1985, págs. 113-125.

<sup>105</sup> Bonnell, Victoria. *Iconography of power. Soviet political posters under Lenin and Stalin*, .ob.cit., pág. 23-25.

<sup>106</sup> El gigante matando a la hidra del federalismo desafió, aunque por un breve tiempo a la tan difundida y aceptada Marianne. Sobre la simbología revolucionaria, Agoullhon, Maurice. *Marianne au combat (imagerie et symbolique républicaines en France de 1789 à 1880)*. Paris, Flammarion, 1979.

<sup>107</sup> Hobsbawm, Eric. “Man and woman in socialist iconography”, *History Workshop Journal*, 6, Autumn 1978; Hunt, Lynn. *Politics, Culture and Class in the French Revolution*. Los Angeles, University of California Press, 1984, pág.97. Hunt hace un detallado examen de la breve trayectoria de la figura de Hércules, desde su aparición, a instancias del artista-diputado David, hasta su decadencia en 1799. A pesar de su reaparición en algunas monedas en 1848 y 1870, nunca fue tan prominente como en los tiempos de la Convención. Las observaciones de Maurice Agoullhon van en el mismo sentido: fue Hércules quien en el siglo siguiente reaparece como herrero con el martillo en la simbología de los movimientos de izquierda, pero no explica cómo fue el proceso de transformación. Agoullhon, Maurice. “Política, imágenes y símbolos en la Francia posrevolucionaria” en *Historia Vagabunda*, México, Instituto Mora, 1994, (1ª edic, Gallimard, 1988). Victoria Bonnell avanzó en la investigación sugiriendo que la clave reside en la influencia de temas y concepciones formales de las “

Este *détour* en el análisis nos permite reflexionar acerca de la trayectoria histórica de una figura creada como parte de una estrategia política, que ofrecía a los *sans-culottes* su propia representación como pueblo, enfatizando de este modo la oposición con la monarquía. En el curso del siglo XIX, esta figura es reelaborada “desde abajo” por el socialismo y la izquierda -utilizando la expresión de E.P. Thompson- y si bien permanece vigente en el XX en los discursos ideológicos críticos, es apropiada por los regímenes de los años treinta integrando los repertorios oficiales como expresión del Estado y sus políticas, en sentido amplio. El peronismo no fue la excepción de esta regla; la figura del “trabajador”, clave en la propaganda de grupos contestatarios, transita el camino de “abajo” hacia “arriba”, de la periferia al centro, entronizándose como emblema afirmativo de las acciones del Estado, que ocluía toda manifestación crítica y opositora.

En este sentido, la comparación de las representaciones de los trabajadores en el arte oficial de los regímenes totalitarios europeos y en los EE.UU. en la década del '30, con las acuñadas más tarde por el peronismo, agrega nuevas evidencias.

Aunque la industrialización y la innovación tecnológica fueron centrales en Alemania e Italia en sus programas de reconversión económica, la producción agrícola fue la más a menudo considerada en la propaganda. En las antípodas del pujante proletario stalinista, “combinación de fuerza física, energía, fortaleza e inteligencia”<sup>108</sup> (fig.54), el arquetipo del trabajador alemán fue el *agricultor*: jóvenes y saludables granjeros arios bronceados por el sol, fueron los modelos para los posters de exposiciones y ferias agrícolas en 1937, (figs.55 y 56) retratados con un haz de trigo en la mano y rodeado de herramientas primitivas como la azada, curiosa antigualla en una era de agricultura mecanizada. Estos anacronismos tendían a fortalecer el mito de una pastoral; la evocación de una existencia pre-industrial, central para una ideología nacionalsocialista donde la simplicidad y superioridad

---

bellas artes” sobre las imágenes de tradición popular. En este sentido el ícono político del herrero se construyó históricamente partiendo de la escultura griega donde el dios Hefáistos se representaba como un ser deforme modelando figuras en la fragua. Vulcano se asoció hasta el siglo XVII a los temas del trabajo,- como en la pintura “La fragua de Vulcano” de Diego de Velásquez- pero no es sino hasta fines del XIX cuando se produjo un giro en la concepción del trabajador en las artes visuales en que la expresión del hombre sufriente se abandonó en favor del modelo del trabajador exhausto pero igualmente heroico, fuerte y orgulloso. Bonnell, Victoria, *ob.cit.*, págs. 21-22. Ejemplo de ello son las esculturas del belga Constantin Meunier hacia 1900, los proyectos de Dalou y Rodin para un monumento al trabajo en Francia y en el extremo más combativo, el primer ciclo de grabados de Käthe Kollwitz en Alemania. Nochlin, Linda. “Léon Frédéric and *The Stages of a worker's life*” en *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century. Art and Society*, Colorado, Westview Press, 1989, págs. 120-123.

moral de la vida agraria intentaba contraponerse al liberalismo y a sus efectos nocivos tales como la degradación urbana. Las románticas evocaciones de la naturaleza y las escenas de la vida rural eran la expresión de la inmovilidad del tiempo y la perdurabilidad de las tradiciones que reforzaban los rasgos de la comunidad nacional frente a la extrañeza de la ciudad moderna donde se diluían las relaciones personales<sup>109</sup>. Si bien la correspondencia entre estas imágenes y las realidades económicas alemanas fueron débiles, ya que los mayores esfuerzos del Reich se orientaron hacia la construcción de una industria pesada como la manufactura de acero y la industria automotriz, las imágenes tendían primordialmente a enfatizar el encuentro físico y espiritual de los trabajadores con la tierra, más que los aspectos racionales de la producción industrial<sup>110</sup>(fig.57).

Objetivos ideológicos similares guiaron a los diseñadores de la Italia fascista. Los retratos del campesino italiano vestido con sus ropas regionales típicas y sus herramientas rudimentarias mostraban continuidad con el pasado rústico de los primeros habitantes de la península para invocar la fertilidad de la tierra como una fuente mística de fuerza nacional. Frecuentes exposiciones y ferias sirvieron para exaltar la producción agrícola<sup>111</sup> (fig.58); sin embargo, los murales de la vida campesina compartían el espacio de la exhibición con los carteles que detallaban los avances científicos y el refinamiento de la maquinaria aplicada a la agricultura. Industria y agricultura eran la base en que se sustentaba el programa de autarquía económica que el régimen aspiraba a concretar. El proletariado urbano ocupa por contrapartida un lugar menor dentro de las representaciones del trabajo. Cuando aparece un obrero con delantal sobre un fondo de chimeneas humeantes es para señalar el contraste entre las escenas comunes de desempleo que afectaban a Italia antes del fascismo y el presente de prosperidad para todos los ciudadanos ( fig.59).

---

<sup>108</sup> Bonnell, Victoria, *ob.cit.*, Cap. I, págs. 35-39.

<sup>109</sup> Reilly, Bernard Jr. “Emblems of Production: Workers in German, Italian and American Art during the ‘30” en *Designing Modernity. The Arts of reform and persuasion (1885-1945)*. New York, Thames and Hudson, 1995.

<sup>110</sup>.Los aspectos tecnológicos de la modernidad no podían ser ignorados y excluidos de la autorrepresentación nacional: esta “paradoja cultural de la modernidad alemana” que Jeffrey Herf denomina “ modernismo reaccionario” expresa la conciliación entre las ideas antimodernistas, románticas e irracionales del nacionalismo alemán y la tecnología moderna. Los ideólogos del modernismo reaccionario lograron incorporar la tecnología dentro del simbolismo y el lenguaje de la *Kultur* –comunidad, sangre, raza- sacándola del campo de la *Zivilisation* , entendida como razón, intelecto e internacionalismo. Mosse, George L.“L’ autorrepresentazione nazionale negli anni trenta negli Stati Uniti e in Europa” en Vaudagna, Maurizio, *L’ estetica della politica*, *ob.cit.*; Herf, Jeffrey. *El modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich*, Cap. I, “La paradoja del modernismo reaccionario”, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

Mientras que la propaganda nazi y fascista apeló a construcciones ideales míticas con el fin de legitimar el nuevo orden sobre la base de las grandes tradiciones nacionales, la gráfica soviética, la del New Deal y también la del peronismo en la década siguiente, glorificaban el presente como superación del pasado de atraso tecnológico y desigualdad social, mediante un cliché que es común a los tres casos. El obrero fabril y el campesino compartían el espacio sin distinciones jerárquicas, en alusión simultánea a las categorías genéricas “trabajador” y “Nación”, como el pilar de las fuerzas productivas.(fig.60; fig.61; fig.62; fig.63; fig.64). El trabajador agrícola es tanto el *farmer* norteamericano como el *kuznet* soviético montado en el tractor o el pintoresco paisano argentino, y se presentan en ostensible contraste con el anacrónico campesino del Tercer Reich. Este motivo de la propaganda peronista también registra antecedentes en la publicidad comercial en la Argentina: en 1940, las Industrias Químicas Argentinas Duperial adherían al 25 de Mayo en un aviso donde ambos trabajadores, rodeando el escudo nacional, mostraban la grandeza de la patria, enfatizando la pujanza de todos los sectores productivos en tiempos de guerra y durante el peor momento de crisis de las importaciones.(fig.65).

La fe en el potencial de la industria y la agricultura en la reconstrucción económica posterior a la crisis del ‘30, fue también uno de los temas frecuentes de los murales encargados por el Estado a través de la *Work Progress Administration* durante la presidencia de Franklin Roosevelt en los Estados Unidos de los ’30<sup>112</sup>. En “*Promote the General Welfare*” (fig.66) de 1935, los pilares de la economía se simbolizan en los cuerpos de tres trabajadores -el granjero, el negro algodónero y el industrial- recortados sobre un paisaje de campos cultivados y obras de ingeniería, fuentes de la riqueza nacional. El dique, las fábricas, las líneas férreas y la actividad portuaria enfatizan la renovación tecnológica que el *New Deal* creía esencial para el desarrollo económico. El contraste entre el *take off* de los tiempos presentes y el pasado de penurias se revela en la escena inferior, donde un conjunto de figuras desnudas dirigen su mirada hacia el futuro de salvación. Esa alusión al mundo del trabajo mediante tres tipologías es consistente con la visión del *New Deal* de una sociedad

---

<sup>111</sup> Reilly, Bernard Jr, , *ob.cit.*, pág. 296.

<sup>112</sup> El *Work Progress Administration* (WPA) (1935-43) reunía varios programas: Federal Theatre Project, Federal Music Project, Federal Writers Project y Federal Art Project. El *Federal Art Project*, empleó artistas nacionales para la realización de murales decorativos en edificios públicos y diseños de posters. Participaron Thomas Benton, Jackson Pollock, Louise Nevelson, Stuart Davis, Grant Wood y Ben Shann, entre otros. En 1938 el FAP tenía representación en 48 estados. De Noon, Christopher, *Posters of the WPA (1935-1943)*. Los Angeles, The Weatley Press, 1987, Págs.22-24.

edificada sobre las bases de la solidaridad y la cooperación de todas las fuerzas productivas; el mural es un retrato completo de la sociedad americana de los '30 y de sus objetivos: jóvenes y viejos, niños y mujeres, democracia política y desarrollo económico<sup>113</sup>. Pero ataviado con su overol, el trabajador industrial fue asimismo una figura reiterada en la gráfica (fig.67) y junto al martillo neumático (fig.68) o manejando el taladro se presentaba como emblema de las construcciones y la monumental obra pública patrocinada por el Estado (fig.69).

En este sentido, la imagen del trabajador asociado con la tecnología es común en la gráfica del *New Deal* y en la del peronismo, y una mirada global sobre la propaganda revela notables cercanías temáticas. Si los ilustradores conocían directamente estos repertorios a través de publicaciones o revistas, es difícil precisarlo; las modalidades de circulación de las imágenes o los itinerarios de viaje de los modelos son complejos y no siempre es posible reconstruir sus recorridos. La fuerte influencia de la publicidad norteamericana en la local, como en el resto del mundo, es un dato constatable a través de testimonios de profesionales activos o en formación en la década del '40<sup>114</sup> pero en el caso particular de la gráfica política es pertinente suponer que la afinidad en los temas abordados, surgiera a partir de la sintonía entre procesos; en otros términos, que problemas económico-sociales similares cristalizaran en representaciones gráficas semejantes, aunque visualmente diversas.

En efecto, tal como señala Peter Ranis, Perón asimilaba su lucha en la Argentina con la del presidente Roosevelt<sup>115</sup>. Se refería a él a menudo, particularmente

---

<sup>113</sup> Reilly, Bernard Jr .*ob.cit.*, págs. 285-290.

<sup>114</sup> Entrevista con Carlos Méndez Mosquera, publicista y diseñador gráfico. Noviembre de 1999.

<sup>115</sup> El *New Deal* era la experiencia más impactante que se encontraba en la memoria reciente sobre el tratamiento de los problemas derivados del paro forzoso. En el primer *New Deal* la preocupación evidenciaba una combinación de programas dirigidos hacia la ocupación disfrazada o que promovían la ayuda de los desocupados a través de las obras públicas, con la política de ingresos o de la regulación de precios y salarios o los subsidios a la agricultura, en el segundo *New Deal* se avanzó en dirección a la seguridad social, el reconocimiento y organización de los sindicatos o los estímulos a la planificación regional. A su vez, el tema del segundo ND y las políticas de seguridad social habían sido incorporados a los debates y la agenda pública tanto por los industriales como por los militares y los técnicos estatales. Incluso, en los inicios del gobierno peronista, el primer Plan de gobierno analiza comparativamente las posibilidades de la ley de seguro social en confrontación con los planes desarrollados en EE.UU, Gran Bretaña y Canadá. En *Argentina Fabril*, revista de la Unión Industrial así como en *Hechos e Ideas* hay numerosos artículos sobre los comités y consejos que se han desarrollado en los Estados Unidos para controlar y manejar los problemas derivados de la posible crisis de la posguerra y las estrategias que se impulsan en el país del norte. Dos ejemplos emblemáticos de este análisis son el trabajo de Pérez, Felipe. "Los presidentes Hoover y Roosevelt", *Hechos e Ideas. Publicación de Cuestiones políticas económicas y sociales*, No. 36, marzo-abril de 1940. En la revista *Argentina Fabril* son clásicos los análisis de su columnista y asesor financiero Roberto A. Ramm Doman.

después de su muerte y consideraba al *New Deal* como un proceso de restauración nacional similar al proyecto que impulsaba para la Argentina <sup>116</sup>. El “bienestar común” rooseveltiano se enlazaba conceptualmente con la “justicia social” peronista. En ambos contextos, estas nociones alcanzan su expresión más cabal en las imágenes de la “familia”, las escenas domésticas, o aquellas que describen los momentos del ocio y el esparcimiento, que analizaremos más adelante. Pero asimismo, la seguridad y protección de los trabajadores en la fábrica (fig.70) o las campañas sanitarias para el control de infecciones y enfermedades venéreas (fig.71;fig.72; fig.73) ofrecen una lectura del “bienestar” particularmente referido al trabajador como un objetivo común de las políticas paternalistas de Roosevelt y Perón.

El término “justicia social”, ya era empleado en la década del '30 como expresión de reivindicación o problema a solucionar en los discursos de las más amplias vertientes ideológicas, políticas y sociales, desde el nacionalismo y el socialismo, hasta los sectores católicos, empresarios y militares<sup>117</sup>. A partir de la gestión de Perón como Secretario de Trabajo y Previsión en 1943, su significado se reformula, designando de ahí en adelante los logros y conquistas de los trabajadores. Esta contraposición se manifiesta al comparar dos piezas gráficas: la primera, un afiche del Partido Socialista para las elecciones de 1940, donde el reclamo por un orden social más justo -reflejado en los rostros infantiles sufrientes- debería reemplazar las prácticas de caridad de la Sociedad de Beneficencia (fig.74); la segunda, el afiche confeccionado en 1948 en conmemoración del quinto aniversario de la creación de la STP<sup>118</sup> donde la “Justicia social” se expresa literalmente en la

---

Se hayan llevado o no adelante en el país, hacia 1940 había en Argentina un conocimiento amplio sobre las políticas y los medios desarrollados en Estados Unidos. Para una mirada relativizadora, Llach, Lucas y Gerchunoff, Pablo, *El ciclo de la ilusión y el desencanto Un siglo de políticas económicas argentinas*, Ariel Sociedad Económica, Buenos Aires, 1998.

<sup>116</sup> Ranis, Peter, “Early peronism and the Post-liberal Argentine State” en *Journal of Inter-American Studies and World Affairs* 21, No.3 , 1979.

<sup>117</sup> Si bien escapa a nuestra temática, la justicia social como concepto ha sido analizada por autores que se interesaron por los cambios ideológicos y sus posicionamientos durante la década de 1930. Zanatta, Loris. *Del Estado Liberal a la Nación Católica*. Universidad Nacional de Quilmes, 1997; Caimari, Lila. *Perón y la Iglesia Católica: Religión, Estado y Sociedad en la Argentina, 1943-1955*. Buenos Aires, Ariel, 1994; Buchrucker, Christian (1987). *Nacionalismo y peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial. (1927-1955)*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1987. Ver también “Las corrientes ideológicas de 1940”. *Todo es Historia*, N° 199-200, Año XVII, diciembre de 1983.

<sup>118</sup> Cabe subrayar la importancia que durante la primera presidencia se concedió a mantener vivo el recuerdo de la gestión de Perón como Secretario de Trabajo y Previsión lo cual explica en cierto modo la aparición de este afiche conmemorativo. Además en 1948 cobra forma legal en la “Fundación de Ayuda Social María Eva Duarte de Perón” la acción social que Eva desarrollaba informalmente desde 1946 como continuación de la labor de su esposo. Los lazos de continuidad entre Secretaría y Fundación debían ser explícitos. Plotkin, M. *ob.cit.* págs. 225-226.

asociación de la alegoría de la Justicia con la monumental figura del trabajador inhiesto frente al yunque (fig.75). Sobriedad y austeridad parecieron ser las premisas en las representaciones del concepto, que tiempo después fue objeto de elaboraciones más complejas y con mayor apertura de significados, como en el ejemplo del folleto “La justicia social es realizada por el pueblo”<sup>119</sup> (fig.76). El paralelismo visual entre la columna clásica y la estricta frontalidad de las figuras refuerza el mensaje “trabajadores/pilares de la producción” recortados sobre el paisaje de modernos edificios y fábricas, mientras que la contigüidad de la columna con el gran libro abierto alude a la inclusión de los “Derechos del Trabajador” en la Constitución reformada en 1949.

La justicia social encuentra en los “Derechos”<sup>120</sup> su plena materialización. Proclamados por Perón el 24 de febrero de 1947, fueron en 1948 el *leit motiv* de la celebración del 1 de Mayo, probablemente la más magnífica del período. Dado que las características del festejo requerían de un espacio más amplio que la Plaza de Mayo, el acto oficial se desarrolló en Avenida 9 de Julio y Moreno: diez carrozas decoradas con alegorías de los “derechos” realizadas en papel maché desfilaron solemnemente al finalizar los discursos. El cortejo, encabezado por “auténticos obreros en su traje de labor [que] transportaban la declaración de los derechos en una urna de cristal para entregarla al Primer Mandatario”<sup>121</sup> (fig 77), fue seguido por el resto de las carrozas, respetando el orden del decálogo. Las formas de representación variaban según la complejidad del tema; las alegorías femeninas referían a la “Capacitación” (fig.78) y la “Preservación de la Salud”(fig.79) mientras que, en el extremo opuesto, el “Derecho a la Seguridad Social” se visualizó a través de una complicada escenificación “teatral” desplegada en varios espacios. Según el ángulo de visión, los espectadores contemplaron la representación de la inseguridad del obrero en la fábrica en un cuerpo caído del andamio (fig.80), o desde el lado opuesto, la de la

---

<sup>119</sup> Por las características de las publicaciones, algunas fechadas en 1950 o 1952, suponemos que comenzaron a difundirse a partir de la gestión de Apold. Estas costosas ediciones, voluminosas y de excelente impresión, generalmente reproducían mensajes radiales o combinaban fragmentos de discursos de Perón y Eva en distintas circunstancias. La atractiva y edulcorada paleta de colores -similar a la utilizada en los manuales escolares-, subrayan el carácter pedagógico de estos folletos, distribuidos en sindicatos, escuelas y organismos de la administración pública.

<sup>120</sup> 1- Derecho de Trabajar; 2- Derecho a una retribución Justa; 3- Derecho a la capacitación; 4-Derecho a condiciones dignas de trabajo; 5-Derecho a la preservación de la salud; 6- Derecho al bienestar; 7- Derecho a la seguridad social; 8- Derecho a la protección de la familia; 9- Derecho al mejoramiento económico; 10- Derecho a la defensa de los intereses profesionales.

<sup>121</sup> *El Laborista*, 2 de Mayo de 1948, pág.2; “Salen de las carrozas trabajadores que llevan el libro de sus “derechos” para que sean incluidos en la Carta Magna”. *Democracia*, 2 de Mayo de 1948, pág. 5.

explotación de antaño en un exagerado dramatismo pleno de referencias religiosas donde el obrero atado a una rueda, como en una estampa medieval, parecía estar siendo objeto de tormentos cuando un “ángel”- la alusión es obvia- viene a liberarlo. La escena se cierra con la figura del trabajador triunfante al frente, encarnación de las conquistas sociales (fig.81).

“Derecho a trabajar” (fig.82) y “Retribución justa” (figs.83 y 84) se simbolizan en enormes puños cerrados, en el primer caso portando el martillo, en el segundo sosteniendo una balanza de platillos nivelados, una imagen que ya en 1912 decoraba el panel de entrada al Teatro Socialista (fig.85). La asociación de “justicia” y “trabajo” representada en la combinación de puño, herramienta y balanza fue un cliché reiterado en la propaganda y aparece como ilustración de portada en el folleto, posiblemente editado después de 1950 (fig.86). En estas dos carrozas, el recurso al fragmento en lugar del cuerpo completo busca el efecto visual contundente y concentra lo específico del tema, mientras que el “derecho al bienestar”(fig.87) se despliega en una deliciosa escena de encuentro familiar en el porche del chalecito suburbano, donde no se omiten detalles ni en el conjunto de esculturas ni en la confección de la vivienda, cuyo realismo se acentúa por la policromía<sup>122</sup>. Contrariamente, en el “Derecho a la Protección de su familia” prevalece la simbolización del Estado “protector” en las grandilocuentes manos que cobijan al grupo (fig.88). Por último, “Mejoramiento económico” se resolvió formalmente en la graficación “objetiva” de los aumentos salariales, acompañada por una silueta igualmente esquemática (fig.89); el tema, indudablemente, no daba lugar a connotaciones emotivas como en otros ejemplos.

La intensa carga simbólica de la celebración llevó la impronta de Oscar Ivanissevich<sup>123</sup> quien desde 1948 hasta su renuncia al Ministerio de Educación en 1950, se hizo cargo de la organización de las dos fechas magnas del calendario, junto con José M. Castiñeira de Dios, secretario de Cultura en el mismo período<sup>124</sup>.

Ivanissevich impregnó su acción y su discurso de contenidos patrióticos, religiosos y de referencias a los valores de la tradición; éstos eran los pilares que

---

<sup>122</sup>. Suponemos que todas las esculturas estaban pintadas aunque no se advierte con claridad en las fotografías – excepto en “Bienestar” y “Seguridad social”- ya que la mayoría fueron tomadas de noche y por los flashes las figuras perdieron nitidez.

<sup>123</sup>. Oscar Ivanissevich era un renombrado cirujano y pertenecía al círculo de amistades de Perón y Eva. Desde 1946 se desempeñó primero como interventor de la Universidad y luego como embajador en EE.UU. En 1948 pasó a ocupar el cargo de Secretario de Educación, una nueva dependencia creada a partir de la escisión del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública que, luego de la reforma de la Constitución del 49 se elevó a la categoría de Ministerio de Educación.

<sup>124</sup> Gambini, Hugo, *ob.cit.*,pág. 417.

vertebraban la educación pública y desde 1948, los rituales políticos<sup>125</sup>. Emblemas nacionales, figuras alegóricas colosales (fig.90), himnos de nuevo cuño y palomas al vuelo<sup>126</sup>, eran parte de la impactante escenografía imaginada por el funcionario para esta ocasión, conjuntamente con los equipos de arquitectos y dibujantes de la Sección de Festejos y Ornamentaciones de la Municipalidad de Buenos Aires<sup>127</sup>.

La celebración del '48 fue una experiencia única. Al año siguiente, cuando los “derechos” fueron incluidos en la Constitución, se dispusieron para el festejo de la fecha paneles ornamentales en la rotonda levantada en Avenida de Mayo y 9 de julio (fig.91), a los que se sumaba un nuevo motivo: los “derechos de la ancianidad”.

Como señala Mariano Plotkin, el duelo y la protesta que signaron las marchas anarquistas en el Día del Trabajo, fue una referencia crucial en la redefinición de la jornada en clave peronista<sup>128</sup>. En su afán de presentarse como una completa ruptura con el pasado, Perón optó por oponer en sus discursos la tradición anarquista de

---

<sup>125</sup> Plotkin, M., *ob.cit.*, pág. 120.

<sup>126</sup> Las celebraciones del Día del Trabajador en 1948 duraron tres días. El 30 de Abril, delegaciones de alumnos primarios, secundarios y de las escuelas de Orientación Profesional rindieron homenaje a los símbolos patrios en torno al “Canto al trabajo” de Rogelio Yrurtia en la Avda. Paseo Colón. Las bandas militares ejecutaron la “Marcha del Trabajo” cuya autoría se adjudica a Ivanissevich. Luego del discurso, con la suelta de palomas, tan blancas como los guardapolvos, se dieron por finalizados los actos. *El Laborista*, 2 de mayo de 1948, pág. 3; *Democracia*, 3 de Mayo de 1948, pág.5.

<sup>127</sup> La dirección técnica estaba a cargo de los arquitectos Guillermo Kisser, secundado por Ricardo Linares y Luis Diego Pedreira quien además era un prestigioso escenógrafo y profesor de la Escuela de Bellas Artes. En esta oficina se recibían las órdenes de trabajo directamente de la Intendencia y dos equipos de dibujantes, artístico y arquitectónico, realizaban varios proyectos que finalmente se sometían a la aprobación o corrección de los directores. El segundo paso era la distribución de los esquemas en los talleres, alojados en galpones de San Telmo: el más importante, en Venezuela al 1000 donde se ampliaban los bocetos a gran escala, se hacía pintura de liso, tapicería y costura; Paseo Colón y Brasil, herrería y carpintería, y Pichincha y San Juan, depósito de alfombras y garage.

Las figuras alegóricas se realizaban siguiendo el procedimiento del molde en yeso, que tratado con cierto cuidado admitía más de una copia, luego vaciado en papel maché y coloreado con pintura sintética. El resultado eran formas colosales – de 6 metros o más – pero livianas y resistentes, y salvo algunos casos de reciclado, se proyectaban para una sola ocasión. Según el testimonio de Roberto del Villano, empleado de “Festejos” durante buena parte del gobierno peronista, aun cuando en las fotografías de los diarios aparecen las “mismas” decoraciones, se trata casi siempre de nuevos ejemplares, indiscutible prueba de que en materia de adornos el régimen no reparaba en gastos. Eran ejecutadas por escultores con vasta experiencia en los talleres de escenografía del Teatro Colón, como José Arriguti y Troiano Troianni.

La Dirección Festejos subsistió a la caída del peronismo con el nombre de “Dirección de Acción Cultural”, cuya tarea era la organización de conciertos y teatro al aire libre en el Lago de Palermo, el Jardín Zoológico y Caminito, de acuerdo al programa de estímulo a la cultura emprendido por la Revolución Libertadora. No han quedado archivos de la época, que según los empleados más antiguos, fueron destruidos primero por la Revolución Libertadora, y lo que quedaba por la última dictadura militar. La información sobre la dependencia nos fue proporcionada por Roberto del Villano. Entrevista citada.

<sup>128</sup> Plotkin, Mariano, *ob. cit.*, pág 117; véase también Viguera, Anibal, “El 1 de Mayo en Buenos Aires, 1890-1950: evolución y usos de una tradición”, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana D. Emilio Ravignani*, 1991.

violencia a la algarabía popular de los festejos en el presente<sup>129</sup>. Esta oposición se pone de manifiesto al comparar la ilustración de tapa de *Claridad* de 1928 (fig.92) con la de Parpagnoli aparecida en *El Líder* el 1 de mayo de 1949 (fig.93).

Asimismo, la contraposición planteada a nivel discursivo se traslada a la gráfica en uno de los más clásicos clichés, la antinomia “ayer/hoy”, que reconoce antecedentes en las populares “Ventanas Rosta” soviéticas<sup>130</sup> (fig.94). Dos temporalidades se potencian recíprocamente en un contrapunto donde cuanto más negativamente se connota el pasado, mayor plenitud y armonía se percibe en el presente: la victoria de la justicia social se recorta en blanco sobre el negro pasado de iniquidad, plasmado en las banderas rojas y la represión policial (fig.95).

## Cuerpo de campo

“¿Decís que vos sabías lo que era un gaucho? ¿ Y por qué me la querés contar a mí? [...] El campo que te cuidaba las espaldas y al que nunca mirabas de frente...Vos eras un hombre de ciudad , una célula evolucionada y despreciativa, pero no por maldad, más bien por abulia.[...] La geografía de tus sentimientos terminaba en la General Paz...y el resto era , para vos, una especie de cambalache folklórico...Tu paisano, tu hombre de campo, ¡tu gaucho! era.. ¿ Qué sino un individuo falsamente literario que siempre está haciendo ruido con las espuelas? ... Explotación, nunca supiste qué significaba...injusticia tampoco, claro, no eran palabras literarias y además el campo quedaba lejos...”. Enrique Santos Discépolo, *Pienso y digo lo que pienso*<sup>131</sup>.

Si el trabajador industrial fue el ícono urbano en consonancia con las transformaciones económico-sociales que se exaltaban desde la propaganda, el ámbito rural también tuvo su propia imagen del progreso en la figura del *peón de campo*,

---

<sup>129</sup> Las crónicas periodísticas describían la jornada en los mismo términos. “La fiesta del trabajo fecundo que ennoblece a los pueblos y forja la grandeza de la Patria tuvo en su simbolismo un sentido diferente al que se le daba en épocas pasadas. Ayer el pueblo se reunió jubiloso y feliz para exteriorizar la alegría que lo embargaba. Y esa alegría y felicidad son los resultados de una política estatal que se rige por los dictados humanísticos de una doctrina basada en la fraternidad humana. Pasaron ya los tiempos en que las *multitudes harapientas y amenazadoras* se concentraban el 1º de Mayo para *cantar himnos extraños a sus sentimientos nacionales y expresar su rencor por un trato inhumano* que los sumía en la rebeldía desesperada de los desheredados”. *El Laborista*, 2 de Mayo de 1948, pág. 18. La cursiva es nuestra.

<sup>130</sup> Las “Ventanas ROSTA”, acróstico de la Agencia Rusa de Telégrafos, aparecieron por primera vez en 1919. Estos posters pegados en los frentes de las tiendas y los edificios públicos, fueron originalmente elaborados a mano, en pequeña escala, para comunicar ideas e información durante la Guerra Civil. Por los dibujos, coloridos y esquemáticos, en el estilo folklórico ruso y el texto breve, tenían mayor éxito entre los públicos poco ilustrados. Bonnel, Victoria., *ob.cit.*, pág. 292.

<sup>131</sup> Ciclo de propaganda radial emitido en 1951 de 37 monólogos escritos por Discépolo donde confrontaba con “Mordisquito”, un *contrera* imaginario. Ciria, A., *ob.cit.*, págs. 256-257. El epígrafe fue tomado de Carballo, Liliana, Chartier, Noemí y Garulli, Liliana. *Documentos de Historia Argentina (1870-1955)*, Buenos Aires, Eudeba, 1999, ( 1era. Edic. 1998), pág.22.

manejando tractores (fig.96), o desempeñando sus tareas en modernos establecimientos (fig 97). Las políticas del peronismo con respecto al campo han sido, según la historiografía, ambiguas<sup>132</sup> pero el “Estatuto del Peón” firmado en 1944, uno de los primeros avances del Coronel Perón en materia de legislación del trabajo, fue percibido por los terratenientes como un claro intento por parte del Estado de intervenir, regular y pautar las relaciones sociales involucradas en la vida laboral rural (fig.98). Aunque en la gráfica ocupa un lugar relativamente secundario en comparación con el trabajador industrial, en algunos casos el hombre de campo connota valores que tradicionalmente asumía el gaucho como símbolo de la argentinidad y de la confrontación pueblo-oligarquía. Ambas figuras se superponen al punto que las características propias a cada una de ellas se desdibujan en la propaganda: en alguna medida el peón rural es la resignificación del gaucho en clave popular. El “sólido guardián de las tradiciones” es también el trabajador amparado por la Justicia social (fig.99).

El gaucho era un ícono estabilizado en el imaginario colectivo como arquetipo de la nacionalidad y al respecto, ya existía pleno consenso desde fines de la década del '30. Como en la esfera más amplia de la cultura, en la gráfica -sobre todo en aquella que conmemoraba el Día de la Raza y el Día de la Tradición- el gaucho encarnaba el arquetipo de la nacionalidad ampliamente consensuado a fines de la década del '30.

El tema gauchesco fue abordado en los últimos años principalmente desde la perspectiva literaria, y más recientemente despertó un renovado interés entre los historiadores<sup>133</sup>. Al margen de las polémicas historiográficas que atravesaron las últimas dos décadas acerca de la efectiva existencia del gaucho en el pasado, otra línea de la investigación indaga en los diversos procesos que contribuyeron a hacer del gaucho la imagen colectiva del pasado. Alejandro Cattaruzza y Alejandro Eujanián observan que hacia 1940 se produce un fenómeno que debe interpretarse como el corolario del proceso iniciado a fines del siglo XIX en torno de la definición

---

<sup>132</sup> Sobre el tema, Lattuada, Mario. *La política agraria peronista (1943-1983)*. Tomo I, Buenos Aires, Biblioteca política del CEAL, N° 132, 1986.

<sup>133</sup> Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988; Ludmer, Josefina, *El género gauchesco. Un tratado sobre la Patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988; Eujanián, A. y Cattaruzza A. “Héroes patricios y gauchos rebeldes. Dispositivos estatales y representaciones populares en la constitución de imágenes colectivas del pasado en la Argentina (1870-1940)”, en *Rivista di Storia della Storiografia Moderna*. Roma, Año XX, 4, 2000.

de la identidad nacional, cuando se incorpora formalmente “el mito del gaucho y de lo que se consideraba su expresión literaria más acabada, el poema Martín Fierro, al conjunto de rituales estatales celebratorios de la historia y la nacionalidad”<sup>134</sup>. Si a lo largo de seis décadas el Estado y los sectores ilustrados habían intentado sin éxito afirmar el sentimiento de la nacionalidad mediante la exaltación de los próceres de la Patria, en tiempos de la Segunda Guerra mundial se asiste a una redefinición de las posiciones cuando el aparato estatal se apropia de la tradición criollista, patrimonio de los sectores populares, y emprende una serie de acciones tendientes a entronizar la figura del gaucho como símbolo excluyente de la argentinidad<sup>135</sup>.

A fines de los treinta, un verdadero entusiasmo por los temas folklóricos y nativos ganaba espacios no sólo en los medios de comunicación masivos sino también en la alta cultura<sup>136</sup>. El criollismo dejó asimismo su huella en la propaganda política<sup>137</sup> desde mediados de los años ‘30. Según señala Cattaruzza, “la mayoría de las identidades partidarias estaba, en lo que hace a sus aspectos ideológicos en trance de construcción o ajuste”<sup>138</sup> y efectuaba diagnósticos sobre el pasado en la convicción de encontrar allí respuestas a sus posiciones en el presente, buscando por entonces nutrirse de una auténtica tradición nacional.

---

<sup>134</sup> Eujanián, A. y Cattaruzza, A., *ob.cit.*, pág. 42.

<sup>135</sup> Por iniciativa de los legisladores de la Provincia de Buenos Aires, se instituyó en 1938 la fecha de nacimiento de José Hernández -el 10 de noviembre- como el Día de la Tradición y se contempló asimismo la posibilidad de erigir un monumento al gaucho en La Plata; diez años más tarde un decreto del Poder Ejecutivo estipulaba que la celebración tendría alcance nacional. Cattaruzza, A. y Eujanián, A. *Ibid.* pág. 32-34.

<sup>136</sup> Ejemplo de ello fueron los dramas rurales en las emisiones de radioteatro. Zayas de Lima, Perla, “El teatro de tema rural como propaganda política del peronismo, (1944-1955), en *Ciudad/Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica*, III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, CAIA, 1991, págs. 351-362; las evocaciones de la vida pampeana, sus tipos y costumbres en el cine, como en “Viento Norte” en 1937, melodrama inspirado en “Una excursión a los indios ranqueles” y en 1942 “La Guerra Gaucha”, por citar algunos entre los numerosos ejemplos. Di Núbila, Domingo, *ob.cit.*, Tomo I, págs. 168-172 y 391-396. En 1939, Matías Sánchez Sorondo, por entonces director de la Comisión Nacional de Cultura, otorgó becas a pintores y escultores “para estudiar tipos y costumbres del norte argentino bajo un aspecto puramente plástico”, política mantenida por sus sucesores en el cargo Carlos Ibarguren (1940-44), Gonzalo Bosch (1944-45) y Ernesto Palacio (1946) con idénticos objetivos de estudio. *Anuario de Plástica*, Edit. Guillermo Kraft, Buenos Aires, Vol. I, pág. 85, Vol. 3, pág. 110, Vol. 9, pág. 90.

<sup>137</sup> La publicidad comercial tampoco fue ajena a la exaltación nacionalista. Gauchos y chinas promocionaban la calidad de los materiales fabricados por la empresa *Alpargatas*, uno de los principales productores de ropa de trabajo para el hombre de campo y, cualquier otro producto, aunque que no tuviese relación directa con el consumo rural, solía emplear la figura del gaucho en sus promociones. Las reproducciones en Borrini, Alberto, *El siglo de la publicidad, (1898-1998)*. Buenos Aires, Atlántida, 1999.

<sup>138</sup> Cattaruzza, Alejandro, “Descifrando pasados: debates y representaciones de la historia nacional”, en (Alejandro Cattaruzza, direcc.) *AA.VV. Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Colección *Nueva Historia Argentina*, Tomo 7, Buenos Aires, Sudamericana, 2001, pág. 434.

Frente a la imagen bronceada del Martín Fierro acuñada por el oficialismo, gran parte del espectro político e ideológico local expresó en la figura de un gaucho victimizado los conflictos que asolaban al país desde distintas ópticas. Así, si para los grupos nacionalistas más radicalizados, la usura judía y el imperialismo inglés eran causa de los males de la Nación (figs.100 y 101), el Partido Socialista, confirió un particular protagonismo al gaucho en la gráfica partidaria ya al promediar la década del '30. El gaucho "Juan Pueblo", en la piel de un Gulliver adormecido, es el cuerpo de la Nación abatido por la política fraudulenta, los monopolios económicos y la prensa venal (fig.102). Ignoramos el destino de esta ilustración, pero el hallazgo de este boceto original de 1935<sup>139</sup> constituye un temprano antecedente del personaje, que cinco años más tarde aparece con expresión inocente y ojos saltones,-más cercano al tono popular de Molina Campos que de las evocaciones de Martín Fierro-, en los afiches de la campaña electoral de 1940 (fig.103). Desde las páginas de *La Vanguardia*, las mordaces caricaturas de Tristán (José Antonio Guinzo)<sup>140</sup> simbolizaban en el gaucho al "auténtico pueblo argentino" (figs.104 y 105). Sus contrafiguras eran el "malevo" y el mazorquero, el primero asociado al "cabecita negra" del suburbio, tirano a pequeña escala, y el segundo con las huestes rosistas en una inequívoca relación -desde la óptica del diario- del peronismo con un período de la historia nacional.( fig.106).

Si el socialismo y uno de los filones del nacionalismo elaboraron una versión *naif* y caricaturesca del gaucho, la derecha política reivindicaba a Martín Fierro como custodio de la herencia cultural hispánica y símbolo de la catolicidad<sup>141</sup>. En la década que nos ocupa, esta última vertiente se prolonga linealmente en la gráfica conmemorativa del Día de la Raza y del Día de la Tradición<sup>142</sup>. En los afiches del día de la Raza -muestran los ejemplos de 1947 (fig.107) y 1948 (fig.108)-, prevalece el

---

<sup>139</sup>. El boceto, firmado y fechado (Raúl, 35), estaba al dorso de un papel sobre el que se pegó una fotografía. *Archivo General de la Nación*.(SDG). C.2930.

<sup>140</sup> Ilustrador del diario *La Vanguardia* desde 1934, fue también un destacado xilógrafo de la época. La serie de ilustraciones publicadas en el diario entre 1943 y 1945, fueron editadas en vísperas de las elecciones presidenciales con el nombre *Cincuenta caricaturas de Tristán ( Dedicadas al Coronel)*. Buenos Aires, La Vanguardia y Futuro, 1946. Tristán hostigó sin cesar la "dictadura" que sobrevino al golpe de 1943, caracterizando a Perón con rasgos de Hitler, Mussolini o Rosas.

<sup>141</sup> Cattaruzza, Alejandro, *ob.cit.*, pág. 438.

<sup>142</sup> Alguna xilografía del gaucho o el retrato de Hernández bastaban para ilustrar la crónica periodística alusiva al Día de la Tradición, que en la mayoría de los casos consistía en una semblanza del autor. En 1950, *Democracia* reproduce a página completa, una selección de las más prestigiosas pinturas de gauchos del siglo XIX, desde la caracterización "exótica" con rasgos europeos trazada por los pintores "viajeros" como Emeric Essex Vidal, hasta las visiones locales, no demasiado diversas, de los artistas argentinos de la generación del 80. *El Laborista*, 10 de Noviembre de 1948, pág.10; *Democracia*, 9 de

modelo de representación de siluetas superpuestas de diferente escala de tamaño – gaucho/peón y conquistador, indígena americana y la Reina Católica- que enfatiza el legado cultural y espiritual de la conquista en la formación de la nacionalidad<sup>143</sup>. Al año siguiente *Democracia* y *El Líder* publican el aviso de adhesión donde se enfrentan los grupos representativos de la conquista y la tradición, el adelantado y el hombre de campo (figs.109 y 110). Los ejemplos dan cuenta de la yuxtaposición entre las figuras del gaucho con su atavío tradicional y la del trabajador rural: el primero, empuñando la pala prefigura históricamente a la segunda. La superposición de ambas imágenes se observa en el imponente panel que decoraba la fiesta popular de la nacionalización de los ferrocarriles, en la Plaza Retiro el 1 de Marzo de 1948, donde el hombre de campo desplaza a la figura canónica del gaucho tradicional como significante de la argentinidad (fig.111).

El inhiesto y orgulloso trabajador industrial que encarnaba en los afiches el símbolo de la justicia social, se vuelve hombre de carne y hueso en los folletos e ilustraciones de revistas de consumo popular, y en las pantallas de los cines, mostrándose fuera del espacio laboral, en el seno del hogar junto a su compañera, su hijo y su padre, tanto en la casita del barrio como en la aseada vivienda rural.

## La familia peronista

“ (...) antes , poco salían las madres con sus hijos. Tampoco las familias en pleno, porque lo que se ganaba apenas si alcanzaba para comer (...) Hoy hay para vivir y pasear. Para salir y para veranear. Y como la preocupación del centavo no atosiga a nadie, pueden las madres vestir a sus chicos y sacarlos por las tardes a dar una vuelta al centro. (...) el bienestar de una familia se mide además por cómo se expande a las mujeres y a los chicos la posibilidad de pasear.(...)”. *La Prensa*, 1954.<sup>144</sup>

Familias que pasean por el centro, van al cine (fig.112), veranean en los hoteles de turismo (fig.113), o se muestran en los gratificantes momentos de reunión en el umbral de la casa “propia” al finalizar la jornada de labor (fig.114), fueron las

---

Noviembre de 1950, pág. 8.

<sup>143</sup>Representantes de los centros criollistas, ataviados como auténticos gauchos y portando la imagen de la Virgen, ponían la nota pintoresca en las concentraciones del Día de la Lealtad. “Auténticos representantes del campo argentino, es decir, de lo tradicionalmente puro de la nacionalidad, estuvieron presentes también en este 17 de Octubre en la histórica plaza”. *El Laborista*, 18 de Octubre de 1951, pág.7.

múltiples imágenes de la felicidad que el “milagro” peronista había hecho posible. Esas instantáneas de la vida cotidiana expresaron más que ninguna otra imagen de la propaganda, la esencia misma del peronismo: el bienestar de las familias trabajadoras merced a la acción del Estado protector que garantizaba desde las necesidades básicas- vivienda, educación, alimentación- hasta el acceso a los espacios de la cultura y la recreación.

La “familia” como expresión de la estabilidad y el orden social fue un topo reiterado en los discursos, y en menor medida en la gráfica, a partir de principios de siglo. Desde las más diversas matrices ideológicas<sup>145</sup> se afirmaba que la “célula primaria” era el medio para la preservación de la estabilidad, y la reproducción del orden social. La figura de la mujer en el hogar -como madre y forjadora de futuras generaciones- era indisociable de la familia, y estos significados se mantuvieron en las representaciones del peronismo, si bien conllevaron connotaciones específicas que examinaremos más adelante.

Las imágenes del peronismo, aunque reconocen aristas comunes con otras iconografías locales e internacionales, tienen características propias. Por un lado al mostrar el acceso al consumo de la clase trabajadora, sintetizando los resultados de las políticas redistributivas, y por el otro introduciendo nuevas figuras como la del anciano que junto con los niños fueron la esfera de acción de la FEP.

El núcleo familiar fue una imagen que se presentó en múltiples soportes que apuntaban a una circulación amplia. No se trataba solamente de afiches y folletos; las ilustraciones en diarios y revistas de consumo popular, los murales de propaganda en

---

<sup>144</sup> “Bienestar de las familias obreras”, *La Prensa*, Marzo de 1954.

<sup>145</sup> En la bibliografía existente sobre el tema, las consideraciones acerca de la familia en diversos prismas ideológicos, son indisociables de la caracterización del papel de la mujer en la sociedad. Citamos algunos trabajos a modo de ejemplo. Mígues, Eduardo, “Familias de clase media: la formación de un modelo”, en Devoto, F. y Madero, M. (direcc.). AA.VV., *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural (1870-1930)*, Tomo II, Buenos Aires, Taurus, 1999, págs.21-45; Nari, Marcela, “Maternidad, política y feminismo”, en Gil Lozano, F., Pita, V. e Ini, María Gabriela (dir), *Historia de las mujeres en la Argentina*, Tomo II, Siglo XX, Taurus, Buenos Aires, 2000, págs. 197-221; en el mismo volumen, Lobato, Mirta, “Lenguaje laboral y de género”, págs. 95-116; Barrancos, Dora, “Anarquismo y sexualidad”, en Armus, Diego (comp.), AA.VV., *Mundo urbano y cultura popular*, Buenos Aires, Sudamericana, 1990, págs.17-37; véase también Molyneux, Maxine, “Ni Dios, ni patrón ni marido”, estudio preliminar sobre *La voz de la Mujer. Periódico comunista-anárquico*, Universidad Nacional de Quilmes, 1997, págs.11-40; sobre la idea de familia entre los reformadores sociales, Girbal de Blacha, Noemí y Ospital, María Silvia, “Sectores de opinión y trabajo femenino: la experiencia del Museo Social Argentino (1911-1930)”, en *III Jornadas de Historia de la Ciudad de Buenos Aires. “El trabajo en Buenos Aires”*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Secretaría de Cultura, 1988, págs. 187-209.

la vía pública, fueron los medios de difusión donde ésta se mostraba como símbolo de la intervención estatal en el espacio privado.

La secuencia de fotografías publicada por la revista *Argentina*<sup>146</sup> fue emblemática de la descripción de la familia ya que relataba las condiciones de vida de un trabajador argentino en 1949 (fig.115). Una existencia ordenada y metódica, compartida entre el hogar y la fábrica, el encuentro con los suyos al atardecer, y los paseos al centro el fin de semana que incluían cine, confitería y algunas compras. El salario alcanzaba para pequeños lujos, como las revistas y, con los pocos ahorros y algo de esfuerzo, era posible “agrandar el nidito”. La virtuosa consorte, “arregladita y bien dispuesta”, alternaba sus labores entre la cocina y la costura, mientras se solazaba con las románticas historias de las radionovelas.

La apertura de espacios de la “alta” cultura, tradicionalmente reservados a la “oligarquía” a los sectores populares, se anunció como un objetivo puntual del Segundo Plan Quinquenal. En la práctica se trató más un *slogan* publicitario que de una verdadera integración al consumo de este tipo de bienes. "De esta suerte, la cultura ha dejado de ser el monopolio de unas pocas familias felices que exhibían su vanidad y su riqueza -expresaba la nota de *Noticias Gráficas*-, para transformarse en un instrumento de intensa vibración popular"<sup>147</sup>. El Teatro Colón, bastión de los “selectos”, era simbólicamente restituido en una operación del aparato de propaganda a sus legítimos poseedores, ofreciendo conciertos, ballets y óperas a precios populares, para solaz de las familias trabajadoras<sup>148</sup>. La afluencia de público al teatro y en mayor medida al cine, el entretenimiento popular por excelencia, se plasmaron en las didácticas ilustraciones de Ricardo Parpagnoli, en la serie “Estampas Revolucionarias” aparecida en *El Líder* entre 1950 y 1951. ( fig.116 y fig.112).

Conjuntamente con los nuevos ámbitos del consumo el peronismo reiteró los clásicos temas como el acceso a la vivienda, que se construye como problema desde los albores del siglo. En efecto, hogar-familia tuvieron un lugar protagónico en la diversidad ideológica de los discursos políticos y hallaron su más clara expresión en las imágenes metafóricas de aquél “nido” o “santuario del amor” que se publicaban en las revistas femeninas de los ‘20<sup>149</sup>. “Morada de la virtud” y “recompensa al

---

<sup>146</sup> “24 horas en la vida de un obrero argentino”. Revista *Argentina*. Año I, N° 9, 1 de octubre de 1949, págs.22-24.

<sup>147</sup> *Noticias Gráficas*, 23 de Octubre de 1950, pág. 8.

<sup>148</sup> Luna, Félix. “La Argentina era una fiesta”. *Perón y su tiempo*, Tomo I, pág.484.

<sup>149</sup> Liernur, Jorge F. “El nido de la tempestad. La formación de la casa moderna en la Argentina a

esfuerzo del trabajador”<sup>150</sup> en el discurso del socialismo, el hogar tenía a la mujer por pilar y custodia de los valores morales, cívicos y culturales. Estos rasgos confluyen en el afiche con que la Cooperativa “El Hogar Obrero” publicitaba la construcción de viviendas populares (fig.117). De marcadas reminiscencias clásicas, la escena describe el momento del concentrado diálogo del trabajador con su hijo donde parece instruirlo acerca de las virtudes del ahorro, mientras que la figura femenina, con aire de Madonna miguelangalesca<sup>151</sup>, reafirma en su fortaleza corporal y en la pureza de su aspecto su condición de madre nutricia. El grupo familiar enmarca el conjunto de viviendas que, a modo de “veduta”, se presentan en el último plano de la composición.

De modo análogo, las representaciones de la familia ocuparon un lugar central en la publicidad de los planes de construcción de viviendas para los trabajadores durante el peronismo. El “Derecho al bienestar”, uno de los diez proclamados en 1947, “cuya expresión mínima se concreta en la posibilidad de disponer de vivienda, indumentaria y alimentación adecuadas, de satisfacer sin angustias las necesidades del obrero y las de su familia”<sup>152</sup>, se materializó, como hemos visto, en la escenografía de la pareja con el niño en el umbral de la casa, que ornamentaba la carroza homónima en la Fiesta del Trabajo de 1948 (fig.87). El espontáneo dibujo de Parpagnoli recreó en una afiche confeccionado para la FEP la algarabía que reinaba en los “conventillos” cuando la institución destinó 100 millones para la construcción de viviendas populares ( fig.118).

La figura de la pareja, junto al hijo y en ocasiones acompañados por un anciano, ambos prolijamente ataviados, retratados en los confortables y bien equipados interiores del chalet suburbano y de la vivienda rural, mostraban la contracara del dolor y la miseria que signaban a los desamparados del pasado (figs.121 y 122). La integración del anciano a la escena ha de verse como un rasgo propio del peronismo en cuanto refiere a las acciones de la Fundación Eva Perón<sup>153</sup>

---

través de manuales y artículos sobre economía doméstica (1870-1910)”, en *Entre pasados*. Año VI, N°13, fines de 1997, pág.7.

<sup>150</sup> Ballent, Anahí, *ob.cit.*, pág.112.

<sup>151</sup> La torsión del cuerpo para sostener a la niña recuerda a la Virgen de la “Sagrada Familia” de Miguel Angel, conocida como “Tondo Doni”.

<sup>152</sup> “La Nación Argentina. Justa, Libre y Soberana”. Subsecretaría de Informaciones, 1950, pág. 158.

<sup>153</sup> La Fundación de Ayuda Social María Eva Duarte de Perón, fundada en 1948, dio forma legal a la tarea de asistencia que Evita venía desarrollando informalmente desde la asunción de su esposo como presidente. En adelante, la institución no haría más que expandir la creación de ámbitos destinados a la educación, recreación y cuidados sanitarios de los sectores de bajos recursos. Ferioli, Néstor, *ob.cit.*

hacia la protección de la vejez<sup>154</sup>. Niños y ancianos, los dos extremos de la sociedad, fueron al igual que las madres solteras o las mujeres del interior, los destinatarios de la obra de ayuda social liderada por Eva Perón (fig.123). El conjunto de afiches de promoción de la FEP se distingue notablemente del resto de las producciones gráficas: los rostros de ancianos y niños se inscriben en el de la “luminosa” Eva, siempre sonriente, en imágenes sugerentes de la protección de la “Dama de la Esperanza” hacia sus pobres y desamparados (fig.124, fig.125, fig.126) Un mismo patrón, el retrato de Eva, se reciclaba según la demanda cambiando las figuras; éste fue, al parecer, un procedimiento bastante común en la gráfica institucional, indicativo no sólo de la urgencia con que los ilustradores debían dar curso a los encargos sino también del fuerte arraigo de la iconografía de Eva que no admitía demasiadas variantes. Si miles de fotografías registraban sus diarias actividades, en la gráfica circularon sólo dos o tres versiones de Eva, retratos de perfil o tres cuartos, nacidas del lápiz de Raúl Manteola<sup>155</sup> sobre las que se imprimían diferentes leyendas<sup>156</sup>.

El “Hada Buena” de los niños relevaba a los Reyes Magos: proveedora de juguetes y creadora de paraísos infantiles, cobraba la forma de la estrella-guía (fig.127)<sup>157</sup>. Luz mágica, resplandor de bondad, artífice de la risa de cada uno de los pequeños en las colonias, en los hogares-escuela o en el territorio de la fantasía, la Ciudad Infantil, doble de la “real” a pequeña escala, cuyo objetivo excedía los aspectos recreativos para constituirse en un espacio de formación y preparación para la vida cívica (fig.128)<sup>158</sup>.

Los niños santiagueños fueron el emblema de las políticas llevadas a cabo por Eva Perón y uno de los temas privilegiados de la propaganda de la FEP. El Presidente y su esposa en persona llevaron su ayuda y su mensaje a la provincia más pobre del país, y no hubo medio donde no se aludiera al magnánimo gesto. Los afiches secuenciales en la vía pública (figs.129 y 130) exhibían el “antes y después” como

---

<sup>154</sup> En 1948, Eva Perón proclama los “Derechos de la Ancianidad”, muy similares a los “Derechos del Trabajador” anunciados por Perón el año anterior. La FEP construye, poco después, el Hogar de Ancianos de Burzaco. *Ibid.*, pág. 67.

<sup>155</sup> Dibujante chileno, radicado en Buenos Aires desde principios de los '30, ilustró desde mediados de la década las portadas de la revista *Para Ti*. Diestro en la técnica del pastel, su fama creció como retratista de las damas de la sociedad. Gesualdo, Vicente. *Enciclopedia del Arte en América*, Buenos Aires, Biblioteca Omeba, 1968. Tomo II.

<sup>156</sup> Del mismo modo, los afiches-retrato de Perón correspondían a dos modelos confeccionados por Roberto Mezzadra.

<sup>157</sup> Sobre las connotaciones mágicas de las representaciones de Eva en los libros de lectura de la escuela primaria, véase Caimari, Lila., *ob.cit.*, pág. 232-235.

<sup>158</sup> Para un análisis integral de la Ciudad Infantil, Ballent, Anahí, *ob.cit.*, págs. 327-333.

resultado de una “mágica”intervención: alcanzados por la varita del “hada de los sueños”, la miseria trocó en abundancia, la enfermedad en salud, las penas en alegría. ( fig.131).

En 1951, la presidencia alcanzaba su fin y las elecciones generales de noviembre auguraban un triunfo seguro. El cierre de campaña se celebró con una exposición de la obra de gobierno, “La Nueva Argentina”, organizada por la Subsecretaría de Informaciones e inaugurada sin altisonancias el 5 de Noviembre (fig.132). Florida, la calle *pituca* se cubrió de paneles de aglomerado sostenidos por estructuras tubulares a la altura de las marquesinas de los negocios, desde Perú hasta Plaza San Martín<sup>159</sup>. Las fotografías alternadas con viñetas ornamentales se desplegaban a lo largo de la cuadra ; en los cruces de calles, enormes murales pintados por los alumnos de la Escuela de Bellas Artes, sintetizaban en pintorescas escenas el cumplimiento de los objetivos del Estado<sup>160</sup>. El tono dramático de las representaciones de la Argentina del pasado o las augustas alegorías que simbolizaban “Soberanía política” o “Independencia económica” contrastan con el alborozo de la familia argentina, en los murales que publicitaban la acción de la Fundación Eva Perón, que retrataban al “pueblo feliz” en las Navidades junto a la mesa pletórica de sidra y pan dulce (fig.133) y la alegría de los niños del interior que pasarían sus vacaciones en el mar que tantas veces imaginaron. ( fig.134).

Las representaciones de la familia elaboradas por la propaganda peronista muestran convergencias y divergencias con los repertorios acuñados en diversos contextos nacionales de entreguerras.

En su estudio sobre iconografía política contemporánea Bernard Reilly Jr.<sup>161</sup>, comparó los usos de la imagen convencional de la familia en la Alemania nazi, la Italia fascista y los Estados Unidos del *New Deal* en la década del '30, concluyendo que en todos los casos, a pesar de la variedad de estrategias formales, y de los significados atribuidos en los diferentes países, la imagen representaba el sentido de

---

<sup>159</sup> La exposición fue proyectada por el arq. Jorge Sabaté , posteriormente Intendente metropolitano. Para un análisis de la Exposición “La Nueva Argentina” véase Ballent, Anahí. *ob.cit.* pág. 518-522. Sobre los murales y ornamentaciones – temas, técnicas y equipos profesionales -, Gené, Marcela. “Arte y propaganda en la Nueva Argentina”, en *VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. CAIA*, Buenos Aires, octubre de 1999, págs. 225-233.

<sup>160</sup> Beatriz Varela, por entonces alumna de la Escuela “Ernesto de la Cárcova” e integrante del equipo de muralistas nos proveyó la información sobre la realización de los paneles. Entrevista personal, abril de 1999.

<sup>161</sup> Reilly, Bernard Jr. “Emblems of Production: Workers in German, Italian and American Art during the '30”, en *Designing Modernity. The Arts of Reform and Persuasion (1885-1945)*, Thames and

pertenencia a una sociedad integrada y armónica donde las individualidades se diluían en aras de la prosecución de grandes proyectos nacionales, evocando la fuerte injerencia del Estado en la vida de los ciudadanos<sup>162</sup>, observaciones confirmadas en la investigación de Victoria Bonnell<sup>163</sup>. Ambos autores coinciden acerca de que la familia fue una matriz de representación amplia que no sólo transcribió importantes mensajes acerca de las relaciones de dominación y subordinación en el campo de la interacción social y en la esfera política, sino que también hizo explícitas las concepciones de género en cada una de las sociedades.

En Alemania, el concepto eugenésico de la familia cristalizaba en escenas atemporales y sin claras referencias espaciales, donde pétreos exponentes de la raza aria encarnaban respectivamente el rol masculino de protección y custodia y el femenino de reproducción y crianza de los hijos, amparados en última instancia en las alas desplegadas del águila, emblema del Tercer Reich (fig135). Esos problemas fueron objetivos compartidos con el régimen fascista, con miras a forjar futuras generaciones que acrecentaran tanto el volumen de los ejércitos como los niveles de producción<sup>164</sup>. El culto de la “maternidad patriótica” en la Italia de Mussolini, se manifestó en la concesión de subsidios para familias numerosas y la creación de entidades con fines específicos de preservación de la salud de las futuras madres y para el cuidado y protección de la infancia, entre los que se destacó la *Opera Omni* (Opera Nazionale per la Protezione della Maternità e dell’Infanzia)<sup>165</sup>. La voluminosa publicidad de la *Opera* reiteraba en las imágenes de la pareja junto al niño, recortadas sobre fondos neutros y asociadas a veces a los simbólicos *fasces*, la omnipresencia del régimen. (fig 136)

La preservación de la estructura familiar fue también el centro de las políticas estatales en Estados Unidos bajo la presidencia de Franklin D. Roosevelt. En algunos de los murales encargados por el Estado a través de la *Work Progress Administration*, la mujer es presentada como protegida y en el centro de unión de la familia,

---

Hudson, New York, 1995, págs. 285-290.

<sup>162</sup> La iconografía soviética es una excepción. No se describen a las familias sino que hombres y mujeres- según el período- se representan conjuntamente; las mujeres cobran apariencia masculina, como réplica del hombre. Para Bonnell, estas imágenes no pueden ser interpretadas desde una perspectiva de género sino que sirven para reforzar la idea de hegemonía de la clase trabajadora, la dictadura del proletariado. Bonnell, V., *ob.cit.*, págs. 74-79.

<sup>163</sup> *Ibid.*, págs. 82-85

<sup>164</sup> Reilly, B. *Ob.cit.* pág. 287.

<sup>165</sup> De Grazia, Victoria, *How fascist ruled women*, California, University of California Press, 1992, págs.41-76.

subordinada a la vez dentro del vasto marco integrador de la sociedad americana. Dos murales son paradigmáticos: *Escenas de la vida americana* de Robert Hallowell (N.Y, 1935; fig.137) y un boceto de Frank Schapiro para el mural de la oficina de Correos de Washington (N.J. 1935; fig.138)<sup>166</sup>. Este último es un tríptico cuyo panel central muestra la vuelta del trabajador al fin de la jornada, recibido en el umbral por su familia, flanqueado por escenas que describen momentos de entretenimiento. En el de Hallowell, la composición se organiza en torno del grupo, enfatizándose el lugar atribuido al ocio y al descanso equiparable en importancia al de la producción, representada en el plano de fondo. “El poder, controlado democráticamente y usado para el *bienestar* común, libera al hombre de las herramientas inútiles y convierte el “desempleo tecnológico” en ocio masivo. El ocio masivo significa seguridad para todos, desarrollo individual, enriquecimiento de la cultura nacional, verdadero objetivo y justificación del experimento democrático”<sup>167</sup>, expresa el texto que acompaña la obra, que parecieran inspirar los enunciados del Segundo Plan Quinquenal. En este sentido, las producciones del peronismo ofrecen más de un punto en común con los repertorios elaborados bajo el New Deal, ya analizado anteriormente en el programa iconográfico del Monumento al Descamisado.

En las antípodas de aquellas familias deslocalizadas y *hors du temps*, exponentes de la Kultur alemana, o de la aséptica neutralidad que rodea sus equivalentes italianas, la ilustración de situaciones desplegadas en el presente, en espacios reconocibles como cotidianos, donde la distensión y armonía se presentan como la recompensa de la labor, fueron comunes al peronismo y el *New Deal*. Las correspondencias que señaláramos anteriormente con respecto de la figura del trabajador cobran particular relieve en las escenas familiares que acabamos de analizar.

---

<sup>166</sup>. Reilly, Bernard. *Ob.cit*, pág.307.

## Madres, enfermeras y votantes

“Cada mujer debe pensar que en nuestra tierra es obligación dar hijos sanos y formar hombres virtuosos que sepan sacrificarse y luchar por los verdaderos intereses de la nación.

Cada mujer debe pensar que sus obligaciones han aumentado, porque el Estado al otorgar derechos tiene paralelamente la necesidad de exigir que toda madre sea una verdadera maestra para sus hijos (...) que intervenga en la vida pública defendiendo esa célula sagrada de la sociedad que es precisamente el hogar”. Eva Perón, *Discursos completos*<sup>168</sup>.

Sentada frente a la máquina de coser (fig.139), acompañando al hijo en el desempeño de sus tareas (fig.140) o recibiendo afectuosamente al compañero después de la jornada de labor (fig.141), la figura convencional de la mujer caracterizada como esposa y madre empleada en la gráfica, no fue diferente de aquélla trazada por el feminismo, el socialismo local y la Iglesia católica<sup>169</sup>, desde los albores del siglo. Las nuevas concepciones de la feminidad forjadas por el peronismo se inscribieron sobre esta imagen largamente consolidada y en este sentido la reformulación del papel de la mujer no tiene una traducción lineal al plano icónico sino que se realizó explícitamente en la esfera del discurso, como han demostrado Susana Bianchi y Norma Sanchís<sup>170</sup>.

Fue Eva Perón quien delineó con sus palabras un paradigma de la mujer “peronista” que conciliaba nuevos roles con los tradicionales. Las tensiones entre la apelación a la actividad política y la permanencia en el hogar se resolvieron en la definición de la práctica política femenina como asistencialismo y “ayuda social” que no planteaba contradicciones con las tareas domésticas<sup>171</sup>. Difundir la “doctrina”,

---

<sup>167</sup> El texto aparece en el ángulo inferior del mural. AA.VV. *Designing modernity, ob.cit.*, pág. 287.

<sup>168</sup> Fragmento de uno de los discursos pronunciados por Eva Perón durante la campaña pro-voto femenino en 1947. Perón, Eva. *Discursos completos (1946-1948)*. Buenos Aires, Megatón, 1984.

<sup>169</sup> Caimari, Lila. “Eva Perón: catolicismo tradicional y mitología cristiano-justicialista” en Caimari, L. *ob.cit.*, págs. 217; Nari, Marcela, *ob.cit.*, en Gil Lozano, F., Pita, V. e Ini, María Gabriela (dir), *ob.cit.*, págs. 203-211.

<sup>170</sup> Bianchi, S. y Sanchís, N., *El Partido Peronista Femenino*, 2 vol., CEAL, Buenos Aires, 1988.

<sup>171</sup> Según Mariano Plotkin, “la percepción de Eva sobre el lugar de las mujeres en la sociedad estaba saturada de ambigüedades que permeaban otras áreas del discurso peronista, incluida, la imagen de las mujeres presentadas en los libros de texto escolares”. Tales ambigüedades residen en la apelación simultánea a participar activamente en política y permanecer en el hogar. Plotkin, M., *ob.cit.*, pág. 264.

convertirse en maestra de sus hijos –como afirmaba Eva Perón-, moldeando futuras generaciones de peronistas debe interpretarse como un aspecto capital que construía a las mujeres como “trabajadoras” en el seno del hogar.

Aun cuando fuera anunciado como medida revolucionaria y logro personal de Eva, el derecho a voto, si bien abrió un espacio de participación inédito para las mujeres, no significó de hecho afirmar la autonomía y transgredir los límites del modelo femenino tradicional. “Las diferencias de naturaleza entre el hombre y la mujer no eran cuestionadas en absoluto” -sostiene Lila Caimari- “ya que el estímulo a la participación de la mujer en asuntos políticos quedaba siempre sometido a la tutela masculina” y en última instancia “el modelo de sumisión al marido reaparecía cuando se presentaba como simple instrumento al servicio de la misión extraordinaria de Perón”<sup>172</sup>. En efecto, la representación conjunta de hombre y mujer, según la acertada observación de Bonnell y Reilly, refería paralelamente a la relación privada de sumisión de la mujer, y a la subordinación que, en tanto clase, establecen con la estructura del Estado encarnado en Juan y Eva Perón.

Las escenas hogareñas junto al hijo, frente a la máquina de coser o recibiendo al marido al regreso del trabajo, tan próximas a las norteamericanas, condensan la doble dimensión de madre y “militante” política planteada en el discurso, y sugieren también difusamente la productividad femenina puertas adentro<sup>173</sup>. La máquina de coser fue, en este sentido, un objeto de significado ambiguo. En efecto, a pesar de que muchas mujeres debían trabajar por necesidad, el trabajo “extradoméstico” equiparado al de “los hombres”, fue reiteradamente desalentado por cuanto ponía en crisis el cuidado de la familia y los deberes maternos<sup>174</sup>. La costura era entonces la

---

Estas contradicciones fueron analizadas por Julie Guivant en *La visible Eva Perón y el invisible rol político femenino en el peronismo*, Indiana, Notre Dame, 1986.

<sup>172</sup> Caimari, Lila., *ob.cit.*, pág.217; Bianchi, Susana. “Las mujeres en el peronismo” , en Perrot, M. y Duby G. (dir). *Historia de las Mujeres*, Tomo X, Taurus, 1990, pág.318; Girbal de Blacha, Noemí y Ospital, María Silvia, *ob.cit.*, págs. 187-209. Véase nota 104.

<sup>173</sup> En el Hogar de la Empleada y en las Unidades Básicas se dictaban diversos cursos de capacitación , entre ellos los de corte y confección, proporcionando herramientas para ganarse el sustento dignamente, consistentemente con la imagen de respetabilidad y decencia que Eva se preocupó en cultivar. Caimari, Lila, *ob.cit.*, pág. 221.

<sup>174</sup> El censo de 1947 señala el índice más bajo de participación femenina en el mercado de trabajo (23%), pero asimismo se producen cambios en el tipo de trabajo que hacían las mujeres: el 59% se concentra en el sector servicios de la economía. Lattes, Alfredo y Recchini de Lattes, Zulma. *La Población Argentina*, Buenos Aires, Indec.,1977, citado en Bianchi, Susana, “Las mujeres en el peronismo”, *ob.cit.*,pág. 323. Para los sectores de la población con poco nivel de instrucción, las alternativas posibles se limitaban a la fábrica, la costura domiciliaria o el servicio doméstico y para las más capacitadas, se presentaban opciones como la docencia, la administración pública o el ejercicio de profesiones. Bianchi, Susana. *ob.cit.*, pág.314; Bianchi, Susana y Sanchís, Norma. *ob.cit.*, págs. 46-48 ; Girbal de Blacha, Noemí, “El hogar o la fábrica. De costureras y tejedoras en la Argentina Peronista

opción que conciliaba las tareas hogareñas con actividades remunerativas, sobre todo cuando la situación económica comenzó a agravarse<sup>175</sup>. De modo análogo, durante la depresión económica en Estados Unidos, el trabajo femenino se presentaba en la intersección del hogar y el mundo industrial moderno de la manufactura, a través de imágenes similares junto a la máquina de coser, cuyo objetivo era atenuar los efectos de un desarrollo social tan acelerado como traumático<sup>176</sup> (fig.142).

Además de las facilidades crediticias para la adquisición de máquinas, la distribución directa y personal de Eva de miles de unidades entre mujeres de bajos recursos, registradas en numerosas fotografías que la muestran en plena actividad en la sede de la FEP, se tradujo simbólicamente en imágenes del hada benefactora, ampliamente capitalizadas por la propaganda. Al proveer las herramientas para las tareas de costura, Eva promovía simultáneamente la permanencia de las mujeres en la casa. (fig.143).

Las madres solteras encontraban en los Hogares de Tránsito refugio y protección hasta tanto pudieran ubicarse de modo definitivo. Transformar en confortables y “lujosos” hogares aquellos sórdidos y oscuros asilos de la Sociedad de Beneficencia fue una de las máximas aspiraciones de Eva. El “lujo como reivindicación” para los pobres, como tan acertadamente demostró Anahí Ballent en su análisis de la arquitectura de la FEP<sup>177</sup>, establecía asimismo pautas de vida similares a las de los sectores acomodados: la ilustración del folleto donde aburguesadas señoritas departen amablemente en el living decorado al estilo francés parecen describir más un escenario habitual en departamentos del Barrio Norte que el ambiente cotidiano en un albergue estatal ( fig.144).

Si la Unidad Básica de los barrios constituía en alguna medida la extensión del hogar donde los grupos de base podían desempeñar las tareas asistenciales, las empleadas de la FEP y del Partido Peronista Femenino (PPF) fueron ejemplo del trabajo extradoméstico: pertenecer a estas estructuras exigía total disponibilidad y adecuación a todo tipo de actividades que excedían las funciones específicas<sup>178</sup>. De

---

(1945-1955)”, en *Revista de Ciencias Sociales N°6*, Universidad Nacional de Quilmes, septiembre de 1997.

<sup>175</sup> Comenzaron a proliferar microempresas familiares de costura y tejidos gracias al otorgamiento de “créditos de pequeño monto y largo plazo de reintegro” por parte del sistema bancario oficial para la compra de máquinas de coser industriales. Girbal de Blacha, Noemí, *ob.cit.*, págs. 225-230.

<sup>176</sup> Reilly, Bernard, *ob.cit.*, pág. 292.

<sup>177</sup> Ballent, Anahí, *ob.cit.*, págs. 321-323.

<sup>178</sup> La indiferenciación de tareas y el intercambio de empleados entre las organizaciones respondía, entre otras razones, a disponer de mayores fuerzas a la hora de resolver problemas urgentes, pero

allí surgieron los primeros cuadros dirigentes femeninos. Las delegadas y sub-delegadas censistas, algunas de ellas enfermeras, desarrollaban actividades que iban desde la afiliación y la difusión de doctrina hasta la coordinación de las tareas de asistencia y la fundación de UB en todo el país. Aquellas mujeres que secundaron a Eva Perón en la conducción del PPF fueron poco tiempo después las primeras diputadas y senadoras de la Nación<sup>179</sup>. La Escuela de Enfermeras, de donde el Partido reclutó sus participantes más activas, fue incorporada a la FEP en 1948<sup>180</sup>.

La enfermera se presenta como equivalente femenino del ícono del “trabajador industrial”, el símbolo del trabajo fuera del hogar y figura emblemática de la FEP, que encarnaba las virtudes de altruismo y abnegación asociadas a la tarea de asistencia y curación de los enfermos bajo la guía espiritual de Eva (fig,145).

Frente a las habituales representaciones que registran el polo de la actividad, la ilustración de portada de un folleto de la FEP constituye un ejemplo singular ya que reproduce la fotografía que decoraba las oficinas y pasillos de la Fundación, por donde circulaban diariamente multitudes y dentro de ese ámbito la imagen cobra un peculiar significado: la obra de ayuda social como inspiración “divina” (figs.146 y 147). La escena de la enfermera/novicia en trance de consagración, traduce en el lenguaje popular de la estampa religiosa, impregnado de un sentimentalismo edulcorado, los temas barrocos de la transmutación por la luz celestial.

El carácter espiritual de la misión y el aire maternal que signan las ilustraciones, se contraponen con el registro fotográfico de los desfiles en las fechas patrias (fig.148). La enfermera/novicia se transforma en la enfermera/soldado: la representación del “cuerpo” de enfermeras de la FEP es la de un batallón alineado que avanza con paso marcial. El uniforme similar militar y la gorra con visera en reemplazo del blanco guardapolvo y el tocado, les da cierto aire masculino y aunque se trata de dos versiones totalmente opuestas, construyen una única imagen bifronte que integra la idea de sacrificio con el *esprit de corps* corporativista.

---

esencialmente el objetivo era borrar jerarquías entre el personal quedando supeditado directamente a las órdenes de Eva.

Bianchi, S. y Sanchís, N., *ob.cit.* Vol II, pág.177. Las autoras han reconstruido las experiencias de las mujeres que participaron en el PPF y en la FEP en base a testimonios orales.

<sup>179</sup> dos Santos, Estela, *Las mujeres peronistas*, Buenos Aires, CEAL, 1983; Bianchi, S. y Sanchís, N., *ob.cit.*, pág. 84.

<sup>180</sup> A partir de la intervención de la Sociedad de Beneficencia por el Ministro San Martín y en atención a las disposiciones de Ramón Carrillo sobre la necesidad de elevar los niveles de capacitación de las enfermeras, se centralizaron los diversos centros de enseñanza dependientes de la Cruz Roja y la Sociedad de Beneficencia en la Escuela de Enfermeras “María Eva Duarte de Perón”, Ferioli, Néstor,

Contrariando una suposición elemental, la representación de la mujer como “votante” no alcanza en la propaganda gráfica una centralidad acorde con la magnitud del acontecimiento. Las razones son diversas. Una posible explicación fue la naturaleza misma de la campaña, sustentada en la palabra de Eva y en su estilo personal de interpelación directa.

La ley del voto femenino había comenzado a impulsarse desde 1944, cuando se crea a instancias del entonces Secretario de Trabajo, el Coronel Perón, la Dirección de Trabajo y Asistencia de la Mujer. Algunos autores señalan esta iniciativa en relación con el interés de Perón por ampliar la base electoral<sup>181</sup>. Una vez asumida la presidencia, la cuestión del sufragio se anuncia como una medida imprescindible que el nuevo gobierno debe tomar. El papel de Eva Perón en la promoción de la campaña y el triunfo presentado en términos de logro personal, es el primer y definitivo paso en la consolidación de su posición dentro del movimiento<sup>182</sup>.

El tema del sufragio se presentó bajo la forma de pedagogía. La falta de experiencia femenina hacía necesario explicar desde el procedimiento mismo del voto, los mecanismos del empadronamiento, hasta la obligatoriedad que imponía la ley y la importancia que revestía la integración a la vida política. Votar era un aprendizaje ya que si “el lenguaje del voto nace naturalmente en el hombre, la mujer debe aprenderlo desde sus primeras fases”<sup>183</sup> y comprender a la vez las proyecciones que implicaba esta experiencia sin antecedentes, requería más de la prédica verbal que de formulaciones gráficas. Dos fueron las vías privilegiadas de acceso a las bases: la palabra directa de Eva en las movilizaciones y su mediación a través del contacto personal que las delegadas establecían con las bases en el itinerario de afiliación puerta por puerta como a través del cine y la radio fueron las vías privilegiadas de acceso a las bases.

El ciclo “*La mujer debe votar*”, seis discursos de Eva emitidos por radio entre el 27 de enero y el 19 de Marzo de 1947, son ejemplos del enfoque pedagógico del tema. Las emisiones radiales asumían la forma de “clases magistrales” a lo largo de las cuales se iban desgranando los aspectos que pudieran resultar oscuros o conflictivos

---

ob.cit. pág.48 ; Potkin, M. , ob.cit., pág. 236 ; Bianchi, S. y Sanchís, N., ob.cit., Vol.I, pág. 87.

<sup>181</sup> Halperín Donghi, Tulio. *La democracia de masas*, Buenos Aires, Paidós, 1991, págs. 63-64.

<sup>182</sup> Sobre los antecedentes del sufragio femenino, Bianchi, S. y Sanchís, N. , ob.cit; Plotkin, M., ob.cit.

<sup>183</sup> Discurso radial del 19 de Marzo de 1947, dos Santos, Estela, *Las mujeres peronistas*, CEAL, Buenos Aires, 1983, pág.64.

para un auditorio heterogéneo en cuanto a sus niveles de instrucción y disperso en todo el país.

En la gráfica, la mujer “votante” se connota con rasgos de educación y racionalidad, subrayando que la elección es producto de una acción consciente. La ilustración del folleto “Las mujeres de la Argentina”, presumiblemente de 1952 (fig.149), asocia el ejercicio de los derechos políticos a las posibilidades de acceso a niveles de educación superior y al desarrollo de actividades profesionales<sup>184</sup>. La mujer de clase media se muestra desvinculada del espacio doméstico, en un horizonte pleno de referencias al progreso industrial, rodeada de objetos que simbolizan tanto la prosperidad y la abundancia, como las condiciones de ascenso social y cultural en la “Nueva Argentina”: instrumentos de investigación científica, libros, paletas y pinceles que remiten a prácticas artístico-culturales tradicionalmente asociadas a la educación de las jóvenes o a las formas de esparcimiento de las mujeres de clase media alta o de la oligarquía. Ni trabajadora ni ama de casa, esta señora moderna ostenta rasgos de independencia y desarrollo personal que rivalizan con el contenido de los discursos. La publicidad comercial también da cuenta del ostensible aumento del nivel de vida de los trabajadores, a través de imágenes que muestran al ama de casa consumidora de artículos que alivian la pesada carga de los quehaceres domésticos. Un ejemplo curioso es el aviso del polvo “Puloil” de 1950, donde se estrechan infrecuentes vínculos entre publicidad y política, al menos de un modo tan directo (fig.150). La niña relata las desventuras de su abuela en la limpieza de la cocina, contraponiendo tales tiempos “superados” a las facilidades que el abrasivo brinda en el presente, a tal punto que su mamá puede lucir elegantemente vestida. La imagen de marca –“la mujercita con escoba y cepillo”- se describe como “nuestra buena hada que nos trae brillo y esplendor” trazando obvios paralelismos con Eva. Tal “feliz invento argentino” es al mismo tiempo ejemplificador de la pujanza industrial del país, que contribuye a la “independencia económica”. Varios mensajes se funden en un mismo plano: la representación de tres generaciones de mujeres con rasgos que las acercan a la clase media acomodada, conversando sobre temas domésticos; la linealidad expresa del mensaje político, y el horizonte último de referencia a Eva a través de la metáfora

---

<sup>184</sup> El porcentaje de mujeres asistentes a la Universidad creció en un 3,5% entre 1941 y 1951. Plotkin, Mariano, *ob.cit.*, pág. 273 y 333.

hada-ama de casa, capaz de transformar con magia y eficiencia las sacrificadas tareas de antaño en placenteras actividades del presente<sup>185</sup>.

## Conclusiones

Un mundo feliz. Las miles de imágenes de la armonía, la justicia y el bienestar desplegadas por la ciudad, querían servir de testimonio de la nueva realidad de los trabajadores en la Argentina de Evita y de Perón.

Desde el '55 hasta la actualidad, y por diversas razones, la historiografía ha transitado a hurtadillas por este universo icónico. En los tiempos calientes que sobrevinieron a la caída del régimen, pesaron sobre las imágenes el anatema y la descalificación: se trataba, en suma, de representaciones tan burdas y ramplonas como los mismos sujetos representados a los que el régimen manipulaba. En la última década algunos estudiosos del peronismo han recuperado lateralmente las imágenes de la propaganda, pero desde una concepción de las mismas como redundantes y subordinadas a la jerarquía indiscutible que reviste el texto escrito. Esta subordinación del registro visual al verbal, ha desdibujado el hecho de que las imágenes poseen un lenguaje específico y estatuto propio, capaces de producir significados *per se*, desempeñando un rol crucial en el despliegue de la propaganda de gobierno. El objetivo central de esta investigación fue restituir la dimensión que las imágenes ocuparon en el peronismo, erigirlas en el objeto central de análisis. En este sentido, el trabajo no pretendió ser en modo alguno una *historia ilustrada* del peronismo sino una historia que diese cuenta de cómo el peronismo construyó su identidad política, transmitió mensajes y valores a la sociedad, intentó legitimarse a través de las imágenes. Metodológicamente, partimos del análisis de los materiales en sí mismos, estableciendo un corpus delimitado por las imágenes de los “trabajadores”, a partir del cual elaboramos series temáticas organizadas cronológicamente que luego

---

<sup>185</sup> La leyenda inscrita en el aviso de 1950 era: “Mi abuela cuenta que de niña ella rayaba un ladrillo y con el polvo limpiaba los cuchillos, y con jabón de sebo lavaba los platos, las cacerolas, la pileta y toda la cocina, pero estaba descontenta porque el sebo dejaba un gusto raro cuando llevaba la comida a la mesa. Los pisos eran resbalosos y los broncees de la cocina se limpiaban con kerosene. Ahora, yo espolvoreo un trapo mojado con “Puloil” y cuando está sucio, lo lavo, lo mojo y lo vuelvo a espolvorear con “Puloil” y repaso todas las cosas lindas que hay en la casa y en la cocina. Me parece que la mujercita con escoba y cepillo baja del tarro de “Puloil” y es nuestra hada buena que nos trae brillo y esplendor.” Borrini, Alberto. *El siglo de la publicidad.(1898-1998)*, Buenos Aires, Atlántida, 1998, pág.26.

confrontamos con piezas de la gráfica política preexistentes, tanto de la Argentina como del panorama internacional. Luego, trazamos relaciones entre el conjunto de textos visuales y sus contextos de referencia-principalmente discursos y otras fuentes documentales-, invirtiendo la perspectiva con que la historiografía abordó el tratamiento de las imágenes. Si los historiadores hallan respuestas a sus pesquisas en los documentos escritos, que constatan en las imágenes, para nosotros fueron éstas las que estimularon la formulación de dos interrogantes medulares que guiaron la investigación.

En primer lugar, poner en discusión la noción fuertemente arraigada en la *doxa* antiperonista que filiaba los temas de la propaganda de gobierno con los modelos emanados de un único centro, el del nazi-fascismo. En el caso específico de las representaciones del mundo del trabajo, demostramos que existen mayores similitudes con las expresiones gráficas acuñadas durante el *New Deal* norteamericano, y en cierto grado con las soviéticas revolucionarias. No obstante, cabe aclarar que si hubiéramos focalizado nuestro análisis en las figuras de Juan y Eva Perón, hubiéramos hallado otra red de relaciones, probablemente más próxima a las representaciones de los líderes de los regímenes totalitarios.

En segundo lugar, las continuidades y rupturas del peronismo con la década anterior como clave de indagación historiográfica del período fue recuperada durante el desarrollo de la investigación. La aplicación de los términos de este debate a nuestro objeto de estudio nos proporcionó un punto de partida desde el cual reflexionar acerca de las características y especificidades que revistió la propaganda visual del peronismo. En este sentido, el peronismo montó un aparato propagandístico sin precedentes en la Argentina, un sistema de reproducción de determinadas imágenes que, por su alcance y por su magnitud, funcionaron como el soporte fundamental de un régimen cuya legitimidad inicialmente debía ser construida y posteriormente sostenida o reafirmada.

El análisis de las iconografías de “los trabajadores”, constituyó el núcleo sustantivo del trabajo. A lo largo de estas páginas señalamos los amplios antecedentes de estas figuras en los repertorios gráficos políticos del siglo XX, reconstruyendo brevemente su genealogía en el horizonte histórico. En este punto, acordamos puntualmente con aquellos autores que en campos de investigación diversos, subrayan el fuerte sustento del peronismo en tradiciones simbólicas preexistentes, de las que se apropiaron selectivamente y a las que, a la vez,

reformularon. Pero es justamente tal carácter “apropiacionista”, la necesidad de mantener elementos arraigados en el imaginario colectivo, la clave de la *eficacia* de las imágenes de expresión política. Una operación que hiciese *tabula rasa* con las tradiciones consolidadas implicaba un quiebre de la legibilidad por parte de los receptores. La “apropiación” es, en última instancia, una característica esencial de este tipo de producciones, que trasciende el caso del peronismo y se verifica en diversos contextos políticos y períodos históricos.

Esta dirección retrospectiva de nuestro análisis se amplió en otras dos. Por un lado, examinamos en sentido proyectivo estas tipologías de representación, constatando que no se mantuvieron invariables a lo largo de la década, sino que se transformaron en función de las necesidades políticas y económicas, así como de los objetivos del gobierno. Por otra parte, una lectura transversal a través de diferentes soportes -como las decoraciones efímeras festivas-, nos permitió analizar también otras formas de representación de los trabajadores. La velocidad de los tiempos políticos imprimió una dinámica particular a los primeros años de gobierno en los cuales se construyeron los repertorios y se elaboraron los signos identitarios, período sobre el que hemos inclinado en gran medida el peso de la investigación.

La figura del trabajador ha sido rastreada en las tradiciones gráficas de los grupos y partidos que desde la periferia del sistema político se confrontaban con el Estado y con la situación imperante durante la llamada *década infame* y aún antes. Esas imágenes que expresaban el antagonismo con el orden establecido, con el peronismo se desplazaron hacia el centro de la escena: un tránsito de “abajo” hacia “arriba” donde se vaciaron de contenido para resemantizarse con valores positivos, transformándose en la piedra angular del discurso visual del Estado protector, garante de la armonía y del bienestar de la sociedad.

Desde esta perspectiva, el peronismo demostró su capacidad para gestar una iconografía distintiva a partir de su negociación con las iconografías existentes, fundiendo rasgos heterogéneos provenientes de la gráfica de diversos sectores ideológicos así como también de las tradiciones simbólicas republicanas.

Llegados a este punto, destacamos tres características específicas del peronismo que se desprenden del análisis de estos repertorios: la expresión de la armonía, la concepción del trabajador y el registro de la temporalidad.

El primer aspecto se manifiesta con claridad en las representaciones de la familia, en esas escenas que describen el bienestar y la armonía individual en relación

con la armonía social, objetivo hacia el cuál el peronismo orientó sus políticas. En ello se diferencia de la gráfica “contestataria” local en la misma medida en que se asimila a las expresiones de la propaganda oficial de los diversos contextos políticos internacionales de los años treinta, en particular el norteamericano. En este sentido, la armonía social se ratifica en la ausencia de los “cuerpos” de los enemigos políticos, tan reiteradamente aludidos por Perón en sus discursos. Tal omisión merece enfatizarse, teniendo en cuenta la importancia concedida a las representaciones de los judíos en la propaganda nazi o a los comunistas en el franquismo.

El segundo aspecto atañe a las representaciones del “trabajador”, *desdoblado* en tres versiones: como héroe -el descamisado-, como referente de las fuerzas productivas –trabajador industrial/rural- y como hombre de carne y hueso en el marco cotidiano y familiar. Estas tres dimensiones de una única figura son inéditos en la gráfica política que gravitaba sobre el ícono masculino identificado con las fuerzas del trabajo –recuérdense los ejemplos del socialismo, el anarquismo y la izquierda en general-; con el peronismo, esta figura asciende a héroe o se confunde con el hombre común, que en última instancia reconstruyen la imagen del “hombre nuevo” peronista, concepción que por cierto no excluye, como hemos reiterado en más de una oportunidad, a las mujeres, los niños y los ancianos. Del mismo modo, la confrontación de estas iconografías con aquellas acuñadas en otras latitudes, donde por lo general el “trabajador” se presenta en una sola versión, tiende a fortalecer las particularidades del peronismo también en este aspecto.

Por último, nuestro examen nos llevó a reflexionar sobre una característica que es común a toda la gráfica política: el registro de la temporalidad. En la del peronismo, el presente pleno de realizaciones se funde con el futuro, diferenciándose claramente de un pasado potenciado negativamente. Esta unidad imaginaria del presente y el futuro es un rasgo común con la propaganda oficial soviética y con la del *New Deal*; en este sentido las tres tradiciones muestran claras convergencias. Inversamente, en el caso del nazismo, la inmovilidad del tiempo, la fijación en el pasado que se presenta como eterno, se expresaba en imágenes saturadas de anacronismos. Las diferencias también deben señalarse en relación con las imágenes del socialismo y la izquierda locales que representaban el presente como un tiempo de opresión al que seguiría, por el camino de la lucha, un futuro auspicioso.

El lector podrá quizás preguntarse si la exploración de la iconografía política del peronismo agrega algo más al amplio conocimiento que en la actualidad se tiene

del período. La respuesta no puede ser sino afirmativa, en la medida en que las imágenes desempeñan un rol relevante en la construcción del poder, siendo en última instancia la forma en que éste se hizo *visible y omnipresente*.

El peronismo creó un repertorio de imágenes que representaron un mundo de felicidad, armonía y justicia, que no era ajeno a las condiciones en las que ahora vivían los trabajadores. Un mundo que para amplios sectores fue, en términos materiales, concretos, cotidianos, un mundo “más feliz”, pero en cuyas representaciones visuales fue cada vez más difícil intervenir desde una perspectiva crítica. En el proceso de construcción y consolidación de sus representaciones quedaba excluido el disenso. Un mundo, en definitiva, en el que, tal como sucede en la obra de Huxley, todos debían vivir bajo el signo de un Estado que los amparaba, al mismo tiempo que los vigilaba y controlaba. Y las imágenes no tuvieron, en este sentido, un papel menor.