

Imágenes de "Familia" Representaciones del Estado y Sociedad en la Propaganda Gráfica Peronista, Buenos Aires (1945-1955)

Marcela GENÉ*

Las imágenes del peronismo provocan una extraña fascinación. Quien recorra las exposiciones que con frecuencia se organizan en los últimos años, difícilmente pueda sustraerse a la atracción que ejercen los cientos de fotografías y afiches, folletos y revistas, diarios y libros de lectura. Para los más jóvenes, ajenos a los juicios que pesaron sobre este universo de representaciones, es la ocasión de un descubrimiento, mientras que las viejas generaciones, superados ya los antiguos antagonismos, reconocen en ellos las huellas de la infancia.

Hace cincuenta años estas mismas imágenes, que hoy se ofrecen como *testimonios* de otro tiempo, fueron *agentes* directamente influyentes en la dinámica social. Para algunos sectores no hacían más que referir a su propia experiencia cotidiana a los beneficios de las nuevas condiciones concretas y materiales de las políticas de un gobierno que ellos mismos sostuvieron y legitimaron. Urticante evidencia para otros, constreñidos de hecho en su libertad de expresión, de la irrupción de las masas en la historia, cuya presencia efectiva en las calles se duplicaba en las siluetas de papel que recubrían los muros, colonizaban las páginas de la prensa y se imponían a los ojos infantiles.

La Revolución Libertadora desató pasiones iconoclastas¹. La inquietud frente al poder de estos símbolos de persistir en la memoria colectiva exigió con premura su destrucción; quemarlos cobró la forma de un exorcismo, una suerte de catarsis social frente a los padecimientos de una década. Inquietud también frente a la capacidad de supervivencia de estas imágenes, una vez que el silencio de las radios estuvo asegurado y las cintas de celuloide a buen resguardo.

* Profesora de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires.

¹ La llamada "Revolución Libertadora" derrocó en setiembre de 1955 el gobierno del Gral. Perón.

La prodigalidad del peronismo en materia de producción y distribución de imágenes, ejerciendo una verdadera “polución visual”—si la modernidad del término permitiese aplicarlo retrospectivamente—, es innegable. En el primer trienio de gobierno (1946–48), el diseño de estrategias de difusión de información y de los mensajes en ella implícitos, se imponía en la agenda estatal al mismo nivel que la planificación de políticas en materia económica, obras públicas y planes de vivienda: hacer “visibles” tales logros revestía una importancia análoga a la realización efectiva de los proyectos. Fueron los *sujetos* de las políticas sociales, los “trabajadores”, quienes devinieron en *objeto* de sus representaciones.

No fueron sin embargo las artes plásticas el ámbito elegido para llevar a cabo esta empresa. El desinterés del peronismo en establecer una alianza entre la formas del arte erudito y la esfera política, a diferencia de otros regímenes de los años '30, se explicitó a través de su no intervención en el campo de las artes² y en la decisión de modelar su “política de la imagen” sobre el vasto territorio de la imaginaria popular. Las artes gráficas, ilustraciones, dibujos y fotografías, fueron el vehículo privilegiado para divulgar la acción y objetivos del gobierno, cuya eficacia se garantizaba por su intensa circulación en una trama compleja constituida por otras imágenes y en el marco más amplio de emisiones de todo tipo y transmitido por todos los medios. Pero sin la mediación de un organismo que asegurara el funcionamiento regular y constante de todo el circuito, estas imágenes no hubieran producido efectos, por intensos que fueran sus contenidos.

La Subsecretaría de Informaciones tuvo a cargo la tarea. Creada por el gobierno de facto en 1943³ a los efectos de controlar la información y con amplios poderes de censura, la Subsecretaría, redefinida en sus estructuras y competencias en 1946, llegó a desempeñar un rol sustantivo durante las dos primeras presidencias de Perón. “Aparato” o “maquinaria” fueron las metáforas que definieron con elocuencia el aceitado funcionamiento de esta dependencia donde se llevaba a cabo la organización integral de la propaganda de Estado, desde la contratación de los técnicos y la planificación de las campañas hasta la distribución de los impresos. Más allá de la importancia de la concepción de las estrategias de comunicación y de la gestión crucial de algunos funcionarios que pasaron a integrar la funesta galería de personajes del peronismo, fueron en la práctica los equipos de dibujantes, ilustradores

² Giunta, Andrea, “Nacionales y populares: los salones del peronismo” en: Wechsler, Diana (coord.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911–1989)*, Buenos Aires, Archivos CAIA, Ediciones del Jilguero, 1999.

³ El golpe militar de 1943 puso fin a la presidencia de Ramón Castillo. Juan Perón fue Ministro de Guerra y Secretario de Trabajo y Previsión de este gobierno.

e imprenteros los verdaderos artífices de esta monumental labor. Ahora bien, ¿qué imágenes?; ¿elaboradas con base en qué tradiciones de representación?; ¿cuáles fueron las "canteras" que proveyeron estos materiales simbólicos? Frente a un tema tan vasto, nuestro propósito en esta instancia es una exploración sumaria de un conjunto acotado de ejemplos que circularon en la prensa, en algunos folletos y afiches: la imagen de la "familia", expresión del *bienestar* de los trabajadores.

(In) Vistiendo a los Trabajadores Peronistas

Una intensa producción gráfica acompañó, en los primeros años del gobierno peronista, la puesta en marcha de planes y el ritmo sostenido y febril de sus realizaciones.

Publicitar las obras no era solamente un modo de testimoniar el efectivo cumplimiento de las promesas de un movimiento nuevo, cuyo ingreso precipitado en la arena política había conmocionado a la sociedad, sino un gesto de inclusión de los sectores obreros y sindicales que habían sido el apoyo para la llegada de Perón a la presidencia. En este sentido, que la figura "trabajador/trabajadores" haya sido un *leit motiv* de la gráfica cobra significados múltiples: confirmar su rol decisivo en el advenimiento del nuevo orden que el líder encarnaba, invistiéndolos a la vez como los principales destinatarios de las políticas sociales y en el símbolo de su concreción.

El "trabajador"⁴ fue el ícono emblemático del peronismo, que circuló simultáneamente en la gráfica de la década en tres diferentes "versiones", pese a las creencias transmitidas de generación en generación de que las efigies de Juan y Eva Perón no admitían competencia en el sistema simbólico⁵.

Tales desdoblamientos, formalizados en diversos "vestidos" y actitudes, eran funcionales a los informaciones y mensajes que se deseaban comunicar. Así, anualmente, para la conmemoración del Día de la Lealtad, se apelaba al *descamisado*, una alegoría cristalizada del "mito de origen" y de la ruptura con el viejo orden mientras que la figura del *obrero industrial* o *peón rural*, expresó la modernización de la industria y el agro, estandartes de la propaganda oficial. Pero fue el *hombre concreto* en el marco cotidiano, liberado de la pesada carga del trabajo de antaño, compartiendo momentos de esparcimiento junto a su familia, la imagen eficaz del progreso material, del acceso al consumo y el ostensible aumento de calidad del nivel de vida de los sectores populares.

⁴ El singular lleva implícita la referencia a la totalidad social en tanto hombres y mujeres, niños y ancianos, fueron para el peronismo los *trabajadores* del pasado, el presente y el futuro.

⁵ Sobre la construcción de la figura del "trabajador", véase Gené, Marcela, *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en la gráfica del peronismo (1946-1955)*, Buenos Aires, FCE.

El paseo por el centro, el cine, las vacaciones pagas en los hoteles de turismo, o la reunión en el umbral de la casa "propia" al finalizar la jornada de labor: estas múltiples instantáneas de la vida cotidiana condensaron el bienestar de las familias trabajadoras merced a la acción del Estado que garantizaba desde las necesidades básicas —vivienda, educación, alimentación— hasta la disposición de espacios de recreación⁶.

La *familia* era por entonces una matriz de representación del orden social —su preservación y estabilidad, a través de la cual también se explicitaban concepciones de género—, consolidada en los sistemas gráficos de las más diversas vertientes ideológicas de la Argentina en los años '30 y aun previamente, así como los regímenes políticos de la época, tanto los fascismos europeos como el *New Deal*, recurrieron habitualmente a esta imagen convencional, que adoptaba connotaciones propias a cada caso⁷.

No se trataba entonces de una creación *ex novo* del peronismo, sino de la reelaboración de una imagen que contaba ya con una larga tradición. Para un movimiento nuevo, sin la historia del Partido Socialista o de la Unión Cívica radical, construir—se una identidad, diseñar imágenes de sus proyectos con el objetivo de cohesionar la comunidad en torno de nuevos valores, y legitimarse políticamente, no podía hacerse sino a expensas del patrimonio simbólico colectivo. Las iconografías que identificaron al peronismo —Movimiento, Partido y Estado simultáneamente— fueron gestadas a partir de su negociación con las existentes, en una operación de apropiación selectiva sobre un universo simbólico disponible. Una operación que lejos de suponer una *capitis diminutio*, responde a la dinámica propia de las imágenes de la política que se reconfiguran constantemente sobre repertorios previos. En cada nueva reinscripción histórica se desactivan algunos significados y se activan otros, funcionales a nuevos contextos, pero las figuras conservan ciertas "invariantes" que garantizan su eficacia y operatividad⁸.

En este sentido, en las imágenes de la "*familia* peronista" convergen nuevas representaciones de la sociedad y el Estado: la redefinición de relaciones entre ambas esferas se despliega en numerosos escenarios de la "nueva realidad" donde los trabajadores se constituyen en *beneficiarios* y el Estado en *benefactor*.

⁶ Los trabajadores tuvieron su hora de gloria cuando en 1948 se promulgaron sus "Derechos". En la fiesta del 1 de mayo de ese año, desfilaron diez carrozas ornamentadas simbolizando cada uno de ellos. Véase Gené, Marcela, *ob.cit.*

⁷ Idem.

⁸ En el sentido señalado por Eric Hobsbawm. Ranger, Terence y Hobsbawm, Eric (eds), *The invention of traditions*, Londres, Cambridge University Press, 1983, Introducción. Sobre la noción de "tradición selectiva", véase Williams, Raymond, *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1977.

Para quien conozca aún superficialmente la historia del peronismo, estas afirmaciones pueden parecer obvias. O acaso ratificar aquello que para la opinión corriente supone cierta condición de transparencia o diafanidad de las imágenes respecto de la palabra escrita o verbalizada y que también ha prevalecido en las diversas aproximaciones a las producciones visuales del peronismo desde distintos campos disciplinares. Pero las imágenes están gobernadas por lógicas que les son propias, diversas de las que organizan a textos y discursos. La imagen tiene —afirma Roger Chartier siguiendo a Louis Marin— “el poder de mostrar lo que la palabra no puede enunciar, lo que ningún texto podrá dar a leer”⁹. De allí que la naturaleza misma de ser “indecibles”, imponga limitaciones al tipo de trabajo que proponemos realizar. Describirlas es construir “otro” texto¹⁰, a riesgo de parafrasear sus “mensajes”, apostando a una interpretación conjetural y distanciada de sus posibles efectos de sentido, sin que ello pueda restituir “sus poderes”: la activación de energías en el momento mismo de su visión, energías bipolares, en la medida en que estas imágenes cobraban sentidos muy diversos para otros sectores de la sociedad. El camino parece ser, en cambio, examinar cómo se representa lo que se quiere representar.

Una mirada sobre el conjunto, revela la recurrencia a una gama no demasiado extendida de modelos de composición, un conjunto de estructuras básicas que se repiten en relación con temáticas variadas, y cuya aplicación está determinada por los soportes y los circuitos en que se difunden.

Uno de los más conocidos *clichés* de la gráfica es el de la contraposición “ayer—hoy”, a través de escenas próximas donde la imagen construida de un pasado negativo potencia las condiciones del presente. El recurso fue, no obstante, más habitual en otros medios como los films de propaganda, donde la técnica del montaje permitía conjugar diferentes temporalidades, o como estructura narrativa en la propaganda radial, como en el ciclo “Pienso y digo lo que pienso”¹¹.

⁹ Chartier, Roger, *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*, Buenos Aires, Manantial, 1996; Marin, Louis, *Le Portrait du roi*, Paris, Editions de Minuit, 1981; Siracusano, Gabriela, “Representaciones: energías, fuerzas y poderes” en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*, VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, CAIA, Buenos Aires, 1999.

¹⁰ Véase Marin, Louis, “Entreglose 2: le descripteur fantaisiste” en *Des pouvoirs de l’image. Gloses*, Paris, Seuil, 1993.

¹¹ Ciclo de propaganda radial emitido en 1951 de 37 monólogos escritos por Enrique Santos Discépolo donde un peronista de ley se empeña en demostrar a “Mordisquito” —un “contrera” imaginario— que “todo tiempo pasado fue peor”. Ciria, Alberto, *ob. cit.*, pp. 256–257.



La Nación Argentina.
Justa, libre, soberana.



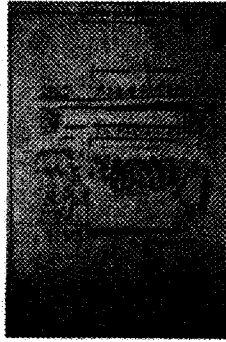
Subsecretaría de
Informaciones, 1950.

Con mayor frecuencia, las publicidades de prensa exhibían exultantes imágenes del presente mientras el pasado “superado” se evocaba en una suerte de contraplano. La serie “Estampas Revolucionarias”, de aparición semanal o quincenal en el diario *El Líder* entre 1948 y 1951, asume en cierto modo las características de una novela “visual” por entregas, ofreciendo una muy pedagógica revisión de las implementaciones de las políticas estatales, anunciadas como conquistas de los trabajadores. La estructura compositiva de las piezas de la serie responde a un modelo fijo donde imagen y texto se yuxtaponen: lo *visible*, la pintura de espacios y situaciones, siempre deseados e imaginados, donde la “familia trabajadora” se reconoce en esta instancia; lo *enunciado*, la introducción del Estado providente, una presencia cuya intervención, como *deus ex machina*, modifica el rumbo social. Dos registros, la imagen y el texto, que determinan asimismo dos momentos en la aprehensión del sentido: el inmediato de la percepción, y el demorado de la lectura. La ubicación habitual de esta serie, como de otras publicidades similares en la página impar del diario, más pregnante, capta velozmente la mirada. Teniendo en cuenta las prácticas de lectura que ofrece el diario, más proclive a hojearse que a “leerse” integralmente, puede suponerse que las leyendas fuesen pasadas por alto, considerando además el escaso atractivo de esas pequeñas piezas de la retórica oficial, latiguillos de los discursos repetidos hasta el hartazgo, que probablemente, de no haber existido, en nada hubiera variado los “efectos” de las obras. Con todo, la característica de la propaganda peronista de sobreestimar sensorialmente a su feligresía, hace difícil suponer que se desestimara algún espacio a favor de una mayor economía en la comunicación.

Los folletos, producidos y distribuidos por la Subsecretaría de Informaciones sobre demanda de los organismos estatales, apuntaban a la circulación en sindicatos, escuelas, fábricas, ministerios y dependencias de go-



El Líder, 27 de octubre
1948



El Líder, 6 de mayo
1950



Noticias gráficas, 15
de junio de 1948

bierno, de modo que el mismo público consumidor de periódicos era igualmente alcanzado por la propaganda oficial desde otros flancos¹². En cada folleto se abordaba una temática específica destinada a un sector en particular: la jubilación, la capacitación obrera, la Ciudad Infantil, la reforma sanitaria, las Provededurías Eva Perón. Los dispositivos materiales —el formato idéntico, la imagen a color en la portada, anticipando los contenidos en la decena de páginas interiores— ratificaban la importancia equivalente que para el Estado revestía la resolución de problemáticas propias de cada sector. Las síntesis de las leyes sancionadas, fragmentos de discursos, reimpresiones de los “Derechos del Trabajador” o “de la Ancianidad”, se ofrecían como repuestas particularizadas, para quien se tomara el trabajo de leerlo.



Folleto SI – s/f



Folleto SI – s/f

¹² Cantidades de folletos fueron elaborados para su distribución, vía Cancillería, en el exterior. Se distinguían de los locales, no sólo en la calidad del papel y la impresión, sino en el diseño de las portadas que generalmente se resolvía en elegantes tipografías que imitaban la escritura caligráfica. En el caso de que llevaran imágenes, eran las fotos de Juan Perón o las de Eva, retocadas con color, cuando la información refería a su obra social.

Es posible que los folletos funcionaran además como material didáctico, mínimos manuales instructivos de la obra oficial, en las escuelas y sindicatos, aunque se estaría inclinado a pensar, nuevamente, en la tendencia a soslayar los espacios tipográficos, por parte de aquellos para quienes finalmente se editaban estos impresos.

En las portadas desfilan los destinatarios de la obra de la Fundación Eva Perón, desde niños felices a ancianos reposados, "retratados" en paisajes reconocibles por las construcciones que estilísticamente identificaban a la FEP. Estas figuras sintéticas, apenas torneadas por las zonas de neto claroscuro que impone la tinta de impresión, se asocian a aquéllas estandarizadas en los usos escolares y publicitarios, en sintonía con los gustos y consumos populares. Si las producciones gráficas del peronismo fueron enmarcadas últimamente en los dominios de la estética *kitsch*, en virtud de sus rasgos pintorescos y de su sentimentalismo, tal adjetivación es igualmente aplicable a buena parte de los repertorios elaborados en la entreguerra, tanto los de las propagandas oficiales, como la publicidad comercial más conservadora o la ilustración escolar de la época. Sería quizás más pertinente pensar en la formación y desarrollo profesional de los equipos de ilustradores, caricaturistas de prensa o empleados *free lance* de agencias publicitarias en su mayoría, particularmente diestros en expeditivos planteos gráficos. Es innegable que estas imágenes no provinieron de complejas y eruditas elaboraciones —que hubieran fracasado indefectiblemente— así como tampoco puede explicarse su economía formal considerando solamente las competencias intelectuales de los receptores potenciales de estas obras. Que los ilustradores de folletos trabajaban habitualmente *a partir de fotografías*, es un dato constatable mediante comparaciones: el uso del documento "real" como punto de partida de los dibujos sugiere no sólo una modalidad de trabajo movida por la urgencia, sino reducir distancias entre lo representado y lo efectivamente vivido. En este sentido, entre imaginaria y vida cotidiana parece haberse establecido un circuito constantemente retroalimentado en experiencias concretas de un presente armónico, que se postula integrador, en la medida en que se elimina todo trazo que refiriera a la intensa conflictividad político-ideológica existente¹³.

¹³ A diferencia de los regímenes con que solía compararse el peronismo, el *enemigo* — el "contrera", el "oligarca" — es aludido con frecuencia en los discursos, pero carece de "imagen" en los repertorios oficiales.

Estas figuras han circulado, en cambio, en tiras cómicas como las de la revista *Mundo peronista*, entre otras. Gené, M., *ob. cit.*



Folleto FEP- s/f



Fotografía interior

Más allá del examen particularizado de las características de estas iconografías, es importante reflexionar globalmente sobre la representación de una particular dimensión de la temporalidad: un lugar entre pasado y presente que se torna indiscernible del futuro. Una puesta en escena donde se perciben a veces los cambios que se producen en la relación entre los hombres y su realidad, relación que remite a los sistemas simbólicos existentes y patrimoniales que las imágenes hacen visible y que a la vez activan la imaginación de futuro. No como utopías de realización aleatoria, ni como un camino de lucha a seguir para la prosecución de objetivos y anhelos de la comunidad, sino como un punto de llegada, la del tiempo de armonía y estabilidad social garantizada por el Estado protector y que permanecerá inalterable en el porvenir. Quizás en ello haya residido su poder.