

## **IMÁGENES DEL PERONISMO VERDADERO**

**Ignacio Soneira** Ignaciosoneira2@hotmail.com

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Consejo de Investigaciones Científicas y técnicas, Argentina

### **Avances del Cesor**

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

**ISSN:** 1514-3899

**ISSN-e:** 2422-6580

**Periodicidad:** Semestral

vol. 17, núm. 23, 2020

revistaavancesdelcesor@ishir-conicet.gov.ar

**Recepción:** 25 Marzo 2020

**Aprobación:** 01 Julio 2020

**Publicación:** 05 Diciembre 2020

**URL:** <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/27/271572001/index.html>

**DOI:** <https://doi.org/10.35305/ac.v17i23.1284>

---

Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

**Resumen:** El presente artículo analiza las disputas entre distintas facciones del movimiento peronista en las décadas del sesenta y setenta en Argentina, a través de algunas obras del pintor, ilustrador y muralista Ricardo Carpani. Dichas disputas, que existieron en los espacios gremiales, en los discursos públicos, las notas de época y la calle, y que adoptaron formas de violencia simbólica y material con el correr de los años, también encontraron un territorio fértil en las imágenes. Estas últimas, muchas veces ayudaron a construir la figura del adversario y en otras, resultaron destinatarias del odio de éste, por tal razón fueron

destruidas, vandalizadas e intervenidas. Las obras de Carpani, quizás el artista argentino con mayor permeabilidad dentro de la militancia política, fueron objeto de una serie de críticas, calificaciones y atentados en esas décadas, ofreciendo un insumo insustituible para comprender el período.

**Palabras clave:**Ricardo Carpani, peronismo, arte, política, iconoclasia.

**Abstract:**This article analyzes the disputes between different factions of the Peronist movement in the sixties and seventies in Argentina, through some works by the painter, illustrator and muralist Ricardo Carpani. These disputes, which existed in trade union spaces, in public speeches, in articles of that time and in the street, adopted forms of symbolic and material violence over the years, finding a fertile territory in the images. These helped many times to build the figure of the adversary or were recipients of their hatred in others being for that reason destroyed, vandalized and intervened. The works of Carpani were in particular object of a series of criticisms, qualifications and attacks in those decades, offering an irreplaceable input to understand the period.

**Keywords:**Ricardo Carpani, peronism, art, politics, iconoclasm.

## Introducción

La edición del 4 de enero de 1974 de la revista de la derecha peronista<sup>1</sup>*El Caudillo de la tercera posición*<sup>2</sup> (en adelante, *El Caudillo*) presentaba en sus páginas, en las que solía confrontar con las notas de publicaciones lindantes al Peronismo revolucionario<sup>3</sup> y la izquierda, como *Militancia peronista para la liberación*, *El Descamisado* y *El Mundo* (PRT), una ilustración realizada por el artista Ricardo Carpani en la que se visualiza a un obrero con un fusil en la mano en primer plano y otros detrás con puños en alto, acompañada por el título “Retrucando a ‘Militancia’... sacarnos la careta peronista y mostrarnos tal cual somos. Bien podemos todos” ([fotografía 1](#)). La referencia a la imagen intentaba vincular a la tendencia revolucionaria peronista con el comunismo, los cuales compartirían, según reza el armado del texto, la opción armada y la intransigencia. En efecto, el titular de la tapa de ese número anunciaba “La izquierda quiere cambiar todo, aun lo bueno”.<sup>4</sup>

La utilización de la singular figuración de Carpani para consignar esa idea no resultaba azarosa, éste era el artista político de mayor visibilidad en el campo de la militancia desde comienzos de la década del sesenta en Argentina, asociado fundamentalmente al peronismo revolucionario –más allá de su proveniencia de origen en la llamada izquierda nacional–. A través del desarrollo de una iconografía de trabajadores monumentales y aguerridos, que circuló por las publicaciones, volantes y afiches de los sectores más combativos del sindicalismo y de la izquierda dentro del peronismo, logrará consolidar un imaginario en torno a la organización y la lucha obrera.

Para aquella nota de *El Caudillo*, reivindicar la opción armada en esa coyuntura era un signo distintivo de que no se era un verdadero peronista. Pero por su parte, por esos mismos años,

las Fuerzas Armadas Peronistas (FAR), identificadas con el ala revolucionaria del movimiento, se referían a la “burocracia” sindical y política como aquellos que no eran “auténticos” peronistas. Es decir, sectores que sólo “decían” serlo, cuando en realidad eran “traidores al peronismo del pueblo” ([González Canosa, 2012, p. 160](#)). Esos dos peronismos en tensión que se disputaban los favores del líder hasta la concluyente toma de posición de éste una vez regresado al país,<sup>5</sup> profundizarán el espiral violento de la década del setenta en Argentina.

### Fotografía 1

Imagen de Carpani consignada en el artículo de *El Caudillo*



**Fuente:** Retrucando a ‘Militancia’... sacarnos la careta peronista y mostrarnos tal cual somos. Bien podemos todos (4 de enero de 1974). *El Caudillo* 8, p. 8.

El peronismo, como hecho determinante de la vida política argentina desde 1945, presentó a partir del derrocamiento de Juan Domingo Perón a mediados de la década del cincuenta un desdoblamiento, que se podría caracterizar según Carlos Altamirano, en la tensa convivencia entre un “peronismo verdadero” y un “peronismo empírico” ([2011, pp. 131-133](#)). Entendiéndose el primero como una posición de expectativa, inactual y pura sobre las posibilidades del movimiento, en oposición al segundo, que se definiría en el ejercicio del poder y en el cual la entrega se manifestaba como un condimento ligado posiblemente a ciertas formas de traición.<sup>6</sup> Aunque luego de 1955, sólo Perón parecía mostrarse como el único capaz “de mantenerse en el plano de la facticidad y en el de la verdad, negociar sin entregarse” ([Altamirano, 2011, p.134](#)), no lo fue siempre y en todo momento, resultando cuestionado por distintas facciones al interior de su propio espacio que entendían que el pueblo podría tomar definiciones distintas a las del líder y que éste debía “hacer lo que el pueblo quiere”.<sup>7</sup> Si bien no hay elementos distintivos de estos dos peronismos, se pueden

rastrear desde su proscripción<sup>8</sup> en adelante, al menos dos grupos fluctuantes y en confrontación que se arrogaban ser portadores de una genuina –esencial– caracterización del peronismo, apelando a la idea del sentido auténtico de sus principios. Acusando siempre al otro de no ser un *verdadero* peronista.

La disputa se libró en las publicaciones, en los espacios gremiales, en las calles y también de forma recurrente en las imágenes. Como vimos en el caso de *El caudillo*, éstas últimas cristalizaron las tensiones, los enfrentamientos y las definiciones de las facciones actuantes al interior del movimiento, resultando destinatarias del odio hacia el adversario. Por tal razón fueron destruidas, vandalizadas e intervenidas, con el objeto de inscribir en ellas un posicionamiento, mutilando sus capacidades y reduciendo su potencial peligro.

El derrotero de algunas obras de Carpani expresan sensiblemente este escenario mencionado, por ello en este trabajo nos proponemos revisar una serie de críticas, calificaciones y atentados que sufrieron en distintos momentos políticos, con la intención de reflexionar acerca de la disputa por el *verdadero peronismo* y su vinculación con las formas de la violencia política existentes en las décadas del sesenta y setenta.

A partir del recorrido sugerido, pretendemos en paralelo explorar la capacidad de las imágenes para el estudio de la historia reciente, asunto de creciente interés pero que “continúa ocupando un lugar marginal y secundario que las [investigaciones] basadas en otras fuentes” ([Pérez Vejo, 2012, p. 18](#)). Desde esta perspectiva, proponemos que las mismas encarnan las identidades, posiciones, tensiones y emociones de los sujetos y colectivos implicados y tienen un estatuto específico; resultando insumos medulares para elaborar una reconstrucción histórica no necesariamente subsidiaria de las fuentes escritas.

La atención que despiertan y las pasiones que desatan ciertas imágenes políticas, abordadas habitualmente en los estudios de iconoclasia, las conectan frecuentemente con el culto del que son objeto. En ese sentido, la disputa iconográfica durante las décadas del sesenta y setenta, adquirió características propias del uso devocional de la imagen, que nos remiten necesariamente al primer peronismo, el cual hizo uso explícito de una iconografía de tipo religiosa en vistas a la sacralización del orden político ([Gené, 2008, p.81](#)). Resabios de ese culto a las imágenes se expresa en las décadas inmediatamente posteriores en la disputa por una verdadera interpretación del peronismo.

### **Peronismos en disputa**

Si bien pueden rastrearse distintas interpretaciones del peronismo al interior del movimiento desde sus orígenes, son los primeros años de la década del sesenta los que expresan al menos dos espacios en disputa, entre los que se pueden encontrar posiciones dialoguistas y de ruptura frente a la proscripción del líder. Estas últimas, expresadas en revistas como *18 de marzo* o *Compañero*, ambas dirigidas por Mario Vallota, publicaciones en las que se identifican los lineamientos base del Movimiento Revolucionario Peronista (en adelante, MRP), organización que ha sido considerada como uno de los mojones del Peronismo Revolucionario, antecedente directo de la Juventud Revolucionaria Peronista y las Fuerzas Armadas Peronistas ([Bozza, 2001](#)).

Compañero fue un espacio en el cual intelectuales como José Hernández Arregui o artistas como Ricardo Carpani o los integrantes del grupo Espartaco,<sup>9</sup> escribieron notas y publicaron solicitadas repetidas veces. En sus distintos números, la imagen de Carpani pareció expresar la línea editorial de la revista por sus recurrentes apariciones, tomando distancia así del “internacionalismo vanguardista” –como lo calificaban peyorativamente desde la publicación al movimiento aglutinado en torno al instituto Di Tella y promovido, entre otros, por Jorge Romero Brest–,<sup>10</sup> y a la imagen “miserabilista” de la clase trabajadora que asociaban a los artistas alineados al Partido Comunista Argentino.<sup>11</sup>

Entre mayo y diciembre de 1963, se suscitan una serie de notas en la revista que funcionan a la manera de una cobertura del derrotero del afiche “Basta” ([fotografía 2](#)), realizado por Carpani para la llamada “Semana de la protesta”, pero que en rigor funcionan como un medio para exponer las francas diferencias con una parcialidad del peronismo. En esa clave, el seguimiento de las notas permite dilucidar la intención de la línea editorial de exponer dos concepciones vigentes al interior del peronismo en ese entonces: la revolucionaria y la burócrata.

La confección del afiche había sido encargada por José Alonso,<sup>12</sup> Secretario General de la Confederación General del Trabajo (en adelante, CGT) en ese momento, quién había conocido a Carpani a partir del mural que éste había realizado en el Sindicato de la Sanidad el año anterior.<sup>13</sup> El cartel que anunciaba la acción motorizada por la central obrera se enmarcaba en una serie de actividades planificadas que se conocerían como el “Plan de lucha” y que se habían acordado luego del proceso de normalización de la CGT comenzado en enero de 1963, en el cual se aprobaron los estatutos de la central y se ratificó la representación compartida entre gremios de las 62 Organizaciones Peronistas y el Grupo de los Independientes.<sup>14</sup>

El afiche con la imagen realizada por Carpani, que daba inicio a la llamada “Semana de la protesta” y que fue acompañado por otro que decía en grandes letras “la CGT en marcha”, empapeló las principales ciudades del país y fue reproducido por los órganos de difusión de distintos gremios, cobrando una enorme visibilidad y una repercusión inmediata ([Soneira, 2017](#)). No obstante, el segundo número de *Compañero* de 1963 reproducía una fotografía del afiche de Carpani pegado en la calle pero que en vez de estar al lado de la consigna estipulada por la central, tenía otra que señalaba “la Revolución en marcha”. El cambio de “CGT” por “Revolución” expresa un posicionamiento editorial y habilita la posibilidad de pensar que hubo una instalación paralela de afiches llevada adelante por agrupaciones que no comulgaban con los lineamientos o la conformación de la CGT reunificada.

La fotografía que mencionamos aparecía en el marco de una nota llamada “un afiche histórico” que afirmaba:

*El balance positivo de la semana de la protesta de la CGT incluye un aspecto casi insólito: un artista, un pintor argentino, ha colaborado activamente con la central de los trabajadores. De este trabajo en común surgió un afiche de gran fuerza. Por primera vez se nos entrega una imagen gráfica tan combativa, tan abrupta, tan decidida de los trabajadores.*<sup>15</sup>

## **Fotografía 2**

Afiche ¡Basta! Realizado por Ricardo Carpani



**Fuente:** Ricardo Carpani, *¡Basta!*, 1963, afiche impreso en offset, 109 x 74 cm, Archivo Ricardo Carpani (IIPC/ TAREA).

En el afiche impreso en offset, el artista presentaba un monumental obrero con el puño cerrado por delante con la consigna ¡Basta! y, en un segundo, un grupo de individuos expresando, a partir de la tensión de sus rostros y extremidades, una actitud de lucha en un aparente espacio exterior, sosteniendo un estandarte que rezaba “CGT”. La monumentalidad estilística de las figuras, el grito y los puños, la idea de ocupación de las calles por parte de esos trabajadores que representaba la imagen, transformaba el reclamo sindical en la aparente amenaza de revuelta.<sup>16</sup>

A los pocos días de la aparición pública del afiche, la Revista *Despertar*, órgano oficial del Club de la Libertad, institución con un marcado sesgo antiperonista, publicaba una nota titulada “Autorretrato totalitario. La CGT muestra la cara en un cartel”, que proponía en un tono sarcástico una lectura de la imagen:

*Durante la “semana de lucha” con que la C.G.T. creyó oportuno celebrar las fiestas mayas (quizás para compensar la falta de interés oficial por el aniversario del patrio) el buen gusto de la ciudad se vio ofendido por la profusa difusión del monstruoso cartel que, superando nuestra repugnancia, y con el perdón de los lectores, reproducimos en esta página. Lo hacemos como “animus docendi”, como quien muestra la microfotografía de un germen patógeno: para ayudar a identificarlo y a combatirlo.*<sup>17</sup>

El artículo de la revista *Despertar*, continúa su análisis del afiche, invitando al lector a pensar en la imagen y advertir con ella “el verdadero rostro de la CGT”, que se presentaría “con sus rasgos bestiales, sus expresiones de odio y sus gestos de violencia, propios de los más

encarnizados servidores del comunismo internacional. Son ellos, los muchachos peronistas”. Según la nota, se los puede identificar fácilmente “por el salvajismo, la rabia, el rencor que brota de sus figuras”.<sup>18</sup> En definitiva, indica la publicación:

*Son ellos: los paranoicos políticos, que gritan lastimeramente ¡Basta! Como si el mundo los persiguiera, y que son desde hace veinte años el azote de la nación. Son ellos: los resentidos sociales, que muestran sin pudor la brutalidad de su alma selvática, creyendo torpemente interpretar los sentimientos de la población, y que advierten en la indiferencia ciudadana el silencioso germinar de la sana e indignada reacción que algún día terminará con su reinado de pesadilla. Son ellos: los delincuentes sindicales, que usan abiertamente de la intimidación y la amenaza, tratando de atemorizar a la población, porque saben que solo mediante la violencia legalizada pueden sostener su dominio prefabricado sobre la clase trabajadora.*<sup>19</sup>

Ahora bien, ¿son los “siniestros autorretratos” de los “autócratas de la CGT” representativos del verdadero peronismo según el autor del artículo? Recordemos que luego del golpe de Estado a Juan Domingo Perón autoproclamado “La Revolución Libertadora”, los sindicatos protagonizaron un proceso de organización y oposición al régimen militar conocido como la Resistencia peronista.<sup>20</sup> La nutrida capacidad de movilización y convocatoria de los gremios desde 1955 los mostraba como la herramienta política del líder del movimiento en vistas a su regreso, pero a su vez como una poderosa arma de negociación de las conducciones de los sindicatos más importantes, que no siempre tendrán como prioridad el retorno del conductor al país.

Es posible que el desafiante tono de la imagen consignada en el cartel, ligado incluso iconográficamente al aparato de propaganda soviético, haya motivado que la propia central elija otros motivos para ilustrar sus siguientes reclamos en meses posteriores, intentando evitar una identificación de la central con posturas intransigentes ([Soneira, 2017](#)). Situación que era utilizada por *Compañero*, en su edición del 12 de diciembre de 1963, para exponer la actitud entreguista de la central. De ese modo, en un breve artículo titulado “Los trabajadores no imploran”, no solo calificaba a los autores de la nota de Despertar como la “oligarquía”, sino que básicamente se detenía en distanciar la imagen del ¡Basta! de Carpani de los verdaderos intereses y actitud de la CGT:

*El articulista [de la nota de la revista Despertar], cegado por su odio de clase cometió un error que la propia CGT se ha ocupado de hacer manifiesto mediante su tibia y cobarde política ulterior. En efecto, las figuras dibujadas por Carpani no constituían la imagen de los “autócratas de la CGT”, sino la imagen de la clase obrera, hastiada de la inicua explotación a que la somete el orden imperante, y hastiada cada vez más, de la burocracia sindical encaramada en la central obrera. El contenido emotivo o ideológico del “afiche” de Carpani, con su mensaje insurreccional y revolucionario, excedía en mucho las intenciones de la dirección cegetista.*<sup>21</sup>

La nota de *Compañero* intenta demostrar que las genuinas intenciones de la central obrera se ven expresadas, no tanto en el trabajo confeccionado por Carpani sino en “los últimos [dos] afiches (...) con los cuales instó al pueblo a adherir al paro del 6 de diciembre”. El primero de éstos, tiene un pan representado, “despojado de toda intención revolucionaria e impregnado de sentimentalismo populista pequeño burgués”, que sólo se detendría, según indica la nota, a

graficar la miseria. En el segundo, “dos trémulas y atildadas manos de burócrata en actitud implorante”, graficarían: “el trasnochado reformismo y temor por partida doble de la dirección cegetista. Temor a las bases (...) y temor a los poderes constituidos, que la lleva a implorar ante ellos lo que por derecho corresponde a los trabajadores”.

Por tal razón, la nota cierra su idea reafirmando que mientras la imagen de Carpani “expresa la viril actitud revolucionaria de las masas exigiendo. Éstos [los últimos afiches] expresan la llorona actitud de la burocracia sindical implorando” ([fotografía 3](#)).

### Fotografía. 3

Fotografía que ilustra la nota de *Compañero* con los dos afiches de la CGT



**Fuente:** La oposición de dos afiches de la CGT: Los trabajadores no imploran (12 de diciembre de 1963). *Compañero*, p. 7.

La disociación entre “los verdaderos intereses de la CGT” y el contenido revolucionario del afiche, cristaliza la incipiente oposición entre algunos sectores del peronismo, entre ellos los sindicatos más combativos –y menos dialoguistas– y espacios de izquierda circundantes a la militancia peronista, y los sindicatos más grandes, acusados de ser burócratas y que en los años sucesivos quedarían bajo la conducción de Augusto Timoteo Vandor, quién generaría una división de las 62 Organizaciones Peronistas, proponiendo un “peronismo sin Perón”. Vandor incluso entrará en componendas con los grupos militares comandados por el General Juan Carlos Onganía, que llevaría adelante el golpe de Estado que derroca al presidente Arturo Illia en 1966.

La oposición de las imágenes se inscribe en una disputa por el peronismo verdadero. De un lado el “peronismo fáctico” llevado adelante por la conducción de la CGT, mostraba una clase obrera sufriente y era acusado de burócrata, por otro, tomando la bandera de “la verdadera clase obrera”, los sectores de la izquierda peronista, elegían al potente obrero de Carpani. Esas disputas simbólicas por la “visión legítima” del movimiento, capaz de establecer la distinción entre peronistas “falsos” y “verdaderos”, resulta constitutiva de toda lucha política ([González Canosa, 2012, p. 160](#)). Sin embargo, como adelantamos, suma resaltar que la polarización entre dos concepciones antagónicas del peronismo fue estratégicamente fomentada y conducida por Perón a lo largo de su exilio como parte de su plan de regreso al país.<sup>22</sup>

Carpani va a abandonar su participación en la central sindical y a tomar distancia con varios de los gremios a ella adheridos a causa de lo que él entendía era un proceso de burocratización de la conducción sindical hacia mediados de la década del sesenta,<sup>23</sup> hasta la creación de la CGT de los Argentinos en 1968, central sindical alternativa conducida por Raimundo Ongaro que representará al ala más progresista del movimiento y reunirá en sus filas a distintos artistas, periodistas e intelectuales del momento.

De todos modos, como mencionamos, a partir de 1963 sus singulares imágenes ilustrarán gacetillas sindicales, banderas, escenografías de actos políticos, volantes, afiches y murales, que serán identificadas con el peronismo revolucionario y que circularán profusamente en los espacios sindicales más combativos y en circuitos militantes cercanos a la izquierda nacional. La presencia de sus trabajos resultará una constante en revistas como *Descartes*, *Nuevos Aires*, *Compañero*, *Militancia*, *El Obrero gráfico*, *Liberación*, *Con Todo*, el *Semanario de la CGT de los Argentinos*, entre otras. Sus obreros fuertes, organizados y en lucha, serán un emblema de los años en los que la revolución parecía algo inevitable y el protagonismo de la clase obrera en ese proceso, un dato de la realidad.

### **Iconoclasia**

El 18 de junio de 1971, Carpani inaugura una muestra de cartelones en el Instituto “Juan Manuel de Rosas” en la ciudad de La Plata, que consistía en una serie de grandes pinturas realizadas en témperas sobre papel madera que combinaban imágenes con consignas de coyuntura y que venían siendo utilizadas como escenografías de actos políticos al menos desde 1968. Los trabajos eran básicamente aquellos expuestos en la Federación Gráfica Bonaerense dos meses atrás, y trasladados por la intervención temporal de la sede del gremio y la detención de Raimundo Ongaro.<sup>24</sup> En el marco de la inauguración en el Instituto, Carpani ofreció una conferencia titulada “El artista en un país colonizado y revolucionario” que fue seguida de un debate entre los presentes.<sup>25</sup> La modalidad ya practicaba desde la época de Espartaco, era definida por Carpani como “actos políticos”, distintos, según él, “de las conocidas exposiciones artísticas”.<sup>26</sup> La diferencia residía en que eran eventos en los que se exhibían obras de sentido explícito, expuestas por un breve lapso, y acompañadas por conferencias, pensadas más a la manera de acciones políticas que muestras artísticas.

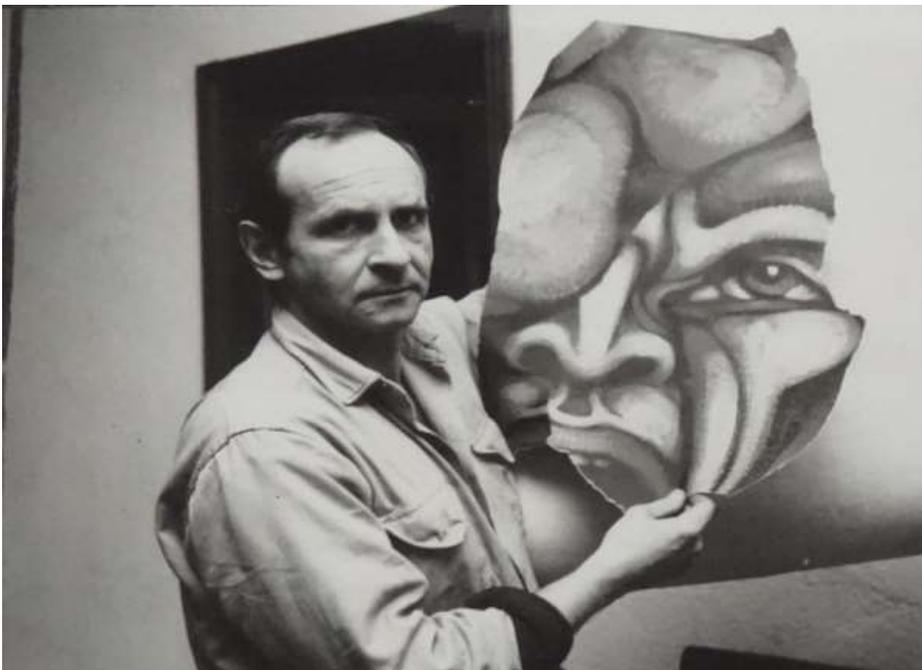
Luego de su presentación, según lo reseñado por el diario *La Opinión*, se generó un debate entre los presentes,<sup>27</sup> con intervenciones “subidas de tono” fundamentalmente sobre sus definiciones acerca de la cuestión nacional.<sup>28</sup> El tenso clima de la charla se correspondía con la singularidad de que un representante del peronismo de corte revolucionario, vinculado al

marxismo, exponga en el Instituto “Juan Manuel de Rosas”, espacio asociado al “rosismo” que se destacaba en su sede porteña como una agrupación de tipo conservadora actuante al interior del peronismo.<sup>29</sup> En efecto, Carpani comentaba en una entrevista realizada por la revista *Así* que el referente del espacio, un tal Iruzza, le había dicho que “habían surgido problemas con el cartelón del Che” (p. 12) antes de la inauguración.

En la noche del mismo 18 de junio un grupo de individuos no identificados ingresaba al recinto y destruía siete de los ocho cartelones expuestos. En uno de ellos se había escrito en aerosol “Sin Perón nada” y en otro la inscripción de una V con una P por encima,<sup>30</sup> dejando una marca de su autoría ideológica. Carpani calificaba el hecho en el reportaje en el diario *La Opinión* ya citado como un: “atentado perpetrado por viejos intereses ultrareaccionarios infiltrados en el movimiento nacional”.<sup>31</sup>

#### **Fotografía 4**

Fotografía de Carpani con un fragmento de un cartelón en sus manos (1971).



**Fuente:** ARC

#### **Fotografía 5**

Fotografía de Carpani junto a su cartelón del Che Guevara en la que se puede ver la inscripción “sin Perón nada”.



Fuente: ARC

### Fotografía 6

Fotografía actual del cartelón de Ricardo Carpani "Córdoba 1969-1971 (1971). Por un argentinazo definitivo" en el que se puede ver la inscripción sobre uno de los dedos de la mano de la "V" y la "P".



Fuente: ARC

La imagen de la destrucción de los cartelones expresa la creciente polarización al interior del peronismo,<sup>32</sup> perpetrando un tipo de violencia simbólica sobre ciertos íconos identitarios de un sector del mismo –como puede ser el Che Guevara–, que tendrá su traducción en formas de violencia material cada vez más recurrentes con la llegada definitiva de Perón al país hacia 1973.

Pero la iconoclasia dentro del peronismo tiene su propia tradición. En efecto, en los meses posteriores al golpe de estado que derroca al presidente Perón en 1955, se había llevado adelante un virulento proceso de destrucción de imágenes, símbolos e insignias relativos al movimiento que se verá instituido poco después con el decreto ley 4161 de marzo de 1956 que prohibía expresamente en su artículo 1 "la utilización de imágenes, símbolos, signos, expresiones significativas, doctrinas, artículos y obras artísticas, (...) que sean (...) representativas del peronismo".

Posiblemente uno de los hechos más preponderante haya sido la destrucción del proyecto inconcluso del Monumento al Descamisado, un enorme mausoleo para la difunta Eva Perón de 140 metros de altura, que consistiría en la imagen monumental de un trabajador como emblema del movimiento, encargado en su proyecto al escultor italiano Leone Tomassi. Si bien la obra nunca fue realizada, se habían confeccionado una serie de esculturas en mármol de Carrara representando a trabajadores, las cuales fueron mutiladas y arrojadas al río de La Plata una vez instalado el golpe militar, y dos grandes retratos, uno de Eva Perón y otro de Juan Perón, que habían quedado en el taller del escultor en La Toscana (Italia) y que una comitiva de la Armada argentina allí enviada vandalizó sensiblemente, luego de que el trabajo fuera pagado por el Estado argentino ([Bustos, 2017](#)).

El proyecto, visible hoy en fotografías de archivo ([Gené, 2008, pp. 79-81](#)), se encuentra sobrecargado de alegorías neoclásicas y de citas bíblicas, en donde Perón aparece concediendo la ley al trabajador a la manera de un Moisés, y Eva, transfigurada en santa, se ofrece a la devoción popular ([Gené, 2008, p. 81](#)). Todas imágenes que sacralizan el orden político y explican parcialmente, en su intento de consolidar una religión pagana, la iconoclasia de la que fueron objeto.

En el caso de los cartelones de Carpani, la agresión se desarrolla al interior del peronismo, como parte de la disputa por la interpretación genuina de su doctrina. Imágenes como la del retrato del Che Guevara u otra de un obrero con fusil en mano ([fotografía 7](#)), resultaban, como nos exponía la nota de *El Caudillo*, indicios de una no pertenencia al peronismo y una demostración de que en realidad se era un enemigo. Pero, ¿por qué destruir las imágenes del enemigo? David Freedberg ([2017](#)) sostiene al respecto:

*Los actos iconoclastas y de censura adquieren formas estereotipadas. Esto es el resultado de una etiología común: el acto para eliminar lo viviente en una imagen o su profanación corporal, de modo que su estatus material descalifique su estatus sagrado o superior (ya sea estética o políticamente) (p. 51).*

Precisamente, según indica el autor, es esta capacidad “viviente” de la imagen lo que “la convierte en algo peligroso, en objeto que precisa ser eliminado, mutilado, destruido” ([p. 58](#)). Tanto la censura como la destrucción de imágenes expone una vinculación efectiva, sostiene el autor, entre teología y política y trasluce un procedimiento típico en conflictos políticos religiosos, en los cuales el soporte material de las imágenes del adversario, condensa y sostiene en alguna medida los pilares de su credo.

### **Fotografía 7**

Imagen de un cartelón realizado por Carpani que fue agredido en la muestra.



**Fuente:** Tomada de Terrorismo contra la pintura social (septiembre de 1971). *Así* 20, pp. 12-13. ARC.

En la misma línea, Moira Cristiá ha abordado la destrucción de imágenes en algunas experiencias artístico-políticas de inicios de 1970 en Argentina, desde la perspectiva del “odio” (haine) en su artículo “La haine politique dans L’Argentine du début des années 1970: iconoclasme et négation de l’ autre”. De ese modo, analiza el atentado a los cartelones de Carpani en el Instituto “Juan Manuel de Rosas” que hemos reconstruido, destacando como en esta acción sobre la obra de arte se expresa a nivel simbólico “la intención de silenciar un posicionamiento político” (Cristiá, 2014, pp. 59-60). El “silencio visual” buscado ante la destrucción de la creación del *enemigo*, expresa una sensibilidad social, a la vez que expone la intención de eliminar mojones de memoria que pueden ser útiles para una interpretación distinta de los acontecimientos del pasado. Su artículo plantea la idea de una iconoclastía propia de un culto a la política —entendida como una religión secular— en la que habría devotos y profanadores y en la que la acción sobre sus imágenes resulta en definitiva un ataque a los símbolos materiales del culto (Cristiá, 2014, pp. 55).

### **La Evita verdadera**

El jueves 26 de julio de 1973 las principales ciudades del país se encontraron empapeladas de afiches con imágenes y recordatorios por un nuevo aniversario del fallecimiento de Eva Duarte de Perón.<sup>33</sup> La fecha, de enorme significación en ese contexto,<sup>34</sup> representaba una instancia más de la disputa simbólica de las distintas facciones convivientes al interior del peronismo, dada la relevancia de la figura de “Evita”, quizás el mayor emblema social del movimiento. Sobresalían en los homenajes realizados por distintas agrupaciones, sindicatos y espacios políticos, dos imágenes que remitían a los dos peronismos en pugna: la fotografía clásica de Eva Perón vista de frente con el escudo justicialista por detrás, que ilustraba, entre otras

cosas, *La razón de mi vida*; y el retrato dibujado por Carpani en el que se puede ver su rostro de perfil, gritando y con un grupo de obreros por debajo, agitando banderas argentinas, con siluetas de fábrica en el fondo.<sup>35</sup> Todavía no se había popularizado la imagen de “la evita montonera” de pelo suelto y saco, que inmortalizaría a una joven y aggiornada militante, aparecida en revistas como *El Descamisado* hacia 1974.<sup>36</sup>

La disputa iconográfica se vio replicada al interior de los diarios más importantes del país que reprodujeron en sus páginas principales, publicidades con estas imágenes pagadas por gremios con distintas adscripciones al peronismo. Así, por ejemplo, el diario *Clarín* de ese día en su página 15 reproducía la conocida ilustración de Carpani mencionada, acompañada con las conocidas palabras de Eva Duarte “El peronismo será revolucionario o no será nada”, firmada por la Federación Gráfica Bonaerense, que era conducida en aquél momento por Raimundo Ongaro, con una línea cercana al peronismo revolucionario, de orientación católica tercermundista. Mientras que en la siguiente página del mismo periódico, el retrato fotográfico, en escala de grises, de la reconocida figura femenina, era enmarcado por la frase “26 de julio de 1957. Nuestros padres te lloraban. 26 de julio de 1973. Nosotros te recordamos y elevamos tu bandera de liberación. Juventud Sindical Peronista”. Esta oposición, visible en la convivencia problemática de los dos retratos de Evita, era tendenciosamente analizada en una nota de agosto de ese mismo año publicada en la revista *Patria Bárbara*.<sup>37</sup> Bajo los títulos “Figura”, para caracterizar a la “Evita verdadera”, y “Contrafigura” para hacerlo con la “Evita profana” (dibujada por Carpani), señalaba acerca de la primera:

*Es la foto de Eva Perón, la imagen que un Pueblo agradecido lleva en su corazón. El dolor de una ausencia que lleva rostro de mujer. La esperanza de un mañana mejor, por imperio de la justicia y “porque ella lo quiso”. Bella, serena, heroica hasta el sacrificio de su propia vida. Apasionada en el amor a su pueblo y a su Patria. Inflexible contra la hipocresía, contra la cobardía.*<sup>38</sup>

Así, “la verdadera Evita” según la revista dirigida por Raúl Jassen, habría recibido en su despacho a una humilde mujer enferma llena de llagas en el rostro, a la cual besó “allí donde la enfermedad había dejado sus huellas”. Por tal razón definía:

*Esa era Evita. Y su imagen lo dice. Era la que suplía la falta de un médico –quizás el médico que debía curar a esa mujer estaba redactando una proclama “revolucionaria” o tomando una Facultad– con un beso de amor. No le dijo a esa mujer “Vaya a matar al médico que no la curó”, o “vaya a robar la farmacia donde no vendieron el remedio”. Y por eso mismo Evita era revolucionaria. Y por eso decía “el peronismo será revolucionario o no será nada”. Porque matar, destruir, ocupar, vociferar, no es hacer una revolución. Cualquier bestia salvaje lo hace (p.10).*

La “Evita verdadera” según lo señalado por el autor de la nota, representaba los ideales de la caridad y no los del terrorismo, los de la revolución y no los de la subversión, los valores humanos y no los salvajes (p. 10).

Por su parte, la “Evita profana” representada en la ilustración de Carpani, era caracterizada por el artículo como “la caricatura de una Eva Perón que el pueblo no conoce y a la que hay que ponerle el nombre bien cerca para saber a quién quiso representar quien la dibujó”.

Continuando, luego de mencionar la profanación del cuerpo de la líder por parte del “Gorilismo liberal”, agregaba:

*El gorilismo marxista sigue los pasos de su primo hermano liberal: esa imagen caricaturesca, irreverentemente deformada, con la que han llenado paredes y páginas de diarios y revistas en el aniversario de la muerte de Eva Perón, lleva el mismo propósito. También busca robar y esconder la verdadera imagen de Evita. Pretenden convertir a la Dama de la Esperanza, a la Abanderada de los humildes, a la “señora –como con respeto y profundo cariño la llamaban sus “grasitas”– en algo que se parece a una bruja vociferante llena de odio (p. 10).*

Finalizaba la descripción de la contrafigura con un hipotético diálogo entre un padre y su hija hablando acerca de la imagen aparecida posiblemente en un afiche emplazado en el espacio público –recurso que hace recordar a la nota de *Despertar* publicada 10 años antes en alusión a la aparición del afiche *Basta*–:

*-Papá... ¿y ésta quién es?- oímos preguntar a una criatura en la calle, señalando esa desfigurada imagen de Evita.*

*-El que la dibujó quiso representar a Eva Perón, ¿sabés? Pero no lo hizo muy bien. Posiblemente se trate de un hombre enfermo o que tiene algún defecto en la vista. O que haya tomado algo que se llama “droga” y que hace mucho daño y termina haciéndoles ver cosas deformadas...*

*-Pero papá, Evita era linda y buena...y eso...*

*-Hijita, para ver a Evita como realmente era hay que tener los ojos limpios.*

### **Fotografía 8**

No de la revista *Patria Bárbara* con las dos imágenes



**Fuente:** Figura-Contrafigura (agosto de 1973). *Patria Bárbara*, p. 10. ARC.

Publicaciones como *El Caudillo* y *Patria Bárbara*, junto con otras como *Primicias argentinas*, *Patria Peronista* y *Las Bases*, apoyaron el afán depurador del ala de izquierda del peronismo, iniciado con el regreso de Perón al país, a la vez que difundían las posiciones más conservadoras dentro del movimiento ([Besoky, 2016, p. 220](#)). Esta línea, que incluía la formulación partidaria de una tercera posición,<sup>39</sup> reivindicaba un revisionismo que asumía la tríada San Martín, Rosas y Perón, y levantaba las banderas clásicas del peronismo: justicia social, liberación nacional, independencia económica, antiimperialismo, antiliberalismo; agregando a ellas: anticomunismo, conspiración judeo-masónica y sinarquía ([p. 220](#)).

La eliminación del espectro marxista dentro del peronismo, que incluyó métodos legales e ilegales, tuvo a la base una tarea de configuración del otro desde la violencia simbólica que justificara, con cierta dosis de legitimidad, el accionar de organizaciones parapoliciales como la Alianza Anticomunista Argentina (en adelante, triple A), entre otras.<sup>40</sup> Un recurso clásico, como vimos, consistía en negarles la pertenencia al peronismo, calificándolas de ser “infiltrados”, de estar “disfrazados de peronistas”.<sup>41</sup>

Una vez muerto Perón, los sectores aglutinados en torno a estas publicaciones, en las cuales convivían periodistas de larga trayectoria militante en sectores conservadores y ultracatólicos como el mencionado Jassen y el propio López Rega, radicalizarán sus posturas enunciando los

fundamentos para un potencial enfrentamiento armado “sin reglas”, para defender a Isabel Perón “del enemigo”. De ese modo el número 50 de *El Caudillo*, del 8 de noviembre de 1974, luego del asesinato de un jefe de la Policía Federal por parte de la agrupación Montoneros, afirmaba:

*Los teóricos más autorizados sobre las luchas guerrilleras coinciden en un punto que es ya casi un axioma: “la única regla fija en la guerra moderna es la falta de reglas” (...) para combatir este tipo de guerra las fuerzas de seguridad tienen que despojarse de todas las trabas mentales y legales que les atan las manos. El código penal es en muchos casos insuficiente. El perdón es más efectivo (...) Esta es una guerra santa. Es la guerra del pueblo. Tiene que haber vencedores y vencidos (...). Los terroristas usan el pánico como medio para imponer sus ideas. Tenemos que sembrar el pánico entre los terroristas (...) Combatir la subversión ya no es cuestión ideológica, es una cuestión de vida o muerte. El mejor enemigo es el enemigo muerto. Porque es así porque Isabel manda.*

Felipe Romeo

*Isabel Perón o muerte. Venceremos.*<sup>42</sup>

La conformación del adversario en esta arenga rememora las expresiones de Perón cuando afirmaba que se debía perseguir al enemigo “con todos los medios y todas las fuerzas y todas las acciones de lucha (...) al amigo todo, al enemigo ni justicia”.<sup>43</sup> El rechazo a las imágenes del Otro, amparado en este precepto, se explica en tanto éstas resultan representativas de su imaginario simbólico-ideológico.

Como anticipamos en la Introducción y en el cuerpo del texto, el uso de las imágenes que proponemos en este trabajo se puede abordar desde la perspectiva de las emociones que ellas encarnan y en la forma en que cristalizan el imaginario de un determinado colectivo social. Una línea de interpretación ya clásica, es la que propone Raymond Williams en ensayos como *Marxismo y literatura*, quien llamó “Estructura de sentimiento” o “Estructuras del sentir” a un tipo de expresión no racional o emotiva que desarrolla una cultura o una época histórica determinada por intermedio, entre otros elementos, del arte. En ese sentido, la experiencia para Williams es una actividad que, además de procesos racionales, involucra aspectos emocionales asequibles de forma privilegiada en obras de arte ([Williams, 1997](#)), dado que en ellas “se extrae naturalmente el sentido vital real, la profunda comunidad que hace posible la comunicación” ([Williams, 2003, p. 57](#)). El arte resulta entonces para Williams una instancia medular para comprender las transformaciones de la experiencia social no formalizada y por tanto su abordaje ofrece un material relevante para la comprensión del entramado cultural de un período de tiempo específico. Más allá del uso riguroso de este concepto de Williams para el análisis de la cultura, queremos explicitar que la dimensión emocional de la obra de arte resulta altamente pertinente en el trabajo del historiador, pero es habitualmente desatendida en esa tarea ([Pérez Vejo, 2012](#)), posiblemente por la dificultad que implica el estudio de la recepción de la misma en las obras de arte. Las reacciones ante las imágenes que hemos recuperado, que van desde la denuncia a la destrucción, son ejemplos claros de las pasiones imbricadas con ellas y una de las motivaciones iniciales para la redacción de este artículo, más allá de lo que Carpani se propuso originalmente.

Autores como Peter Burke ([2005](#)) consideran por su lado, que las imágenes nos permiten acceder a las estructuras de pensamiento y conocimientos no verbales de las culturas del pasado e incluso del pasado reciente (15), siendo en rigor, indispensables para una comprensión cabal de las representaciones sociales implicadas en el período del caso. En ese sentido, son “vestigios” que resultan insumos insustituibles para el trabajo del historiador.

No resulta menor en el caso específico de las obras de Carpani que hemos abordado, su circulación y participación en espacios ligados a la cultura obrera y, particularmente, al peronismo. Las mismas, lejos de una cristalización confeccionada por un artista que se limita a reelaborar una realidad vivida por medio del lenguaje artístico, formaron parte de las disputas doctrinarias, de los debates, interpretaciones e identidades en pugna y participaron, en suma, de la cultura visual de una época.

Las imágenes de Carpani ilustraron consignas específicas que asociaban al peronismo a un hecho revolucionario ligado indisolublemente al socialismo, mostrando obreros monumentales que ocupaban las calles aunados en un grito –muchas veces armados–, sea en un mural, un afiche o en las tapas de las principales revistas de militancia de esas décadas. El sujeto histórico que exponen sus obras, no es el “trabajador feliz” del primer peronismo ([Gené, 2008](#)), mucho menos el obrero alienado y malnutrido de parte de la gráfica anarquista de “Los artistas del pueblo” que aparecía en revistas como *Vanguardia* o *La Protesta* en las primeras décadas del siglo XX ([Muñoz, 2008](#)); es un trabajador empoderado y en lucha. Ese modelo colisiona con el imaginario visual peronista clásico. Ciertamente, el primer peronismo apeló a distintos elementos iconográficos tomados del arte religioso, lo cual constata una intención de sacralizar el orden político, en una suerte de legitimación de la autoridad política ([Gené, p. 81](#)). Resabios de ese culto a las imágenes se expresa en las décadas inmediatamente posteriores en los intentos denigratorios e incluso los atentados a las imágenes del peronismo revolucionario. No resulta casual entonces que el “Che” Guevara se considere un elemento “profano” a la iconografía de un verdadero peronismo o que la Eva Perón dibujada por Carpani, política y radicalizada, sea calificada como una “bruja vociferante llena de odio” que contrasta con la imagen santa de la “Evita verdadera” que era, según reza el texto “heroica hasta el sacrificio de su propia vida”.<sup>44</sup> En esta perspectiva del peronismo como una *religión política* ([Linz, 2004](#)), puede interpretarse la afirmación de Felipe Romeo de que se encontraban en una “guerra santa” contra Montoneros.

En un trabajo anterior ([Soneira, 2017](#)), exploramos el potencial del concepto de memoria, particularmente el de “memoria emotiva”, para analizar el papel de algunas imágenes políticas que reaparecen en distintas coyunturas, al momento de configurar el acervo de un colectivo que construye simbólicamente su identidad. Allí recuperamos la importancia que le asigna el historiador del arte Didi-Huberman al cambiar el análisis histórico “desde el punto de vista del pasado como hecho objetivo al del pasado como hecho de memoria” ([Didi-Huberman, 2015, p. 155](#)). La novedad de esta concepción de la historia, radicaría no en partir de la ilusión histórica de los hechos pasados, sino del movimiento “que los recuerda y los construye en el saber presente” ([p. 155](#)). Por ello, sostiene: “no hay historia sin teoría de la memoria (...) no hay historia más que desde la actualidad del presente” ([Didi-Huberman, 2015, p.155](#)). Y en la imagen, prosigue Didi-Huberman leyendo a Benjamin, “se chocan y se separan todos los tiempos con los cuales está hecha la historia. Porque en la imagen se condensan también

todos los estratos de la ‘memoria involuntaria de la humanidad’” ([Didi-Huberman, 2015, p. 171](#)). Es la memoria emotiva como fenómeno en disputa la que nos restituye el carácter parcial y re-inaugural del abordaje histórico de las imágenes que participaron de aquél clima de ideas y fueron protagonistas de esas disputas. Por esa razón, se manifiesta un singular interés en seleccionar cuáles son las imágenes que recuerdan verdaderamente a Eva Perón, que reclaman mejores condiciones laborales para los trabajadores en el contexto del Plan de Lucha de la CGT o que identifican el “verdadero” rostro del peronismo.

## **Conclusiones**

En las páginas que anteceden reconstruimos los contextos, las calificaciones y atentados contra distintas obras de Ricardo Carpani que participaron de la cultura visual de una época, signada en Argentina por la violencia social y política. En esa clave, esas imágenes no sólo sirvieron y sirven para identificar el imaginario de los sectores ligados a la izquierda peronista sino también para comprender un período histórico desde una dimensión poco transitada, que se asocia al lugar de las emociones y la memoria al momento de analizar los sucesos del pasado reciente.

La revisión de esas imágenes en sus contextos específicos fue llevada adelante desde lo que caracterizamos como una disputa por el peronismo verdadero. Disputa que si bien es constitutiva de toda lucha política y en la cual se pone en juego quien es portador de una visión legítima del movimiento, resulta ampliamente pertinente para el caso del peronismo, que supo contener en su historia expresiones ideológicas antagónicas.

La reacción pública frente a una obra y los intereses que encarna forman parte necesaria del análisis de la recepción de un artista y de una época. La descalificación, sustitución y destrucción de las obras de Carpani en el marco de una configuración ideológica, trasluce también en sus márgenes los resabios de un viejo culto a las imágenes, que nos sigue invitando a pensar, incluso actualmente, en el peronismo como una religión política.

## **Referencias Bibliográficas**

Altamirano, C. (2011). *Peronismo y cultura de izquierda*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Ben Plotkin, M. (2013). *Mañana es San Perón. Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955)*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional Tres de Febrero.

Besoky, J. (2016). En la Patria de Perón, ni judío ni masón. Aproximaciones a cultura política de la derecha peronista en los años setenta. *Historia e cultura*, 5(3), 199-223. Recuperado de <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/78347;jsessionid=574F96827BAB322E81C37937AFE D3AF8>

Bozza, J. A. (2001). El peronismo revolucionario. Itinerario y vertientes de la radicalización, 1959-1969. *Sociohistórica*, 9(10), 135-169. Recuperado de [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.2942/pr.2942.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2942/pr.2942.pdf)

Bustos, M. (2017). Un tesoro peronista que lleva años escondido en Italia. *Mdz*. Recuperado de <https://www.mdzol.com/nota/771549-un-tesoro-peronista-que-lleva-anos-escondido-en-italia/>,

Burke, P. (2005), *visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo.

Cámara, M. (2015). Historia de una foto de Eva Perón y alguna conjetura extra. *El río sin orillas*, 8, 79-89.

Caruso, V. (2019). Derivas de la izquierda peronista a través de las lecturas de 18 de marzo y Compañero. *Avances del Cesor*, V(21), 41-61. <https://doi.org/10.35305/ac.v16i21.991>

Caruso, V., Campos, E., Vigo M. y Acha, O. (2017). Izquierda peronista: una categoría útil para el análisis histórico, *Historiografías*, 14, 68-90. Recuperado de <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/46829>

Cristiá, M. (2014). La haine politique dans L'Argentine du début des années 1970: iconoclasme et négation de l' autre. En Luc Capdevila et Frédérique Langue (Ed.), *Le passé des émotions. D'une histoire á vif Amérique Latine et Espagne* (pp. 59-69). París: Presses Universitaires de Rennes.

Cristiá, M. (2014). Les monstres du péronisme. Fictions Illustreés, émotions et politique dans les années 1970. *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, 11. <https://doi.org/10.4000/amerika.5803>

Didi-Huberman, G. (2015). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Freedberg, D. (2017). *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones Argentinas.

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.

González Canosa, M. (2012). *Las Fuerzas Armadas Revolucionarias: Orígenes y desarrollo de una particular conjunción entre marxismo, peronismo y lucha armada* (Tesis doctoral inédita). Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.808/te.808.pdf>

Linz, J. (2004). El uso religioso de la política y/o el uso político de la religión: la ideología-sucedáneo versus la religión-sucedáneo. *Concepts for the comparisons of Dictatorship*. Londres: Routledge, 107-125.

Muñoz, M. A. (2008). *Los artistas del pueblo 1920-1930*. Buenos Aires: Fundación OSDE.

Pérez Vejo, T. (2012). ¿Se puede escribir historia a partir de las imágenes? El historiador y las fuentes icónicas. *Memoria y sociedad*, 16(32), 17-30. Recuperado de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysoiedad/article/view/8291>

Raimundo, M. (2001). Compañero y los orígenes del peronismo revolucionario. *Sociohistórica*, 8, 203-226. Recuperado de [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.2897/pr.2897.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2897/pr.2897.pdf)

Soneira, I (2017). ¡Basta! La persistencia de una imagen. *Caiana. Revista de Historia del arte y cultura visual del Centro Argentino de Investigadores del Arte*, 10. Recuperado de [http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=256&vol=10](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=256&vol=10)

Longoni, A. y Mestman, M. (2008). *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba.

Williams, R. (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Williams, R. (2003). *La larga revolución*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

## Notas

1 Con derecha peronista nos referimos a un nacionalismo populista, anticomunista y de corte autoritario. Véase Besoky ([2016, pp. 199-223](#)).

2 El *Caudillo de la Tercera posición* fue una revista dirigida por Felipe Romeo, militante reconocido en sectores conservadores y de ultraderecha del peronismo, que estuvo vinculada a las actuaciones de la Triple A y fue financiada por José López Rega. La revista funcionó como órgano de difusión de la Juventud Peronista de la República Argentina, la Juventud Sindical Peronista y la Alianza Anticomunista Argentina y salió entre noviembre de 1973 y diciembre de 1975.

3 Para un análisis detallado de los orígenes, usos y sentidos de los conceptos “Peronismo revolucionario” o “Izquierda peronista” véase Caruso, Campos, Vigo y Acha ([2017, pp. 68-90](#)).

4 Retrucando a ‘Militancia’... sacarnos la careta peronista y mostrarnos tal cual somos. Bien podemos todos (4 de enero de 1974). *El Caudillo*, p. 8. Centro de Documentación e Investigación de la cultura de Izquierdas (en adelante, CeDInCI), Buenos Aires.

5 El 20 de junio de 1973, en el marco de un enfrentamiento armado de proporciones entre integrantes de distintos sectores autodenominados peronistas conocido como “La masacre de Ezeiza”, regresa Perón definitivamente al país proponiendo restablecer la paz y el orden legal y constitucional. De todos modos, a poco de su regreso va a tomar posición en un discurso pronunciado en la CGT el 30 de julio de ese mismo año, abonando por un enfoque reformista y anticomunista, calificando a los grupos que reivindicaban la lucha armada como “jóvenes apresurados”, que “creen que no se hace nada si no se rompen cosas y no se mata gente”. En enero de 1974, a raíz de un operativo del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) en el que éste intentó copar el regimiento de tanques de la ciudad de Azul, la cámara de diputados reacciona sancionando una reforma del código penal en la que se castiga con duras penas los atentados terroristas. Dicha situación, anticipada en los discursos de Perón, genera una enorme controversia al interior del ala revolucionaria del movimiento. El 1ero de mayo de 1974 se produce la ruptura definitiva de Perón con la agrupación Montoneros, al sentenciar en un acto masivo que éstos grupos “son infiltrados que trabajan adentro y que traicionadamente

son más peligrosos que los que trabajan desde afuera”. Las *Tres A* instalarán la persecución y el asesinato a referentes del sector de izquierda del movimiento.

**6** De ningún modo se puede pensar la oposición peronismo verdadero-peronismo empírico como una oposición izquierda derecha, binomio problemático para abordar la historia de este movimiento político. Tampoco elegimos apoyarnos en la distinción entre “peronismo integracionista” e “intransigente” que propone Marcelo Raimundo ([2001](#)).

**7** Este tipo de referencias se hacen presentes a lo largo de distintas etapas del exilio de Perón pero fundamentalmente entre las organizaciones armadas peronistas a partir de la llamada “Masacre de Ezeiza” y los posteriores discursos de éste en los cuales critica duramente a las organizaciones armadas. Sin ir más lejos, las Fuerzas Armadas Peronistas (FAR) establecían como factor de legitimidad de su carácter de verdaderos peronistas al pueblo y no a Perón véase González Canosa ([2012, p. 157](#)).

**8** En marzo de 1956 la dictadura militar de Pedro Eugenio Aramburu firma el decreto 4161 que establece la prohibición del peronismo en todas sus formas, intentando erradicarlo de la vida política y cultural argentina. La proscripción se extenderá por 18 años y se asociará inevitablemente a muchos de los sucesos medulares del derrotero político del país.

**9** El Movimiento Espartaco fue un grupo de pintores de intención latinoamericanista y revolucionaria conformado hacia finales de 1958, constituido inicialmente por Ricardo Carpani, Mario Mollari, Juan Manuel Sánchez, Esperilio Bute y Carlos Sessano. Tendría distintas formaciones, con incorporaciones y salidas, hasta 1968, año en el que se desintegra definitivamente.

**10** Cuestión presente en notas del mismo periódico como Privatizar la cultura (1964). *Compañero* 28 o La nueva pintura argentina ¿arte o negocio de la reacción? (1964). *Compañero* 31. CeDInCI.

**11** En 1964 *Compañero* publicaba una nota de Carpani titulada “Arte de miseria. Miseria del arte social” en la que éste acusaba a los artistas sociales, principalmente del Partido Comunista, de hacer un arte de miseria para consumo de la burguesía.

**12** José Alonso (1917-1970) fue un sindicalista argentino proveniente del Sindicato del Vestido que fue elegido secretario general de la CGT en el Congreso Normalizador “Amado Olmos” en enero de 1963. Formó parte desde 1964 de un enfrentamiento contra Augusto Timoteo Vandor por la conducción del peronismo, apoyando con las “62 organizaciones de pie junto a Perón” el pretendido regreso del líder exiliado. Fue asesinado por un comando montonero el 27 de agosto de 1970.

**13** Entrevista televisiva a Ricardo Carpani y León Ferrari realizada por Julio Bárbaro en *El hombre y la idea*. Buenos Aires, 1993.

**14** A partir de 1962, las 62 organizaciones aprueban el programa de Huerta Grande, proponiendo entre otras cuestiones la nacionalización de los sectores básicos de la economía, la expropiación de los latifundios y la planificación del esfuerzo argentino en función del interés nacional.

- 15** Un afiche histórico (14 de junio de 1963). *Compañero*, p. 7.
- 16** Luis Felipe Noé en la nota escrita para el libro *Carpani. Gráfica política*, sostenía: “recuerdo la cara de los transeúntes contemplando atónitos afiches de la CGT apelando a la resistencia, a través de la fuerza contundente de su imagen. ‘¿Qué se va a venir ahora?’ escuché decir” (Noé, 1994, pp. 17-18).
- 17** Autorretrato totalitario. La CGT muestra la cara en un cartel (3 de junio de 1963). *Despertar. Órgano oficial del club de la Libertad*, 6. Archivo Ricardo Carpani (ARC).
- 18** Las referencias a lo peronista/popular como lo “monstruoso”, han sido recurrentes. Lo podemos encontrar en cuentos como *La fiesta del monstruo* (1947) de Jorge L. Borges y Bioy Casares o en cuentos de Julio Cortázar como “*Las puertas del cielo*” (1951). También, invirtiendo su sentido peyorativo en autores de Rodolfo Kusch en *Anotaciones para una estética de lo americano* (1955). Moira Cristiá ha analizado la historietta Doña Robustiana, llevada adelante por integrantes de la Juventud Peronista en la década del setenta, desde la clave de “lo monstruoso” ([Cristiá, 2014](#)).
- 19** Autorretrato totalitario. La CGT muestra la cara en un cartel (3 de junio de 1963). *Despertar. Órgano oficial del club de la Libertad* 6. ARC.
- 20** La nota de *Despertar*, traza también la asociación entre un peronismo violento y monstruoso y el comunismo internacional, que veríamos casi diez años después en la publicación de *El Caudillo* con la que comenzamos este artículo.
- 21** Los trabajadores no imploran (12 de diciembre de 1963). *Compañero*, p. 6. CeDinCi.
- 22** Éste hacia 1971 en la extensa entrevista filmada que llevaron adelante Fernando Solanas y Octavio Gettino en Madrid, había ofrecido elementos concluyentes a favor de las organizaciones armadas al sostener que: “dentro del panorama nacional frente a la dictadura, hay tres acciones: una es la lucha revolucionaria, otra es la insurrección que parece proliferar en el ejército (...) y la otra es la línea pacífica de la normalización institucional”. Acentuando incluso que “la guerra revolucionaria es una guerra de guerrillas”. Concluyendo el líder frente a la pregunta de los directores sobre la diversidad de posiciones actuantes al interior del peronismo: “el movimiento peronista nunca ha sido ni excluyente ni sectario (...) todo aquél que cumple la doctrina y la ideología del peronismo es peronista”.
- 23** En una entrevista realizada por Ana Longoni y Mariano Mestman en 1992, decía: “cuando me voy de Espartaco, me acompaña Pascual Di Bianco, y juntos comenzamos a vincularnos con los sindicatos. De esa vinculación salen los primeros afiches que hago para la vieja CGT, reunificada después de la Libertadora, con José Alonso como Secretario general. Colaboro un tiempo con ella hasta que empieza a ser copada por el vandonismo, que entra en componendas con los militares golpistas. Entonces me abro. Siempre estuve conectado con los sectores sindicales combativos” ([Longoni y Mestman, 2008, p. 436](#)).
- 24** Los trabajos eran “Felipe Varela. Por la unidad revolucionaria de América Latina”, “Por un nuevo 17 de octubre Socialista, Revolucionario y Nacional”, “Retrato de Ernesto Che Guevara”, “Homenaje a los compañeros revolucionarios presos”, “Hacia la liberación de los argentinos

junto al tercer mundo. Solo el pueblo salvará al pueblo”, “Contra la violencia de los opresores- la violencia revolucionaria de los oprimidos”, “Córdoba 1969-1971- por un argentinazo definitivo”.

**25** Publicada parcialmente en (3 de octubre de 1971). *La Opinión Literaria*. ARC.

**26** Terrorismo contra la pintura social (26 de junio de 1971). *Así*, p. 12. ARC.

**27** Brusca interrupción de una muestra. Dibujos y murales de Carpani fueron destruidos en La Plata (24 de junio de 1971). *La Opinión*, p. 22. ARC.

**28** Véase Terrorismo contra la pintura social (26 de junio de 1971). *Así*, p. 12.

**29** Carpani recordaba sobre la muestra en la entrevista tardía realizada por Longoni y Mestman: “Allí estuvo un tiempo y después fue a La Plata, al Instituto Juan Manuel de Rosas, que controlaban unos nacionalistas ultramontanos. Allí di una conferencia en un clima muy tenso. Al día siguiente me llamaron para decirme que habían entrado por la noche y habían roto todos los cartelones. Fui, junté los pedazos, los pegué y lo seguí exponiendo en otros lugares”. ([Longoni y Mestman, 2008, p. 438](#)).

**30** Siglas utilizadas desde la proscripción de J.D. Perón que significan “Perón vuelve”.

**31** Dibujos y murales de Carpani fueron destruidos en La Plata (24 de junio de 1971). *La Opinión*, p. 22. ARC.

**32** Muchos de los grupos y publicaciones que representaban la línea peronista clásica, mostraban posiciones nacionalistas, clericales, antisemitas y antimarxistas.

**33** Así lo consignan diversas notas y artículos del momento. Por ejemplo, (agosto de 1973). *Patria Bárbara*, p. 10). ARC.

**34** El 20 de junio de 1973 se había producido el regreso definitivo de Juan Domingo Perón al país luego de 18 años de exilio, en el marco de un evento que fue conocido como “La masacre de Ezeiza” dado que hubo un enfrentamiento armado entre dos bandos opuestos del movimiento en el cual hubo un saldo de trece muertos.

**35** Esta ilustración de Carpani aparecería en afiches y en distintas revistas con consignas diferenciadas desde 1972 y sería firmada por la Federación Gráfica Bonaerense y la CGT de los Argentinos.

**36** La imagen de Evita con pelo suelto y una aparente campera de cuero que la identificaba con las juventudes politizadas de los setentas, tomada originalmente por Pinéldes Fusco, apareció primeramente en la edición de 1° de enero de 1952 de *Mundo Peronista*. Volverá a ser publicada el 14 de marzo de 1974 en el órgano oficial de prensa de la organización Montoneros, *El descamisado*, dando lugar a una recuperación de la emblemática figura. Véase Cámara ([2015](#)).

**37** Revista que representaba a los sectores más ortodoxos del peronismo aparecida en mayo de 1956. Esta publicación dirigida por Raúl Jassen, antiguo militante del ALN, antisemita y

antiguo director de *Tribuna sindical*, presentaba un espíritu anticapitalista y antimarxista, visible en las reivindicaciones de las editoriales de la misma.

**38** Figura-Contrafigura (agosto de 1973). *Patria Bárbara*, p. 10. ARC.

**39** En las mismas revistas se puede leer de todos modos que existen una intención de negar a pertenencia a la “derecha”, dentro de los cuales entendían que estaban la “ultraderecha anticlerical” y “los sectores vandoristas” ([Besoky, 2016, p. 209](#)).

**40** *El Caudillo* publica su primer número el 16 de noviembre de 1973, cinco días antes de que hiciera su aparición pública la triple A.

**41** Es importante de todos modos destacar que “El enemigo” de la derecha peronista no sólo incluía a los sectores “marxistas” sino también a los judíos, sionistas, masones y liberales.

**42** Romeo, F. El que las hace las tiene que pagar (noviembre de 1974). *El Caudillo* 50.

**43** Entrevista realizada a Juan Domingo Perón por Octavio Gettino en Madrid en 1971, divulgada con el nombre *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder*.

**44** Figura-Contrafigura (agosto de 1973). *Patria Bárbara*, p. 10. ARC.