

## **APROPIACIONES TEMPORALES DE LA CIUDAD. UN ANÁLISIS HISTOREOGRÁFICO DE LAS EXPOSICIONES DEL ARQUITECTO JORGE SABATÉ EN EL PERÍODO 1943-1951**

**AMADO SILVERO, Florencia**

[florenciaamadosilvero@gmail.com](mailto:florenciaamadosilvero@gmail.com)

Maestría en Historia y Crítica de la Arquitectura, Diseño y Urbanismo.

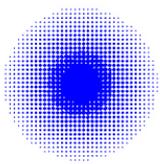
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires.

### **Resumen**

Jorge Sabaté nace en Buenos Aires a principios de 1897, graduándose en 1921 como arquitecto. Paralelamente, se destacó como escenógrafo y en 1935 comenzó a desempeñarse como director escenógrafo de la Compañía Argentina de Alta Comedia del Teatro Moderno. La conjunción de estas dos vocaciones, arquitectura y escenografía, constituiría una característica fundamental de su perfil creativo.

Durante los gobiernos peronistas y en el gobierno de facto anterior, el general Perón y Evita le encargaron a Sabaté un gran número de exposiciones, por lo que, dentro de su trabajo como arquitecto se destaca por su capacidad de construir escenarios para reuniones masivas signadas por la política, con una arquitectura efímera que supo dar respuestas especiales a distintas necesidades de la política del período.

Cuando hablamos de acontecimientos políticos masivos celebrados en la vía pública es necesario analizar el poder que ostentan. Estos rituales y festivales políticos son utilizados como mecanismo para la generación de consenso, no necesariamente de corte autoritario. Están destinados a generar un sentimiento de pertenencia a una comunidad determinada entre los participantes, es decir, que tienen por objeto la



recreación simbólica de las fuentes de legitimidad de un régimen político y esto se ve particularmente en los regímenes políticos en los que el poder se legitima a través de un liderazgo de tipo carismático, como era el caso del peronismo. Y tal como plantea Anahí Ballent (2005), autora del libro “Las huellas de la política: vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires”, estas intervenciones efímeras se localizaban sobre un sector de la ciudad en donde no habían podido transformar materialmente el espacio: su centro. Estas transformaciones del espacio público conllevaron un desarrollo urbano específico, tanto operaciones aisladas como integradas a la trama urbana; pero fundamentalmente la construcción de una simbología, un imaginario, para el cual fue vital el desarrollo gráfico de la doctrina peronista, localizando elementos identificatorios a lo largo de la Ciudad de Buenos Aires y ocupando masivamente las calles.

Entre los trabajos de sus trabajos referidos a la época se destacan: la primera Exposición del Libro Argentino (1943), la Exposición del aniversario de la Revolución (1944), Exposición de la Industria Argentina (1947) y fundamentalmente la Exposición de La Nueva Argentina (1951).

A partir de estos, se plantea brindar una aproximación al análisis historiográfico de las exposiciones temporarias encargadas al arquitecto Jorge Sabaté durante el período 1943-1951, por medio del entendimiento del contexto socio-político de la primera presidencia de Juan Domingo Perón, fundamentalmente, y el gobierno de facto predecesor.

### **Palabras clave**

Mapas, Imágenes que interpelan, Imágenes, Formatos - Soportes - Dispositivos, Imágenes como huellas, Imágenes y sistemas de representación

## **La propaganda nacional apropiada. Incursiones en el diseño gráfico peronista**

### *La Secretaría de Informaciones y Prensa (SI)*

Antes de incursionarnos específicamente en la obra efímera de Sabaté, es necesario adentrarnos en un organismo productor, la Secretaría de Informaciones y Prensa.

La Secretaría de Informaciones y Prensa (SI) fue creada por el gobierno de facto conocido como la “Revolución del 43” encabezado en ese momento por Pedro Pablo Ramírez en 1943. La misma se creó como dependencia del Ministerio del Interior. Este organismo continuó durante la gestión democrática peronista.

La SI estaba encargada de la centralización y la instrumentación de los mecanismos de producción y distribución de la propaganda gubernamental y estaba estrechamente vinculada con el Poder Ejecutivo. La misma contaba con dos áreas centrales: la Dirección General de Propaganda, encargada de la gráfica y diversos medios de difusión; y la Dirección General de Espectáculos Públicos, relacionada con lo cinematográfico.

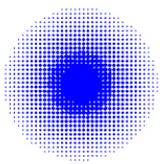
En mayo de 1946 la SI amplía sus funciones con el fin de satisfacer los nuevos propósitos del gobierno entrante peronista.

En enero de 1947 Raúl Apold fue designado Director General de Difusión de la Subsecretaría, cargo que retuvo cuando al poco tiempo lo nombraron director del diario *Democracia*, el primer periódico que se incorporó a la cadena de medios oficialistas.

En 1949 Apold fue nombrado Subsecretario de Prensa y conservó ese cargo hasta el 4 de julio de 1955. La SI fue la encargada de organizar todas las exposiciones masivas que se desarrollaron durante el peronismo.

Con la llegada del gobierno democrático “la organización estatal se redefinía, apuntando a asumir un rol protagónico en el diseño y en la centralización de las políticas públicas, en correspondencia con las ideas de “planificación centralizada” que se formulaban en el nivel internacional en el período de posguerra.” (Gené, 2008:33). Además le fue asignado un presupuesto integral que estaba destinado exclusivamente a la publicidad.

(...) lo cierto es que la SI se plantea como una pieza más de una reestructuración que concibe las políticas públicas desde la planificación centralizada. En ese contexto, la propaganda se aleja de las visiones estigmatizadas que la asocian con el control y la censura, pues se constituye en una herramienta compleja, clave de la puesta en marcha de las políticas que se quieren llevar a cabo. (Gené, 2008:33-34)



### *La construcción del imaginario social peronista*

La SI para hacer efectivo su trabajo debió construir, lo que de ahora en más denominaremos, el imaginario social peronista. Para poder realizar una lectura sobre ello, creemos también, que es pertinente hacer mención a la construcción de los imaginarios sociales, según Daniel H. Cabrera en su texto “Imaginario social, comunicación e identidad colectiva”:

El concepto de “imaginario” (Castoriadis, Bazcko, G. Durand, Maffesoli, B. Anderson) constituye una categoría clave en la interpretación de la comunicación en la sociedad moderna como producción de creencias e imágenes colectivas. Lo deseable, lo imaginable y lo pensable de la sociedad actual encuentra definición en la comunicación pública. Por lo cual, ésta se convierte en el espacio de construcción de identidades colectivas a la manera de “verse, imaginarse y pensarse como”. Esta perspectiva permite entender las cuestiones de cultura como desde la reflexión de la identidad a la reflexión sobre la diversidad (Cabrera, s.f.).

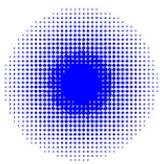
Referido al peronismo este “espacio de construcción de identidades colectivas” fue representado por la figura del trabajador, del descamisado.

El trabajador se transformó en el sujeto social de mayor importancia en el proyector político peronista. Este incluía tanto al trabajador industrial-urbano como al peón de campo. A su vez, la enfermera fue el equivalente femenino del trabajador industrial. Tal como plantea Miremont:

La consideración de los trabajadores como articuladores de la organización social, y como figuras simbólicas de identificación, fue trazando en gran medida el hilo conductor del despliegue de las estrategias comunicacionales, sus formas y contenidos. Las imágenes irradiadas por el peronismo permitieron poner en el centro de la escena la participación en la vida económica de sus derechos políticos y sociales, así como también la profundización del desarrollo industrial. Esta profundización fue buscada mediante la implementación de una política distributiva que armonice a los distintos sectores sociales como pilares esenciales del ideal de una sociedad justa, y reconciliada bajo la efigie de Perón y Evita como íconos de expresión popular (Miremont, 2013:13-14).

Asimismo Gené también plantea: “El descamisado ocupó la más alta jerarquía en el panteón peronista. Fue, en la memoria colectiva, símbolo del origen y del triunfo, el sujeto como extensión de un pueblo que se incorpora a la historia nacional” (Gené, 2008:83).

Cabrera establece que la sociedad moderna occidental tiende a fundarse en sí misma de manera autónoma, para lo cual la aparición de la identidad colectiva es requisito de la construcción de dicha libertad estatal. La llegada del peronismo a la escena política luego de varios años con gobiernos de facto se encuadra dentro de esta construcción autónoma de identidad colectiva. Ahora bien, Cabrera establece luego



que dicha construcción de imaginarios sociales, depende de “mecanismos de formación de ideas”:

El engaño inherente a ciertos saberes, las determinaciones estructurales de las ideas, las categorías de la “mente social”, los mecanismos de formación de ideas, las técnicas propagandísticas de gobierno, la religión como orientadora de conductas, los valores socialmente compartidos, las creencias, las “definiciones” de la realidad, son algunos de los temas y perspectivas que si bien están presentes en el pensamiento filosófico desde su nacimiento, sólo en la modernidad se articulan disciplinariamente como un cuerpo de problemas y doctrinas específicos, como respuesta a la conciencia de la sociedad como institución humana (Cabrera, s.f.).

Estos “mecanismos de formación de ideas” en el caso de peronismo están coordinados por la SI. La SI elaboró una única estrategia comunicacional peronista, la cual al estar centralizada mostró cierta homogeneidad y coherencia en la producción fundamentalmente gráfica. Por el contrario esa homogeneidad y coherencia no se manifestó en la producción arquitectónica, la cual gozó de un espectro estético y simbólico bastante amplio.

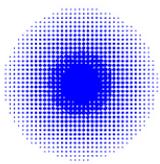
Retomando el trabajo de la SI, con respecto a la estrategia comunicacional Miremont plantea:

La imagen es un código comunicacional de gran dinamismo que permite un nivel de fijación y de interacción más efectivo. La afirmación de nuestra cosmovisión a partir de este tipo de manifestación visual expresa un modo particular de este posicionarnos ante la diversidad del mundo; expresamos una forma de sentido que se basa en lo inmediato, lo sensible y lo aprehensible que presenta la materialidad de la imagen. Lo visual permite establecer una relación directa con los conceptos e ideas expresadas, dando un marco de credibilidad a partir del carácter de ser “vistas”. Ver es comprender, es explicar. La imagen es efectiva y tiene el poder suficiente para sustituir un discurso (Miremont, 2013: 14).

La autorepresentación de “nosotros mismos” tal como plantea Cabrera, implica una visión del mundo en donde también habrá “otros”. En el caso peronista esta otredad estará encarnada por el antiperonismo, el “gorila” o el “oligarca” como se puede encontrar en varios textos del momento e inclusive algunos actuales.

Alejandro Grimson es uno de los últimos autores que han escrito sobre el tema y plantea:

Esto nos lleva a nuestra tesis relacional: no existe el peronismo tal como lo conocemos sin el antiperonismo. El peronismo-antiperonismo es una configuración relacional, un modo de división, un lenguaje y una forma de conflicto. El antiperonismo estuvo presente en el nacimiento del peronismo, y viceversa. Ni uno ni otro deberían leerse en términos de izquierda-derecha. La crítica a esos esquemas que dificultan la comprensión de aspectos de otros



fenómenos políticos. Algunos parecen transparentes porque no se cuestionan esquemas lineales (Grimson, 2019: 22-23).

Ahora bien según Cabrera, las “significaciones imaginarias sociales” tienen funciones, las cuales enumera: (1) instituyendo y creando, (2) manteniendo y justificando (legitimación, integración y consenso” y (3) cuestionando y criticando un orden social.

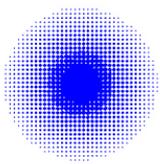
Deconstruyendo el imaginario social peronista, podemos distinguir estas tres funciones. En primer lugar, la función “instituir y crear” la encontramos durante la primera fase de gobierno en donde el peronismo tal como plantea Gené modeló su propia galería de héroes. La misma, estaba encabezada por la figura del descamisado, figura que aglutinaba como ya mencionamos a otras tales como el trabajador industrial-urbano y el peón de campo. Y por otro lado la representación femenina, encarnada por la figura de la enfermera.

Toda revolución modela su propia galería de héroes. La monumental silueta del descamisado fue símbolo del proceso disruptivo en la historia nacional que el naciente peronismo encarnaba, y cada 17 de octubre, desde los muros de la ciudad y las páginas de la prensa, mantenía vivo el recuerdo de la epopeya fundacional de 1945. Trazado sobre el aporte involuntario de los enemigos políticos, aquel obrero del suburbio, grosero y mal vestido, devino en ícono del triunfo popular y en una de las imágenes más poderosas de la Argentina contemporánea: la de héroe positivo y romántico, que amparado en la bandera argentina signaba el fin del pasado oligárquico y anunciaba el advenimiento de un nuevo orden, guiando al pueblo hacia el destino de grandeza señalado por el Líder cautivo. 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. (Gené, 2008:65).

La enfermera, equivalente femenino del “trabajador industrial” símbolo del trabajo fuera del hogar y figura emblemática de la FEP, encarnaba las virtudes de altruismo y abnegación asociadas con la tarea de asistencia y curación de los enfermos bajo la guía espiritual de Eva (Gené, 2008: 134).

La divulgación de las representaciones y reproducciones, a modo de afiche en la vía pública o en la prensa circulante, del descamisado y de las enfermeras tienen un punto máximo en la conmemoración del Día de la Lealtad para el cual se realizaban manifestaciones anuales en la Plaza de Mayo. Por ejemplo, en 1948 se configuró artesanalmente una figura gigantesca del descamisado insertado en la multitud y en donde dibujantes revivificaban a punta de pincel.

Con respecto a la segunda función “mantenerse, justificarse (legitimación, integración y consenso)”, Cabrera plantea que en ella se construye una explicación y consenso en la sociedad, en la cual también de contrastan y ocultan parte de la realidad social. Esta legitimación la encontramos en la producción gráfica peronista dividida en dos



grupos. Por un lado, las representaciones de Eva y Perón, y por el otro las representaciones de las “familias argentinas”.

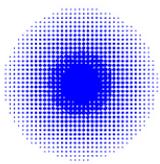
En cuanto a las representaciones de Eva y Perón vemos que empiezan a tomar protagonismo a partir de 1950, es decir a finales del primer mandato de Perón. Ambos aparecen representados en austeros perfiles de estética clásica, relacionada con las “características representaciones de las parejas gobernantes del Antiguo Régimen”, según plantea Gené. Además establece que: “son indicadores 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” (Gené, 2008:71).

Por otro lado la representación del descamisado también sufre transformaciones. Su reformulación implica una nueva imagen más relajada y sonriente, en donde una interpretación posible es la del cumplimiento de los objetivos que perseguía el peronismo con el primer Plan Quinquenal: “reconocimiento de sus derechos, justicia social, armonía de la clase trabajadora” (Gené, 2008:72-73). También se encuentran imágenes en donde los trabajadores son representados como sostén de la industria, en el contexto del incipiente segundo Plan Quinquenal.

Por último con respecto a la función de legitimación y consenso, nos encontramos con las representaciones de la familia. La familia dentro de la doctrina peronista ocupó un lugar primordial. Éstas eran la prueba del éxito de un estado protector que les había no sólo garantizado las necesidades básicas (vivienda, educación, trabajo, alimentación), sino también otras como la recreación y cultura.

Desde las más diversas matrices ideológicas 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, pues, indisociable de la familia. Estos significados se mantuvieron en las representaciones de la familia durante el peronismo, y aunque reconocen aristas comunes tanto con aquéllas elaboradas con fine publicitarios como con las producidas por los partidos políticos, tiene características propias. Por un lado, porque muestran el acceso al consumo de la clase trabajadora, sintetizando los resultados de las políticas redistributivas, y por el otro, porque introducen nuevas figuras como la del anciano, al igual que los niños, fueron la esfera de acción de la FEP (Gené, 2008:117-118).

Con respecto a la tercera función “la crítica, la reforma y el cambio” aparece en los comienzos de la difusión propagandística peronista. En esta fase encontramos afiches y fundamentalmente representaciones gráficas en el texto “La Nación, Justa, Libre y Soberana” donde hallamos gráficos que cuestionan el orden social anterior a los gobiernos peronistas en contra posición con las medidas que plantea este nuevo orden.



Por último distinguiremos la producción encarnada desde la Fundación Eva Perón (FEP). Tanto la producción arquitectónica como la gráfica se distinguen de la producción oficialista.

Dicha distinción tendrá que ver con el rango de acción de la FEP. La FEP según Dora Barrancos, colaboradora en el libro “La Fundación Eva Perón y las mujeres: entre la provocación y la inclusión” ; presenta una “justicia redistributiva ejercida por el peronismo” con el rol protagónico de las mujeres.

Su obra estuvo conducida por una mujer (hasta su fallecimiento); y estuvo dirigida exclusivamente a mujeres y niños en situaciones de vulnerabilidad. Algunas de éstas fueron los Hogares de tránsito, el Hogar de la empleada o la Ciudad Infantil, entre otros. En todos ellos, la estética aplicada contaba con “no sólo con dignidad sino con verdadero exceso de signos reparatorios, formaba parte de una ideología compensatoria que pasaba por la emulsión de los estándares que gozaban los más favorecidos” (Barrancos, 2008:8).

Barrancos detalla de qué manera la FEP le dio fundamental importancia a elevar la situación social de las mujeres y niños en situaciones de vulnerabilidad, para lo cual se produjeron intervenciones que no presentaban antecedentes relacionadas con el sistema estético de la Fundación.

Con respecto a la producción arquitectónica de modo muy acotado diremos que los edificios de la FEP, tanto los adquiridos como los realizados, dan cuenta de las decisiones estéticas tomadas como una articulación de propuestas político-técnicas, llevadas a cabo por su directora María Eva Duarte de Perón en pos de una “justicia social integral”. Decisiones reflejadas tanto en la elección de los emplazamientos, como en los estilos de los edificios y decoración o arquitectura interior desarrollada; siendo posible encuadrar todas estas decisiones en una “estética de la justicia social”.

Volviendo al tema de la producción gráfica, ésta también contiene particularidades y signos distintivos. Tal como plantea Gené:

La figura de la pareja junto al hijo, y en ocasiones acompañados por un anciano, todos prolijamente ataviados, retratados en los confortables y bien equipados interiores del chalet suburbano y de la vivienda rural, mostraban la contratara del dolor que signaba a los desamparados del pasado, rescatados de la miseria por la inconfundible mano femenina, delicada, enojada, de su “Jefa espiritual” (Gené, 2008: 123).

El conjunto de afiches de promoción de la Fundación Eva Perón (FEP) se distingue 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 hacia sus pobres y desamparados (Gené, 2008: 124).

La mayor parte de la producción gráfica de la FEP giró en torno a los retratos de su directora, imagen que se iba reciclando de acuerdo a las demandas de dicha

producción. Si bien luego de su muerte la imagen de Eva se mitificó aún más, los pilares de esta mitificación se encuentran en los inicios de la producción gráfica emitida desde la FEP.

“El “Hada Buena” de los niños representaba a los Reyes Magos: proveedora de juguetes y creadora de paraísos infantiles, cobraba la forma de la estrella-guía. 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” en pequeña escala, cuyo objetivo excedía los aspectos recreativos para constituirse en un espacio de formación y preparación para la vida cívica (Gené, 2008: 125).

Por otra parte tal como plantea Miremont la misma figura de Evita simbolizaba la noción de justicia social y modelo de ascenso social efectivo:

Su historia opera como la proyección de deseos realizables, siendo su propia figura una suerte de estímulo para las mujeres trabajadoras que ven en ella un ejemplo a seguir y la posibilidad real de convertirse en piezas esenciales del poder y los espacios de toma de decisión. Un modelo de progreso y de femineidad, no exento de responsabilidad maternal de éxito laboral, que junto al varón logra una imagen de mujer que resulta complementaria de la del hombre trabajador (Miremont, 2013:15).

Nuevamente podemos ver como los “mecanismos de formación de ideas” actúan sobre la conformación del imaginario social peronista.

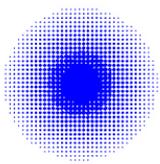
A través de la FEP se delineó el paradigma de la “mujer peronista”. Éste contenía los nuevos roles como la participación en la actividad política y en cierta medida el desarrollo en el ámbito laboral (aunque algo limitado a ciertas actividades); más los roles tradicionales de permanencia en el hogar, de la crianza de los hijos, etc.

Este nuevo paradigma apareció graficado en afiches en donde se ve a la mujer en escenas hogareñas con su máquina de coser o educando a sus hijos junto con imágenes en donde consiguen el derecho de votar.

### **Las intervenciones efímeras y el derecho a la ciudad**

En este último apartado destacaremos las “intervenciones efímeras” en la ciudad realizadas fundamentalmente por el intendente, arquitecto y escenógrafo Jorge Sabaté, el cual recibió encargos durante los gobiernos peronistas y en el gobierno de facto anterior, de un gran número de exposiciones.

Cuando hablamos de acontecimientos políticos masivos celebrados en la vía pública es necesario analizar el poder que ostentan. Estos rituales y festivales políticos son utilizados como mecanismo para la generación de consenso, no necesariamente de corte autoritario. Están destinados a generar un sentimiento de pertenencia a una comunidad determinada entre los participantes, los rituales políticos tienen por objeto la recreación simbólica de las fuentes de legitimidad de un régimen político y esto se



ve particularmente en los regímenes políticos en los que el poder se legitima a través de un liderazgo de tipo carismático, como era el caso del peronismo, tal como plantea Ballent, estas intervenciones efímeras se localizaban sobre un sector de la ciudad en donde no habían podido transformar materialmente el espacio: el centro de la ciudad.

Algunas de estas exposiciones fueron:

1. 1943: Primera Exposición del Libro Argentino (Buenos Aires).
2. 1944: Exposición del aniversario de la Revolución (Buenos Aires).
3. 1945: Primera Exposición Argentina de Minería e Industrias Afines (Buenos Aires).
4. 1947: Exposición de la Industria Argentina (Buenos Aires).
5. 1947: Exposición de la Producción, Industria y Comercio del Noreste Argentino (Resistencia).
6. 1948: Pabellón Argentino en la exposición de la Industria (La Paz).
7. 1950: Exposición de la Industria (Mendoza).
8. 1951: Exposición La Nueva Argentina (Buenos Aires).

#### *La Primera Exposición del Libro Argentino en Buenos Aires (1943)*

La primera Exposición del Libro Argentino fue organizada por una entidad privada, la Cámara Argentina del Libro, y proyectada por Sabaté tras ganar un concurso. La misma fue construida en Av. 9 de Julio entre Cangallo y Sarmiento.

Es la primera exposición en registrarse en la calle y su planimetría se basa en un esquema simple y simétrico: el eje coincidía con la avenida. El conjunto se organiza en tres cuerpos simples de diferentes volumetrías: un pórtico de acceso enfrentado al obelisco con una escala monumental, un panel semicircular y un patio de honor con stands y confitería. El espacio al aire libre tenía una capacidad de 1500 personas. La ornamentación del conjunto era escasa y los espacios de destacan sólo por su verticalidad.

#### *La Primera Exposición Argentina de Minería e Industrias Afines en Buenos Aires (1945)*

Para esta exposición se utilizaron los mismos recursos tecnológicos que utilizó Sabaté en su exposición de 1943, aunque la expresión formal simuló arquitectura pétreo, dada su temática.

Esta exposición tenía como fin promocionar la actividad minera y la actividad de las industrias derivadas en nuestro país, a través de 139 stands montados en las playas subterráneas.



Se llevó a cabo en la playa de estacionamiento cubierto debajo de la Av. 9 de Julio. Para la misma se utilizaron grandes arcos, acentuando el carácter monumental del acceso principal con una gran escultura dedicada a la Pachamama, obra del artista Troiano Troiani.

La propuesta incluía los espacios propios de esparcimiento (bares y confiterías) y actividades recreativas con cines y teatros, ampliando la convocatoria a todo el grupo familiar.

Se utilizaron paneles livianos montados sobre estructuras de andamios tubulares, que reproducían los cortes y texturas de las piedras y causaban un efecto escenográfico, como si la arquitectura fuese de piedra labrada.

A diferencia de la exposición anterior en este conjunto predominaba la horizontalidad. El único plano vertical, de más de 30m de altura, contenía las esculturas monumentales de la Pachamama y los mineros, cuyo peso superaba las 15 toneladas.

#### *Exposición de La Nueva Argentina en Buenos Aires (1951)*

La exposición “La Nueva Argentina” fue desarrollada en vísperas de las elecciones presidenciales de noviembre de 1951 y montada a lo largo de la calle Florida, desde Avenida de Mayo hasta la plaza San Martín, con foco de actividad en el Obelisco y la Plaza de la República. Perón pretendía alcanzar la reelección presidencial en circunstancias sociales y culturales de excepción: el voto femenino y la culminación del primer plan quinquenal.

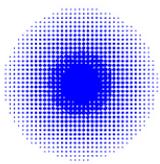
La exposición fue organizada por la Subsecretaría de Informaciones, anteriormente desarrollada.

Con la exposición “La Nueva Argentina”, Sabaté, explora nuevos formatos de difusión y propaganda, utilizando el evento como convocatoria masiva en un espacio público como la Av. de Mayo, corazón urbano de Buenos Aires, un recurso recurrente en la construcción del poder peronista.

La base de la exposición era una serie de paneles verticales continuos, ligeramente inclinados y sustentados por una estructura metálica independiente que se desarrollaban sin interrupción siguiendo las líneas de edificación.

A lo largo de la calle Florida, la muestra estaba organizada por tramos de una cuadra con material de exhibición colocado en elevación sobre las dos veredas enfrentadas, en un total de once tramos, separados en las esquinas por paneles verticales ubicados sobre las ochavas, en un total de treinta y ocho, elaborados por artistas locales.

La exposición se desarrolló alrededor de tres grandes consignas: la Argentina justa, libre y soberana; y en tres grandes capítulos a lo largo del recorrido: uno, desde el inicio hasta la Diagonal Norte Roque Sáenz Peña: antecedentes de la gestión



peronista con el título “¿Qué encontró Perón?”; dos, desde allí hasta la calle Tucumán: “los logros del Primer Plan Quinquenal”; y tres, las dos cuadras restantes hasta la Plaza San Martín: “La Fundación Eva Perón”. Más allá de estas divisiones el tema principal era siempre el obrero peronista, el descamisado, que relataba el guion de la exposición. Las representaciones de éstos, ya las hemos desarrollado en el comienzo del escrito.

La SI, como ya hemos mencionado, elaboró una única estrategia comunicacional peronista, la cual al estar centralizada mostró cierta homogeneidad y coherencia en la producción fundamentalmente gráfica.

Ahora bien, por otro lado es necesario tener en cuenta la elección de la localización de la exposición. Podemos decir que en la misma es evidente cierta cuota de provocación. Hay que recordar que la calle Florida era considerada un espacio de la “oligarquía”, una calle simbólica de la ciudad tradicional. Los paneles de la exposición no impedían, pero obstruían o incomodaban la visión de las vidrieras de los comercios y los accesos a los edificios.

Todas estas intervenciones más allá de que no implicaron transformaciones urbanas a gran escala, fueron operaciones aisladas e integradas en el entorno existente el cual en algún punto buscaba la localización de elementos identificatorios a lo largo de la Ciudad de Buenos Aires a través de la ocupación masiva de las calles.

Tal como lo plantea Ballent todas estas intervenciones se transformaron en polos peronistas:

Con cada una de estas propuestas e intervenciones se vinculaban distintos programas proyectados por el peronismo, en las escasas áreas extensas de la ciudad que se encontraban libres. Esta vinculación entre distintos programas creaba (o habría creado, en el caso de las propuestas no ejecutadas) especies de polos peronistas con fuerte presencia en la ciudad. Pero no hay que asignar una inflexión demasiado fuerte a esta expresión: las intervenciones casi nunca fueron proyectadas por un actor público unitario y no pocas veces fueron el resultado de pujas entre distintas instituciones por los mismos espacios (la Fundación Eva Perón, el Ministerio de Obras Públicas y la Municipalidad en el Bajo Belgrano, por ejemplo). Se trata, en todo caso, de los conflictos que, en ausencia de grandes empresas de transformación urbana, obligaban a los nuevos emprendimientos a concentrarse en los escasos espacios libres existentes. Con estas reservas, entonces, es posible plantear que frente a los grandes proyectos fallidos o incompletos de transformación radical de la ciudad, se registraba este otro nivel de intervención urbana, más puntual, pragmático y flexible: la creación de polos peronistas dentro de la ciudad consolidada (Ballent, 2009).

## A modo de conclusión

Luego del análisis de algunas de las representaciones gráficas de la producción visual peronista, podemos llegar a varias conclusiones.

Por un lado que frente a las heterogeneidades que presentan otras disciplinas como la arquitectura, las cuales complejizan muchísimo su análisis, la producción gráfica pareciera mantener cierta homogeneidad a causa tal vez de su único coordinador: la Secretaría de Informaciones y Prensa. Situación que como desarrollamos anteriormente no se da por ejemplo en la producción arquitectónica, donde hubo diversos coordinadores y ejecutores, y en donde la FEP, mantuvo autonomía ejecutora, mientras que en lo gráfico no. Podemos entonces, en este caso, hablar de una “estética gráfica de la justicia social” única u homogénea.

El peronismo resulta así dueño de un movimiento estético, fruto de la sumatoria de diversos elementos utilizados en su época, que, unificados por el mensaje, logró un alcance masivo que permitió penetrar en los diferentes estratos sociales. Su inconfundible impronta consiguió plasmar en los sectores populares un marco de filiación, el cual se fue convirtiendo en moneda corriente de los términos comunicacionales del proyecto de organización justicialista. Tal como plantea Miremont:

Diseñar es satisfacer necesidades, y ello implica un plan de trabajo y la correcta elección de los medios para alcanzar dichos objetivos. La apuesta de Perón en la consolidación de su relación con los trabajadores y los sindicatos como sujeto político, y como expresión del verdadero pueblo argentino, encontró en el desarrollo de una estética particular, basado en el uso de signos, símbolos y conceptos distintivos, la forma de comunicar un mensaje que tuvo efectos profundos y perdurables a lo largo de la historia política del país (Miremont, 2013: 14-15).

Por otra parte cabe destacar la vigencia, inclusive hoy en día, del imaginario social peronista. Dicha vigencia seguramente encuentre su causa en lo desarrollado del mismo y en la vocación formadora que tuvieron los dos primeros gobiernos de Perón. Si bien la existencia de la SI es anterior, no cabe ninguna duda que encuentra su máxima expresión con la llegada de Perón al poder. La nueva sociedad que planteaba el peronismo como ideal se materializó a través de su imaginario social. Tal como plantea Cabrera:

Una sociedad existe “en tanto plantea la exigencia de la significación como universal y total, y en tanto postula su mundo de las significaciones como aquello que permite satisfacer esta exigencia” (Castoriadis 1975, 2:312). De manera que toda sociedad, para existir, necesita “su mundo” de significaciones. Sólo es posible pensar una sociedad como esta sociedad particular y no otra, cuando se asume la especificidad de la organización de un mundo de significaciones imaginarias sociales como su mundo (Cabrera, s.f.).

La férrea construcción del imaginario social peronista permitió la aparición de significaciones que particularizaron a su sociedad. Esta identificación no sólo permitió el sostenimiento del movimiento sino su reproducción a lo largo del tiempo.

A su vez, esto también implicó la construcción de otro imaginario social en contraposición, encarnado por el antiperonismo, el cual también, a pesar de no tener un organismo oficial como la SI en tiempos peronistas, produjo y reprodujo sus significaciones.

El imaginario social peronista construyó un ideal de hombre, aglutinado dentro de la figura del descamisado. Tal como plantea Gené: “Nos interrogamos entonces acerca de la eventual aplicabilidad de esta noción al Hombre Nuevo peronista, también cimentado sobre la diversidad de los sujetos sociales” (Gené, 2008:82-83).

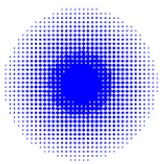
Este hombre nuevo, que hasta entonces se había encontrado postergado, no sólo pudo acceder materialmente a aquello que necesitaba, sino también tener acceso y poder desear cosas que hasta ese entonces no se encontraban dentro de su espectro, tales como lo recreativo o lo cultural. Todas estas conquistas sociales se arraigaron y consolidaron por y a través del imaginario de la justicia social.

Tal como plantea Cabrera: “Lo imaginario social de una época dada da a la funcionalidad su orientación específica y fundamenta las elecciones de unos determinados simbolismos que le permiten su autonomización. Las significaciones imaginarias sociales hacen que un “mundo” funcional y simbólico (“el contemporáneo”, “de los griegos”, “los mapuches”, “los vascos”, “los catalanes”, etc.) sea una pluralidad ordenada, organizando lo diverso sin eliminarlo, haciendo emerger lo valioso y lo no valioso, lo permitido y lo prohibido para esa sociedad determinada.” (Cabrera, s.f.).

La construcción del imaginario social entre 1946 y 1955 nos permite poder hablar de “lo peronista”.

Y por último, es necesario hablar de papel que ocupó en la construcción de este imaginario social peronista, el arquitecto Jorge Sabaté. Desde su función de escenógrafo exclusivo de las exposiciones masivas, observamos la particular manera de ocupar el espacio que éste desarrolló. Asimismo, la ubicación elegida para éstas denota un grado de provocación, una conquista del espacio público en sectores donde se localizaban los habitantes más reticentes al programa peronista. Sabaté logró con sus “arquitecturas efímeras” colarse en el centro porteño. A su vez, todas las representaciones y arquetipos gráficos que Sabaté utilizó en sus exposiciones tienen un único generador, la Secretaría de Información y Prensa.

Es posible detectar con mayor facilidad características de la reparación simbólica en las arquitectura efímeras porque ponen en evidencia una democratización en el acceso a la ciudad moderna. Una democratización que reutilizó y resignificó elementos preexistentes de la ciudad en donde su consolidación no brindaba otras posibilidades. Una democratización que tenía como fundamento la justicia social.



Creando, intencionalmente o no, polos peronistas, aunque sean por un breve lapso de tiempo, en la ciudad de Buenos Aires con la vocación de transmitir su mensaje político.

## **Bibliografía**

AAVV (2009). *Jorge Sabaté: arquitectura para la justicia social*. Buenos Aires: CEDODAL, Centro de Documentación de Arte y Arquitectura Latinoamericana.

Ballent, A. (1993). Las estéticas de la política: arquitectura y ciudad. El peronismo en Buenos Aires 1946-1955. *Anuario del IEHS*. Volumen VIII: 175 -198.

Ballent, A. (2005). *Las huellas de la política: vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, Prometeo.

Barry, C.; Ramacciotti, K.; Valobra, A. (2008). *La Fundación Eva Perón y las mujeres: entre la provocación y la inclusión*. Buenos Aires: Biblos.

Cabrera, D H. (s.f.). Imaginario social, comunicación e identidad colectiva. Recuperado el 05/08/12 de:

[www.portalcomunicacion.com/dialeg/paper/pdf/143\\_cabrera.pdf](http://www.portalcomunicacion.com/dialeg/paper/pdf/143_cabrera.pdf)

Gené, M. (2008). *Un mundo feliz: imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica: Universidad de San Andrés.

Grimson, A. (2019). *¿Qué es el peronismo?* Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

Hendlin, C.; Herr, C. (2013). Arquitecturas efímeras: primeras exposiciones del Arq. Jorge Sabaté en la Av. 9 de Julio. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzo. Recuperado el 05/07/2019 de <http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0184.pdf>

Miremont, G. E. (2013). *La estética del peronismo*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Investigaciones Históricas Eva Perón.

Plotkin, M. (1993). *Mañana es San Perón: Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955)*. Buenos Aires: Compañía Editora Espasa Calpe Argentina S.A.

Zátonyi, M. (2011). *Arte y creación: los caminos de la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Zátonyi, M. (2012). *Aportes a la estética desde el arte y la ciencia del siglo XX*. Buenos Aires: La marca editora.



Zátonyi, M. (2011). *Arquitectura y diseño: análisis y teoría*. Buenos Aires: Nobuko.

Zátonyi, M. (2008). *Gozar el arte, gozar la arquitectura: asombros y soledades*. Buenos Aires: Infinito.

Zátonyi, M. (2002). *Una estética del arte y el diseño de imagen y sonido*. Buenos Aires: Nobuko.