

LA IMAGEN-MALICIA¹. ALGUNAS REFLEXIONES ACERCA DE LAS IMÁGENES DEL PERONISMO EN BUENOS AIRES.

Sonia Sasiain
UTDT- FAU-UBA – IUNA

A partir de la iconografía de Eva Perón y por medio del análisis de algunas obras realizadas y de otras solamente proyectadas, este trabajo se propone reflexionar sobre las dimensiones del anacronismo y de la relación entre modernidad y tradición, durante el primer peronismo, en la trama urbana de Buenos Aires.

Arte y política

En los últimos días se inauguró en la pared sur en la antigua sede del Ministerio de Obras Públicas (MOP) una imagen del rostro de Eva Perón inspirada en la que ilustraba la tapa de *La Razón de Mi Vida*, publicado en 1951. La selección de la imagen, de una “Evita dulce”², y la orientación geográfica, el sur, tienen que ver con la dirección por la que entró el “aluvión zoológico” del 17 de octubre de 1945.

“(…) la interpretación de los sucesos del 17 de octubre, entendidos como ‘mito de origen’ del peronismo, ocupó un lugar central al considerar tales acontecimientos políticos como un avance popular sobre una ciudad ajena, como un asalto a Buenos Aires, o como una toma simbólica de la ciudad; las metáforas urbanas fueron centrales en la interpretación de los acontecimientos fundantes de la identidad del peronismo.”³

El peronismo demostró que con la llegada al centro de la ciudad de esa “masa oscura” se hizo visible la Argentina profunda, invisible de Mallea, en la que “los pretextos locales de diversidad se desvanecen (...) por primera vez, siguiendo a Canal Feijóo, la modernización en Buenos Aires tuvo que ver con la irrupción ‘imprevista y nunca deseada’ de la otredad latinoamericana”.⁴

Si analizamos estos hechos con las herramientas que nos brinda Rancière, quien sostiene que

La política consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos. (...) [Cuando] la política sobreviene (...) [se da una] redistribución de lugares y de identidades, esta partición y esta repartición de espacios y de tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y de lenguajes constituyen (...) la división de lo sensible⁵

En el contexto de una modernización sin reforma, como plantea Adrián Gorelik, podemos entender como arte y política tejen los hilos de la historia del urbanismo que hunde sus raíces en 1929, con la visita de Le Corbusier a Buenos Aires y se cierra en 1956, con la difusión del Estudio para el Plan de Buenos Aires (EPBA)

¹ He tomado este concepto del Didi-Huberman, que sugiere a los historiadores del arte abandonar el método positivista y recuperar la escuela alemana con figuras señeras como Aby Warburg o Walter Benjamin. Estas imágenes son las que permiten, a través del anacronismo, acceder a múltiples tiempos estratificados en las imágenes. Indagar en las supervivencias, en las largas duraciones que parece surgir en el pliegue del tiempo, en la relación entre imagen e historia: que aparece en la historia como un malestar, como un síntoma de su atemporalidad. “Su temporalidad no será reconocida como tal hasta que el elemento histórico que la produce no se vea dialectizado por el elemento anacrónico que la atraviesa”. Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, 2008, p. 43

² Según testimonio de Daniel Santoro en reportaje concedido a Página 12, [En línea] <<http://www.treslineas.com.ar/miradas-evita-n-458730.html>>

³ Anahí Ballent, *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*, 2005, p. 38

⁴ Adrián Gorelik, *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*, 2004, p. 19

⁵ Jacques Rancière, *La división de lo sensible*, 2002.

Los artesanos, dice Platón, no tienen tiempo para estar en otro lugar más que en su trabajo. Ese ‘otro lugar’ en el que no pueden estar, es por supuesto la asamblea del pueblo. La ‘falta de tiempo’ es de hecho la prohibición natural, inscrita incluso en las formas de la experiencia sensible.

Después de la sucesión de cambios, siguió al 17 de octubre la visión de una Argentina transformada en sus cimientos por la irrupción de las masas que tuvo una gran resonancia entre los contemporáneos, a pesar de que conservó buena parte de sus rasgos originales y continuó ofreciendo esquemas de ideas y de modelos de comportamiento que contaron con una amplia aceptación social durante los años peronistas. La reciente reconstrucción histórica del período pone de manifiesto una mutación menos abrupta y, por el contrario, la existencia de fuertes elementos de continuidad.

En nuestro país, como ha demostrado Ballent, durante el primer peronismo, la vanguardia arquitectónica convivió con los planteos tradicionalistas propuestos por las líneas nacionalistas y lo mismo comprueba, para el campo de la plástica, Andrea Giunta a partir del análisis de las diferentes corrientes artísticas: abstracción y figuración que se manifiestan sincrónicamente.

La capacidad del peronismo para crear símbolos, especialmente a través de la figura de Eva Perón, sigue vigente todavía hoy. Ante el cambio de escenario se ha considerado importante reflexionar sobre algunas categorías que intervienen en su construcción durante el primer peronismo: estetización extrema/kitsch, historicismo/modernización, tradición/vanguardia y luego reflexionar sobre el lugar que ocupan en la actualidad

El nacimiento de un nuevo imaginario urbano

Desde mediados de la década del treinta del siglo xx, y como consecuencia del proyecto industrializador, Buenos Aires recibió a una inmigración masiva que provenía del interior y que se alojó en la ciudad y en el primer cordón urbano.⁶

La velocidad con que se dio este proceso, y el tono desafiante con que se introducía el programa de reformas, que en el discurso oficial adquiría visos épicos de una reparación histórica, convirtió a Buenos Aires en el escenario de un conflicto entre los sectores altos y medios ya instalados, con los nuevos migrantes⁷. El imaginario urbano tradicional se vio modificado por las transformaciones técnicas y materiales que impulsaron estos nuevos habitantes que, convocados a participar activamente en la política gubernamental, también produjeron nuevos ritos y prácticas. Para los primeros, *su* ciudad había sido *tomada*; mientras los recién llegados ejercían su *derecho a la ciudad* a través de: actos masivos, exposiciones en la calle Florida, funciones a precios populares en el Teatro Colón, etc.

Nuevas configuraciones arquitectónicas y urbanísticas dialogaron con fotografías, publicidades, películas u obras dramáticas que crearon imágenes gráficas y verbales de un nuevo modo de habitar la ciudad.

Estos inmigrantes fueron, en gran parte, los destinatarios de las construcciones que ampliaron las dimensiones de la ciudad tradicional y avanzaron sobre "la pampa": el

⁶ Juan Carlos Torre (dir.) *Nueva historia argentina, Los años peronistas (1943-1955)*, 2002. "Paralelamente al crecimiento industrial se produjo un importante reordenamiento de la población en el territorio nacional, que se tradujo en una mayor urbanización. Aquí operó tanto la expulsión de pobladores de las zonas agrícolas en dificultades como, sobre todo, la atracción ejercida por las nuevas oportunidades de empleo que surgían en las industrias y en las actividades de servicios de las ciudades. A diferencia de lo que ocurriera en el pasado, la satisfacción de esta demanda de trabajo no pudo asegurarse por medio de la inmigración extranjera, porque ésta había prácticamente cesado hacia 1930. Su lugar fue ocupado por grandes masas del interior del país que migraron a los centros urbanos, en especial a Buenos Aires y su periferia. El área metropolitana se llenó de provincianos. Su número empezó a aumentar vertiginosamente a mediados de los años treinta y mucho más a partir de 1940. Los 8.000 provincianos que recibía anualmente hasta 1936 pasaron a un promedio de 70.000 entre 1937 y 1943 y ascendieron hasta 117.000 entre 1944 y 1947. En total, sumaron un millón de nuevos residentes a Buenos Aires y su cinturón urbano, que creció de los 3.457.000 habitantes de 1936 a los 4.618.000 registrados en 1947. Fue un éxodo en masa." p. 262.

⁷, Juan Carlos Torre, op. cit. p. 310.

complejo Ezeiza con aeropuerto, hotel internacional y colonia de vacaciones para niños, Ciudad Evita, el Barrio Presidente Perón y los monoblocks cercanos a la Avenida General Paz, entre otros. Estos nuevos desarrollos urbanísticos se ubicaron principalmente en la zona sudoeste de la ciudad.

Durante el primer peronismo las propuestas urbanísticas no fueron novedosas por las tipologías o por el estilos (que abarcaron desde el racionalismo hasta el pintoresquismo), sino por su dimensión: crearon la imagen de la ciudad como algo por reconstruir a una escala de guerra con una planificación regional a nivel nacional y, en el caso de Buenos Aires, la conquista se medía por la ocupación del centro histórico de la ciudad. Durante este período conviven dos visiones de la planificación: la vanguardista y la tradicional

“(…) aunque, por distintos motivos, triunfó la segunda, ya que se impuso en las acciones urbanas efectivamente realizadas. En la práctica, entonces, la actitud redistributiva sobre la ciudad primó sobre las tendencias que propiciaban su transformación radical. (...) La idea de creación de una ciudad nueva, de transformación radical del medio urbano, no dejaba de seducir a un gobierno que, en muchos aspectos, se asignaba un carácter fundacional, que ansiaba en erigirse en el constructor de un nuevo país.”⁸

Arte y ciudad

El Mausoleo a Eva Perón. Tradición

Otra muestra del eclecticismo oficial, fue el Mausoleo encargado para conservar los restos de Eva Perón al escultor italiano León Tomassi, en clave kitsch según Anahí Ballent⁹. La autora sostiene que la impronta estética fue un factor fundamental en la construcción del mito político de Eva: ella misma se transformó en el mayor ícono creado por el peronismo. La estetización de su figura no la abandonaría después de su muerte. Su propio cuerpo embalsamado sería inmortalizado eternamente bello para convertirse en obra de arte total donde el sujeto representado y su representación se unirían de manera completa y definitiva.

El tipo de retórica arquitectónica ensayado con anterioridad para la sede de la Fundación Eva Perón –todavía en construcción para el momento de su muerte–: el neoclásico, se profundizaría en el proyecto de su mausoleo, de León Tomassi, quien había realizado anteriormente las esculturas que remataban el arquitrabe de la sede, asesorado por el arquitecto Carlos F. Krag.

El proyecto consistía en una columna de 137 m que estaba rematada por la imagen del descamisado, cuya base contenía el mausoleo, que se ubicaría en línea con la que era entonces residencia presidencial. Se pensaba edificar el monumento “más grande del mundo” que se convertiría además en la “octava maravilla”. En cuanto al exterior su perfil dominaba la ciudad vista desde el río, Se buscaba un símbolo urbano que, como la estatua de la Libertad en Nueva York o el mítico Coloso de Rodas, constituyera el elemento más notable en la aproximación a la ciudad. La localización constituía un aspecto central de la obra, no sólo por la perspectiva desde el río sino por la contigüidad con la residencia presidencial, para lo que se preveía la desviación de la Avenida del Libertador. Esta vinculación, como sostiene Ballent, eternizaba a un líder muerto y reafirmaba al líder vivo.

Finalmente, el Mausoleo unía dos programas: el Monumento al Descamisado y el Mausoleo de Eva Perón en sí. Aquel era un proyecto de 1946 para el que se habían realizado colectas y se habían hecho descuentos de sueldos a los empleados. Su emplazamiento iba a ser en la intersección de las Av. 9 de Julio y Av. de Mayo, estratégicamente ubicado para que “dialogue” con la que era entonces la sede del Ministerio de Obras Públicas (MOP), donde actuaban todos los cuerpos profesionales y técnicos que planificaban y realizaban las nuevas construcciones. Para emplazarlo,

⁸ Anahí Ballent, op. cit., p. 35

⁹ Ibídem

la Av. del Libertador se desviaría en la dirección del terreno en que actualmente se emplaza ATC.

Las dos caras de Eva. Tradición y vanguardia

Como ha demostrado Andrea Giunta¹⁰, los sectores eruditos de las artes plásticas reprocharon al peronismo su aislamiento cultural consecuencia del corte de relaciones que habían impuesto la guerra y la posguerra y de la limitada circulación de exposiciones internacionales. Aun cuando es cierto que las instituciones oficiales no tuvieron una destacada actividad en estos años, sí hubo iniciativas privadas orientadas a acoger las manifestaciones modernistas de otros países.

En 1949 se inaugura la sede del Instituto de Arte Moderno en Buenos Aires con la exposición *Arte abstracto*¹¹, que era casi una afrenta para el sector nacionalista del gobierno. Sin embargo, lo que la creación de un espacio destinado a la exhibición del arte moderno sí manifestaba era la necesidad de comenzar a establecer un circuito de instituciones privadas que todavía no existían en los espacios oficiales.

Esta relación cambiante con el arte en general y con el arte abstracto en particular, atraviesa el proceso de recepción de dos representaciones de Eva realizadas entre 1950 y 1952, años en los que cristalizan los rituales peronistas y en los que las figuras de Evita y Perón pasan a ocupar el centro de los actos oficiales. En el conjunto de imágenes que tomaron parte del culto de Evita, aquellas producidas dentro del terreno del arte estuvieron atravesadas por diversos conflictos. Aproximadamente en 1950, Numa Ayrinhac realiza un retrato de Eva que fue utilizado en la tapa del libro *La razón de mi vida*, publicado por editorial Peuser en septiembre de 1951. Esta imagen de Eva, en la que aparecía sonriente y cargada de optimismo, liderando con su figura un paisaje que se extendía entre la pampa y la cordillera, transmitía una versión muy diferente de aquella que diariamente conocía la población que seguía el progresivo deterioro de salud de quien pronto sería declarada "Jefa Espiritual de la Nación". Esta representación de Eva Perón se desparramó por el mundo acompañando las traducciones de su libro –al italiano, al inglés, al francés, al japonés, al Braille–, los sellos postales adheridos a miles de cartas y también, casi inmediatamente, se incorporó a los actos políticos previos a las elecciones del 11 de noviembre de 1951, en los que el pueblo la llevó como estandarte.

Es en este momento, central en el proceso de "canonización" de su imagen cuando Ignacio Pirovano, director entonces del Museo Nacional de Arte Decorativo, propone que Sesostris Vitullo realice un monumento de Eva Perón. El escultor, que desde 1925 residía en París, y para quien Pirovano había logrado una exposición retrospectiva en el Museo Nacional de Arte Moderno de esta misma ciudad, parecía ser el artista perfecto para cincelar la imagen de Evita. Pero Sesostris Vitullo no era un retratista. Su propuesta estética pretendía sacar a sus temas del terreno de lo descriptivo y este programa no era, obviamente, el más apropiado para atrapar miméticamente los rasgos y los gestos de Eva. Después de pedirle información sobre ella, de quien necesitaba conocer algo más, le escribe: "He comprendido todo. Eva Perón. ARQUETIPO SÍMBOLO. Libertadora de las razas oprimidas de América. La veo como un mascarón de proa rodeada de laureles". Pero ese rostro poco personalizado, que parecía representar más a una amazona sumergida en una mata de vegetación que a la popularizada imagen de Evita, no pudo ser aceptado por las miradas oficiales. Vitullo la lleva a la embajada argentina en París que, junto con la Dirección de Asuntos Culturales de Relaciones Exteriores de Francia, auspiciaba su exposición y de aquí fue retirada antes de exponerse en la retrospectiva.

Que el arte abstracto se mostrara en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires no implicaba que el rostro de Eva pudiese ser sometido a un tratamiento abstractizante. La imagen realizada por Vitullo era reconocible sólo por el título y por la inscripción grabadas en una de sus caras permitían identificarla: " Yo seguiré para mi pueblo y para Perón desde la tierra o el cielo. Evita". Estas marcas fueron luego eliminadas de la piedra.

Sumida en el anonimato, la escultura de Eva desapareció transitoriamente de la escena pero no logró, nunca, diluir a su autor. Un extraño intercambio existió entre ambos, ya que sólo en los noventa, debido a la avalancha comercial que se apoderó de la figura de Evita, ambos lograron reinscribir su propio nombre en el bloque de la piedra: Eva al rebautizarlo y

¹⁰ Andrea Giunta, "Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo", 2008

¹¹ "Organizada por el crítico belga residente en Francia León Degand, esta muestra, con la que se había inaugurado poco antes el Museo de Arte Moderno de la ciudad de San Pablo, se presentó en Buenos Aires sin el poder disruptor y de avanzada que había portado en el ambiente paulista. Para la escena argentina, donde las exposiciones de arte abstracto eran recurrentes, y donde existía una sólida producción que había dado lugar a radicalizados debates y a teorías específicas", *Ibidem*.

Vitullo al lograr, por la fuerza de su nombre, una retrospectiva que lo reinstaló en el espacio artístico argentino en 1997. Mientras el retrato de Evita pintado por Ayrinhac cayó en la redada que destruyó sus imágenes durante la Revolución Libertadora, sus reproducciones se apropiaron de la memoria de su rostro a tal punto, que aún hoy forma parte del repertorio central que se utiliza para su representación.¹²

El Estudio para el Plan de Buenos Aires. Estetización y Vanguardia

Como sostiene Graciela Silvestri¹³, durante la entreguerras, en un clima de efervescencia, la arquitectura guía las mayores innovaciones internacionales. Es así que promueve la negación de toda frivolidad y acerca a los primeros modernistas argentinos a la llamada clásica. En esa época, Le Corbusier participa en Europa de debates con las líneas más radicales de la arquitectura que pretendían subsumir a la disciplina en construcción técnica o resolución de las necesidades sociales, defendiendo la belleza.

El maestro visita Buenos Aires en 1929, invitado por Los Amigos del Arte. Dicta una serie de conferencias y, finalmente dictamina que la ciudad está perdida y que debe someterse a un plan en el que rescata unas pocas construcciones decimonónicas como el Congreso Nacional y a la vez propone demoler lo existente y en su reemplazo construir *blocks* que formen supermanzanas¹⁴.

Sus propuestas, lejos de ser olvidadas, quedaron presentes en las reelaboraciones de distintos arquitectos preocupados por la cuestión urbana: Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan que reflotan el proyecto en 1937 y visitan en 1938 a Le Corbusier en París. Estos arquitectos serán contratados en por el intendente Siri en 1948 para implementar el Estudio para el Plan de Buenos Aires (EPBA), al que difunden en la propaganda cinematográfica como la *Tercera Fundación de Buenos Aires*. “La idea de creación de una ciudad nueva, de transformación radical del medio urbano, no dejaba de seducir a un gobierno que, en muchos aspectos, se asignaba un carácter fundacional, que ansiaba en erigirse en el constructor de un nuevo país.”¹⁵ El plan fue publicado en 1955/56, y produjo un fuerte impacto en el Plan Regulador de 1958/64.

El Plan de 1937 propone elementos diversos –ordenamiento vehicular, aumento de espacios verdes, concentración de la ciudad en su viejo casco–

(...) el esquema del plan ofrece la planta cuadrangular de Buenos Aires como una rémora de la vieja planta de Garay. Continúa, pues, la recuperación de la ciudad pequeña y llana: una armonía nostálgica que sólo puede revelarse en clave estética. Probablemente el fragmento urbano que representa más acabadamente esta operación de extrema estetización del contexto sea el proyecto de 1943 para el conjunto urbanístico de Casa Amarilla (...) Observando la planta del conjunto, las tiras de los edificios compuestos con las torres podrían leerse en perfecta consonancia con las producciones del *arte concreto* que, en breve, constituirá la primera y más radical negación de la representación pictórica en Buenos Aires (incluidos los límites del cuadro). Los arquitectos trabajan con presupuestos muy cercanos al nuevo ideario que se está construyendo en las artes plásticas y que alcanza hacia fines de la década de 1940 sus definiciones más precisas.¹⁶

La *nueva visión*, sin embargo borraré todo rastro del pasado, pretendiendo universalidad y cientificidad para sus invenciones. Las formas resultantes se interpretaron como la culminación del modernismo porteño. El Grupo Austral, del que formaban parte Hardoy y Kurchan junto a Antonio Bonet, entre otros; es considerado

¹² Andrea, Giunta, op. cit., pp. 63- 65

¹³ Graciela Silvestri, *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*, 2011.

¹⁴ La propuesta es recuperar el río el Fuerte que conformaba el patrimonio de la ciudad en su momento fundacional Le Corbusier también interviene en la redacción de la Carta de Atenas de 1933, que establecía la posibilidad de trasladar los monumentos a un espacio que actuaría como museo urbano cuando el valor memorial lo exigiera. IV Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM), publicado por Le Corbusier en 1942.

¹⁵ Anahí Ballent, op. cit., p. 35.

¹⁶ Graciela Silvestri, op. cit., p. 285

por la historiografía canónica de la arquitectura como el “inicio” del *movimiento moderno* en la Argentina.

Pero va a ser Amancio Williams, quien comienza a trabajar en la década de 1940, colaborador de Antonio Bonet en algunas obras como Casa Amarilla, quien resulte canonizado por los jóvenes de la *nueva visión*, en 1950, como el arquitecto que resume la breve pero “potente vanguardia” local.

Conclusión

Se ha considerado interesante trabajar con piezas que dan del mismo referente, y casi contemporáneamente, dos visiones totalmente opuestas de Buenos Aires a través de recursos expresivos totalmente distintos: clasicismo/modernismo en los dos retratos de Eva, el proyecto urbano no realizado EPBA, que se enfrenta con los planes realizados –algunos barrios en escala pintoresca, la Ciudad Infantil y Estudiantil–; el Mausoleo de Eva Perón en clave ecléctica que combina referencias neoclásicas y kitsch, entre otros. Lo curioso es que ambos grupos de imágenes fueron producidos por oficinas estatales o por encargos oficiales pero, como ha demostrado Ballent, durante el primer peronismo, la vanguardia arquitectónica convivió con los planteos tradicionalistas propuestos por las líneas nacionalistas y esto no es más que una prueba de la diversidad que existía dentro del campo urbanístico en particular y del artístico, en general.

Como demuestra Beatriz Sarlo

Después de la caída del peronismo se produjo rápidamente una revisión del régimen que, mientras había estado en el poder, provocó resistencias en algunos intelectuales ya que comparaban sus prácticas con los mecanismos empleados por el fascismo. Muchos de ellos, al igual que los sectores tradicionales de la sociedad criolla, sintieron que la ciudad estaba *tomada* por la masa y criticaban el aislamiento cultural al que se veían sometidos. Estudios recientes, plantean la imposibilidad de realizar una equiparación lineal y excluyente entre lo ocurrido en materia de gestión cultural en la década peronista y los regímenes autoritarios europeos (...)¹⁷

Este análisis se podría relacionar con lo que sostiene Rancière sobre el “proceso de creación de disensos [que] constituye una estética de la política, que no tiene nada que ver con las formas de puesta en escena del poder y de la movilización de las masas designados por Walter Benjamin como ‘estetización política’”.¹⁸

Finalmente, en agosto próximo, otra pared del MOP, mostrará una nueva imagen, la de la Evita combativa que mirará al norte. Diseñada por Marmo, escultor, creador del proyecto y Santoro, artista cuya obra cuenta con una larga tradición en el trabajo arqueológico con el imaginario peronista. Trabaja las imágenes arquetípicas de la liturgia peronista a través de montajes, citas o recreaciones que apelan, como en este caso, a la fecundidad del anacronismo¹⁹.

Estas imágenes anacrónicas, reelaboradas en un lenguaje pop, característico del muralismo cubano, trabajan sobre la larga duración que en la memoria las emparenta con Jano, dios de la mitología romana que tenía dos caras mirando hacia ambos lados de su perfil. Dios de las puertas, de los comienzos y de los finales. Como un Jano, el MOP se yergue con la imagen de Eva que saluda prontamente con su sonrisa a los que entran a Buenos Aires por el sur. En agosto, otro retrato de Evita arengará combativa a los que abandonan la ciudad provenientes del norte. A Jano también se invocaba al comenzar una guerra, y mientras ésta durara, las puertas de su templo permanecían siempre abiertas; cuando Roma estaba en paz, las puertas se cerraban.

¹⁷ Beatriz Sarlo, *La batalla de las ideas [1943 1973]*, 2007.

¹⁸ Jacques Rancière, *La división de lo sensible*, 2002.

¹⁹ “(...) fecundidad del anacronismo: acceder a los múltiples tiempos estratificados a las supervivencias, a las largas duraciones del más-que-pasado mnémico, es necesario el *más-que-presente* de un acto: un choque una desgarramiento del velo, una irrupción o aparición del tiempo, aquello que Proust o Benjamin llamaron ‘memoria involuntaria’” Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, 2008. p. 43

Queda en cada uno de nosotros considerar, frente a esta imagen-malicia, si su templo sigue abierto o no.

Imágenes:



Imagen 1: Antigua sede del MOP, 9 de julio y Salta. Marmo -Santoro



Imágenes 2 y 3: Estatua de la Libertad en Nueva York mide 46 m, la altura de la estatua 60m y el diámetro de la escalinata de acceso 100 m Incluía 14 ascensores y preveía un sarcófago de plata para el cuerpo de Eva. Por su interior podía ascenderse a la cabeza de la figura a nivel de 134,12m y contaba con varios sectores intermedios de observación, como la terraza sobre el yunque que acompañaba al descamisado



Imagen 4: Proyecto Mausoleo para Eva Perón

Bibliografía

BALLENT, Anahí: *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes/ Prometeo 3010, 2005.

BENJAMIN, Walter: *Conceptos de filosofía de la historia*, La Plata, Terramar, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

GIUNTA, Andrea: "Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo", en BURUCÚA, José Emilio (dir.) *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*, Tomo 2, capítulo VII, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

GORELIK, Adrián, *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*, Buenos Aires, s. XXI, 2004.

RANCIÈRE, Jacques: *La división de lo sensible*, Salamanca, Centro de Arte de Salamanca, 2002

SARLO, Beatriz: *La batalla de las ideas [1943 1973]*, Buenos Aires, Emecé, 2007.

SILVESTRI, Graciela: *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Edhasa, 2011.

TORRE, Juan Carlos (director): *Nueva historia argentina, Los años peronistas (1943-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002.