

Las Evas de Pablo Curatella Manes y Sesostris Vitullo: una reflexión sobre la narración histórica, el arte y la política del primer peronismo desde el prisma de la multiculturalidad

ALCINO, Valeria / UBA-UdeSA-UMSA – valeria.alcino@gmail.com

Eje: Arte argentino

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: Escultura – Campo cultural – Inmigración.

Introducción

La idea de *crisol de razas* constituyó en el imaginario de la Argentina una de sus bases identitarias. Esta imagen, surgió como una necesidad derivada de las premisas políticas, sociales y económicas del liberalismo al mediar el siglo XIX, cuando se entendía que era preciso poblar el territorio con inmigrantes europeos para llevar a cabo la transformación necesaria para salir del estado de *barbarie*. Identificada con el indio, el gaucho e incluso con el criollismo de origen hispano, este estado de salvajismo debía dejar lugar a un nuevo tiempo de progreso que permitiera a la joven Argentina convertirse en una nación civilizada.

Desde 1860¹ la Argentina se presentaba ante el mundo como una nación libre, de vocación pacífica, para los argentinos y *para todos los hombres del mundo que quieran habitar en el suelo argentino*.² De aquí se desprende que el proyecto político de la Argentina forjó sus cimientos en la idea del cruce de culturas, pero básicamente en la incorporación de una cultura modélica representada por la ilustración

¹ La Carta Magna de 1853 inspirada en las bases de Juan Bautista Alberdi para quien era imprescindible realizar “la república posible” para arribar a “la república verdadera”, tiene una breve pero poderosa modificación: cambia la palabra *Confederación* por *Nación* como consecuencia de los fervorosos cuestionamientos que hace Faustino Sarmiento.

² “Preámbulo”, *Constitución de la Nación Argentina. Publicación del Bicentenario*, Buenos Aires, Corte Suprema de Justicia/Biblioteca del Congreso de la Nación/Biblioteca Nacional, 2010, p.19; Alberdi (1979, p.18).

francesa. Superados los conflictos con el indio y el gaucho, la *civilización* parecía imponerse en el país, especialmente en épocas del Centenario de la Revolución de mayo.

Sin embargo, los procesos inmigratorios ultramarinos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX dieron por tierra con la especulación de transformación. En el pensamiento de Alberdi los inmigrantes que podían llevar a cabo tal cambio provenían de los países anglosajones que principalmente emigraron hacia los Estados Unidos de América. Argentina recibió en cambio, en su mayoría inmigrantes italianos y españoles y en menor medida, europeos del este. Otro de los factores que deterioró el plan fue que, en general, los inmigrantes provenían de los estratos más bajos de la escala social. Primordialmente, eran grupos de trabajadores expulsados por la crisis generada por la Segunda Revolución Industrial. Junto a ellos arribaron ideas percibidas como peligrosas, introducidas por los grupos de mayor radicalidad, como los inmigrantes anarquistas. Esto justificó una visión totalizadora del extranjero como ese *otro* amenazante del orden establecido que constituía el nuevo representante del *salvaje*. Esta oleada de *salvajes* del orden moderno que se expresaba en “cocoliche”, se consideró un obstáculo para el desarrollo que prometía el modelo liberal de la *Generación del 80*. Aunque desviándose del plan inicial, también ellos transformaron a la Nación de manera substancial. Este desvío que sufrió el plan se comprendía como un fracaso del proyecto que Alberdi y Sarmiento habían elaborado para la construcción de la Gran Nación y dio lugar a la percepción histórica de un proceso inacabado; siempre buscando su explicación, su identidad, su narrativa, su imagen.

Civilización y barbarie en tiempos del peronismo

El binomio *Civilización y barbarie* constituye la matriz de la cultura nacional y en tiempos del peronismo, la construcción de la imagen del bárbaro, el salvaje, fue el trabajador peronista. Heredero del gaucho y el indio, que cual malón arrasaba el espacio público fue caracterizado como *Aluvión zoológico*³ cuando las “masas ignaras” con sus cánticos y bombos, reclamaban la liberación su líder. Estas masas formadas por los mestizos del interior y por los hijos de aquellos inmigrantes equivocados, de pelo negro

³ Como “Aluvión zoológico” definió al peronismo en clara referencia a la manifestación del 17 de octubre en Plaza de Mayo el diputado radical Ernesto Sammartino. Esta expresión surgió con motivo de las elecciones que ganó Perón: “El aluvión zoológico del 24 de febrero parece haber arrojado a algún diputado a su banca, para que desde ella maúlle a los astros por una dieta de 2.500 pesos. Que siga maullando, que a mí no me molesta”, Cámara de Diputados del Congreso Nacional, 7 de agosto de 1947. Su alocución motivó su exilio a Montevideo. En 1955, tras la caída de Perón y en claro apoyo al golpe de la Revolución Libertadora se manifestará públicamente respecto del gobierno peronista como un “régimen de corrupción y despotismo” cuya caída era de “más trascendencia que el derrocamiento de la tiranía rosista”. Ver: “Voces coincidentes” en *Sucesos Argentinos*, 1955, fílmico, AGN.

y formas rudas, distaban enormemente de ser los hijos imaginados por Alberdi que llevarían a la Argentina a su destino de grandeza.

El 17 de octubre de 1945 *barbarie* definió al nuevo actor social colectivo que constituyó “el peronismo”. Desde entonces, nuevos debates quedarán abiertos. Considerando esta perspectiva, este estudio se propone examinar, arte y política cultural del primer peronismo (1945-1955) a través de un grupo de esculturas de Eva Perón que lograron evadir “el piquete liberador” con el que se destruyeron sus imágenes. Este trabajo también busca indagar cuáles fueron las condiciones que permitieron tal supervivencia. Asimismo, se espera problematizar las narrativas de la historia escrita luego de la caída del régimen peronista que silenciaron la existencia de estas obras. Fundamentalmente, se intenta reflexionar sobre la omisión de los vínculos directos que artistas como los que aquí se estudian tuvieron con el gobierno de Juan Domingo Perón.

De las narrativas históricas

La historia tradicional del arte argentino parte de un discurso que escinde el campo cultural en áreas que parecieran discurrir por dimensiones aisladas y paralelas. Por un lado, la obra de artistas de vanguardia, vinculados a los lenguajes de la abstracción o bien a un realismo de compromiso social que conformaban la “resistencia antiperonista” y por otro, los figurativos de temas regionalistas ligados al régimen. Algunos estudios actuales incluso, si bien superan las asociaciones entre nazismo y peronismo o peronismo y fascismo, continúan la fórmula peronismo vs. abstracción, basándose en el discurso que el entonces Ministro de Educación Oscar Ivanissevich había pronunciado en este sentido.⁴ Las ideas respecto del arte abstracto que esgrimía el cirujano, no eran ajenas a las que en los Estados Unidos manifestaban la mayor parte de los funcionarios del Estado.

Un ejemplo claro resultan las expresiones de Harry Truman, Presidente de los Estados Unidos de América, quien en 1948 escribió: “Es un placer contemplar la perfección (refiriéndose a obras de Rembrandt y Holbein) y luego pensar en los vagos y chiflados modernos. Es como comparar a Cristo con Lenin” (cit. Stonor-Saunders 2001, p. 378). En su desprecio hacia el arte moderno, Truman expresaba una opinión común a muchos norteamericanos que vinculaban el arte experimental, sobre todo al arte abstracto, con impulsos degenerados y subversivos. No es sorprendente dentro del contexto manejado por Mc Carthy, que George Dondero, un congresista de Missouri, declarase que “todo el arte moderno es

⁴ Para ampliar ver: Giunta, A 1999, p.153-154 y *Ver y Estimar* en las barricadas del Arte Moderno (ibidem, , p. 76)

comunistoide” y que los artistas modernos eran armas del Kremlin, y por esta denuncia fue condecorado con la Medalla de Honor de la Liga de Artistas Profesionales (AAPL).⁵

Uno de los ejes principales de este estudio, examina la pluralidad de realidades que definieron los proyectos de modernidad artística en torno al enfrentamiento entre una estética no figurativa o abstracta y la figuración, que se profundizó en la época del peronismo entre los grupos de artistas nacionales.

Más allá de las diferencias concretas existentes, la división tajante que se estipuló entre los grupos fue mayormente el resultado de diferencias ideológicas que consolidaron un discurso simplificado y uniforme sobre los unos y los otros. Pensar estos aspectos en términos de la multiculturalidad permite nuevas reflexiones. “El abismo estético” que separaba a peronistas y antiperonistas- como sostiene Andrea Giunta-, no solo evidenciaba la separación política, sino que pone de manifiesto los conflictos existentes entre cultura popular, asociada al peronismo, y cultura ilustrada identificada con los sectores antiperonistas. Esta división toma consistencia a través del proceso de *desperonización* de la sociedad iniciado por la Revolución Libertadora en 1956.

La historia nacional posperonista comenzó a escribirse desde esta perspectiva, negando la complejidad que el fenómeno del peronismo había instaurado. La historia del arte de la década que abarcó 1945-1955 se tejió a través del relato de ciertos intelectuales antiperonistas funcionales al gobierno *de facto* que derrocó a Perón. Destacan, entre tantos otros, Victoria Ocampo, directora de la revista “Sur” - bastión de la vanguardia cultural argentina-, y el flamante Interventor del Museo Nacional de Bellas Artes Jorge Romero Brest,⁶ quien durante el peronismo, esgrimía su oposición al régimen desde las páginas de su revista “Ver y Estimar”. En el relato elaborado por estas personalidades, se distingue una fuerte matriz que direccionó gran parte de los análisis del campo cultural sobre el peronismo.

Romero Brest entendía que la configuración del arte nacional debía responder a nuevos parámetros que, desde su visión, superaran el atraso regionalista (como podría definir al arte ligado a peronismo). Iniciada su carrera como gestor cultural, *Internacionalismo* y *Abstracción* conformaron los nuevos lineamientos del arte nacional.

En esta construcción, la abstracción significaba la modernidad; la vanguardia y constituía el lenguaje acorde para representar el cambio político de la Argentina a nivel internacional. La figuración; las representaciones de trabajadores; gauchos y paisajes que habían proliferado durante el peronismo, en cambio, simbolizaban el oprobio al que las artes plásticas habían estado sometidas.

⁵ Para ampliar ver Stonor-Saunders 2001, p. 378.

⁶ En 1958 cambió su designación de Interventor a Director del Museo Nacional de Bellas Artes cargo en el cual permanece hasta 1961. Para ampliar ver: *Jorge Romero Brest, una autobiografía*. Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte” Julio. E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, C1-S6-A. (Archivo JRB- FFyL-UBA, C1-S6-A)

La cultura como herramienta política

Una estrategia del proceso de *desperonización* de la sociedad fue redefinir la cultura nacional. En este sentido, una de las premisas básicas fue establecer la inexistencia de una cultura peronista, excluyendo de la definición de cultura a las manifestaciones del ámbito popular y fundamentalmente, a las obras de *propaganda*, entendidas como todo aquello que identificara al peronismo sin importar autoría o estilo, pero fundamentalmente, las exaltarán las figuras de los líderes del movimiento. El destino de éstas debía ser la hoguera o con mayor suerte, el ocultamiento. Redefinir qué quedaba fuera y qué dentro del campo cultural, respondía a la necesidad de controlar, simplificar y homogenizar el discurso de lo nacional, creando lazos de reconocimiento en tanto legitimaba a un grupo excluyendo la diferencia. En consecuencia, debido a la eficacia de esta estrategia es que en los últimos tiempos la pregunta sobre la existencia de una cultura peronista resulta vigente.

Otra estrategia, muy utilizada también en tiempos del peronismo, fue activar la oposición de términos. Oposición entre formas culturales - figuración/abstracción; cultura popular/cultura ilustrada-; tenía su contraparte en el enfrentamiento de las formas socio-políticas -peronismo/antiperonismo; pueblo/oligarquía; cabecita negra/gorila-; entre otros. No obstante, la dinámica de oposición resultaba eficaz en ambos casos puesto que esta estrategia tenía una fuerte raigambre en la sociedad articulada en la narrativa fundacional de la cultura argentina: *civilización y barbarie*.

La cultura basada en este movimiento pendular entre *civilización y barbarie*, se reactivó a partir de la asociación entre civilización-modernidad-internacionalismo-vanguardia-abstracción opuesto a barbarie-regionalismo-atraso-representación-figuración. La batalla no era nueva y tenía su antecedente en los enfrentamientos entre el Grupo de Boedo —reunidos por la revista *Claridad*— y el Grupo de Florida, que se manifestaba a través del periódico *Martín Fierro*. Enmarcados por la misma división, se encontraban los *Artistas del Pueblo* vinculados al Grupo de Boedo y los artistas del círculo de *Amigos del Arte*, cercanos al grupo de Florida, entre los que se replicaban las mismas tensiones. La dicotomía estética en el campo de las artes visuales se había evidenciado en 1924 cuando Emilio Pettoruti expuso sus obras en el Salón Witcomb de la calle Florida al regresar de Europa. En aquella ocasión, el público y la crítica se dividió, expresándose a golpes de puño, ante el nuevo lenguaje estético *cubofuturista* que presentaban sus obras (López Anaya 2005, p.179).

En línea con lo expuesto, uno de los puntos de partida de este trabajo es asumir la existencia de un debate estético entre no figuración y abstracción -como símbolo de la modernidad y la vanguardia internacionalista- distinguiéndose de la representación figurativa, —asociada al atraso, a formas perimidas de carácter nacionalista y de una tradición a superar— previa a 1946, año en que Juan D. Perón asumió la presidencia de la Nación Argentina.

Las obras

A través del análisis de las esculturas de Eva Perón realizadas por Pablo Curatella Manes y Sesostris Vitullo se intentará abordar la confluencia de factores culturales diversos que se sintetizaron en lenguajes plásticos que concentran y reelaboran aspectos de la cultura tanto europea como americana.

A instancias de Salvador María del Carril, en 1950 Ignacio Pirovano —entonces Director del Museo de Arte Decorativo— le encargó a Sesostris Vitullo (Buenos Aires, 1899- París, 1953) la realización de un monumento a Eva Perón. El escultor argentino de gran talento aunque desconocido, se encontraba radicado en París desde 1925 por lo cual requirió información acerca de la figura que debía representar. Pirovano entonces le comenzó a escribir cartas describiéndole a Evita. Luego del intercambio epistolar, el artista manifestó: "He comprendido todo. Eva Perón Arquetipo Símbolo. Libertadora de las razas oprimidas de América. La veo como un mascarón de proa rodeada de laureles."

La obra fue esculpida en piedra de Gard, en la cual el artista realiza una trama que evidencia su hacer, dejando rastros visibles de su gesto. Los trazos severos —como los caracteriza Oscar Barone en 1973— (Barone 1997, p31) generan oquedades oscuras que surgen de las formas angulosas. La textura repele el pulido y evidencia la rusticidad del material, rugoso y áspero. Es la materia con que fue formada Evita, resistiendo el cincel e imponiéndose, como un mascarón de proa en el tumultuoso mar de la política argentina. Sus rasgos transformados, se arraigan en la visión de la fuerza insondable de la mujer originaria en ese "perfil indio" del que habla Barone. Así como Eva transgredió los límites impuestos por una sociedad patriarcal que asignaba a su género un estado de sumisión y domesticidad, la obra de Vitullo transgredió los límites de representación asignados a quien estaba en camino a ser la Jefa Espiritual de la Nación. El lenguaje con que trabaja el artista cruza las fronteras estéticas impuestas tanto por el canon de las artes eruditas como por del ideal de belleza que el peronismo le asignaba a Eva. El canon occidental de la historia del arte era violentado por esta obra. Ya en estos años, Eva Perón era un ícono de la Nueva Argentina de Perón. Su fino perfil y su rodete trenzado en la nuca, delineaban un perfil que se reconocía de develar a la modelo. Esta imagen se identificaba con facilidad y se asociaba a la Nación Argentina. Evita había devenido en ícono. Tras su muerte, Evita fue símbolo, tal como lo había percibido Sesostris Vitullo. A la distancia y lejos del entramado de tensiones en que se encontraba Eva Perón, Vitullo pudo comprenderla de una manera diferente.

La voluntad abstractizante a la que arribaba a través del análisis de las formas concretas (Giunta 2011, p.128), alejó de la obra la imagen naturalista, aunque idealizada, que el Estado argentino instauraba a medida que la enfermedad de Eva iba consumiendo su cuerpo y modificando su imagen. Ante la desmaterialización de su corporeidad confinada a los muros de la residencia presidencial, la proliferación

de imágenes canónicas —sintetizadas en el retrato pintado por Numa Ayrinhac (publicado en 1951 en la tapa del libro autobiográfico de Eva Perón *La Razón de mi vida*)—, resultaba una imperiosa necesidad.⁷

En su obra el escultor propone un cruce multicultural de la imagen de Eva, que lejos de elevarla a la imagen de Venus —símbolo de la belleza—, la hunde en las profundidades de la cultura originaria de América. La entiende. La pone en evidencia.

La rusticidad de su personalidad en la piedra de Gras; la fuerza de sus acciones en la angulosidad de las líneas y los planos; el volumen tectónico y compacto, su fortaleza. Ojos grandes y labios carnosos, ajenos al rostro de la modelo, representan una mirada y un discurso trascendente.

El rodete trenzado en la nuca, peinado característico de Eva Perón, se eleva en el plano posterior, enmarcando el volumen de la cabeza y transmuta en corona de laureles, símbolo de la victoria. Victoria ante los obstáculos de su vida política, victoria ante la muerte inminente. Si Bernini convirtió el mármol en los cabellos flotantes de Dafne transformándose en hojas de laurel, transformando el peso del bloque en imágenes sutiles, brillantes y diáfanos como formas que se elevan y expanden en el espacio, en *Arquetipo-Símbolo* la corona de laureles resulta una síntesis de formas geométricas rudas y compactas.

La corona de laureles es un ícono proveniente de la cultura greco-romana antigua. El laurel tiene una connotación esperanzadora, un valor sagrado, específicamente como símbolo de la victoria y la gloria. Asimismo, resulta interesante pensar en la característica del laurel que permanece siempre verde y su resistencia al poder del rayo (Salazar Rincón 2001), la idea de permanencia y resistencia en este símbolo que podría atribuírsele también a la figura de Evita. La corona de laureles es retomada por Vitullo en este cruce cultural que surge entre los diversos lenguajes que atraviesan la escultura de Eva. Por una parte, el artista introduce una estética que busca identificarse con las formas de las esculturas de la América pre-hispánica y por otro, incorpora una serie de significados que emergen de la base greco-latina de la cultura occidental así como también de las investigaciones derivadas de los nuevos lenguajes plásticos de principios del siglo XX.

La base de la obra poseía una inscripción referida a esos discursos elocuentes cuyo destinatario era el pueblo: “Yo seguiré para mi pueblo y para Perón desde la tierra o el cielo. EVITA”. Esta frase que fue borrada de la obra, permite arriesgar ciertas reflexiones. La escultura representa a la Primera Dama de la Nueva Argentina de Perón. Según la información con la que contaba el artista, Evita desbordaba su función y se había convertido en un personaje único en la vida política y social de la historia argentina. Eva desde la interpretación de Sesostri Vitullo era un arquetipo. Desde una definición básica, el arquetipo deviene del griego ἀρχή (*arjé*) —el principio, el origen o fuente- y de τυπος, (*tipos*), -impresión o modelo-; constituye un modelo a seguir, es el prototipo ideal de la perfección de aquello que representa. Goethe por su parte definió en su *Fausto* el arquetipo como unas Madres que iluminan el camino de las

⁷ Para ampliar sobre esta pintura ver: Giunta (2011, pp.123-124).

sombras con sus antorchas, símbolo de la luz de la inteligencia, las ideas y la razón. Una percepción más compleja del concepto la brinda Carl Gustav Jung, que entiende la participación primaria de la humanidad en un alma colectiva y define el término como aquellas “imágenes ancestrales autónomas constituyentes básicos del inconsciente colectivo”; son “posibilidades heredadas de representaciones” de carácter universal. En su definición, Jung plantea que son “símbolos auténticos en tanto son plurívocos, llenos de vislumbres e inagotables (...) El proceso simbólico es un *vivenciar en imagen y de la imagen*” (Jung 1970, p. 44-48; 65-66).

La asociación de la obra con la noción de arquetipo propone definir a Eva Perón como aquella imagen construida *por y para* el pueblo: EVITA, imagen que se separa de la contingencia de su propio ser.

El destino de esta Eva cincelada por Sesostris Vitullo fue permanecer oculta sin llegar a exponerse nunca hasta la década de 1990. El monumento había sido encargado para exhibirse en la gran muestra retrospectiva de este escultor argentino que se realizó en 1952 en el Museo de Arte Moderno de París. Al presentar la obra ante los funcionarios del gobierno peronista días antes de la inauguración de la exhibición, éstos actuaron como censores y decidieron trasladarla al sótano de la Embajada Argentina en París.

La obra se encontraba en las antípodas del ideal de la imagen oficial de Evita. Una vez más, como ocurría desde el inicio de su vida pública, el Estado Argentino regulaba el qué y el cómo debía mostrarse la imagen de Eva Perón. El manto de silencio que se tendió sobre esta obra y su autor, así como la distancia geográfica y estética, sirvieron para proteger a la escultura del afán destructivo de la *Revolución Libertadora*.

Sesostris Vitullo viajó a París en busca del lenguaje renovador del arte francés. Quiso acercarse al estilo de Rodin y en el camino se encontró al maestro Bourdelle, de quien fue modelo porque no podía pagar sus clases. En aquella ciudad frecuentó a los argentinos del *Grupo de París* quienes, al igual que él, se encontraban allí para absorber los lenguajes del arte nuevo. El regreso a la Argentina nunca fue una posibilidad para Vitullo porque no podía abandonar sus obras. Desde París entonces imaginó la Argentina. Su estética se arraigó en un cruce de culturas y sus obras comenzaron a evocar su tierra natal: “Reconstruí mi país día tras día. Aún las regiones que nunca conocí. Necesitaba su luz, su viento y su cordillera. Esto se ha vuelto alucinante para mí. Toda mi escultura está concebida para enfrentar estos elementos esenciales de mi país” (Barone 1997).

Las Evas de Pablo Curatella Manes

Entre 1953 y 1955, el escultor argentino Pablo Curatella Manes (La Plata, 1891-Buenos Aires 1962) realizó dos bustos de Eva Perón. El primero, *Evita (versión 1)* (2), es una fundición en bronce cuya medida es de 58 x 38x 28 cm. *Evita (versión 1)*, es una escultura de bulto redondo, que presenta un tratamiento de las formas derivada de los planteos estructurales del cubismo. Curatella se había vinculado con este lenguaje en París durante sus años de formación en París. Su estrecha relación con Henri Laurens y el impacto que le había producido el encuentro con Juan Gris, fueron decisivos en este sentido.

Esta escultura presenta una superficie texturada. En los planos que la componen, aparecen incisiones formadas por finas líneas rectas que siguen direcciones diversas según los planos y se contraponen a las estrías gruesas que remiten a las líneas del cabello tirante de la modelo y su peinado característico. En éstas, se evidencia un proceso de adición a la superficie que juega en contrapunto con los procedimientos sustractivos que hacen surgir el perfil de la figura y su boca. La pátina rojiza del bronce, aleja aún más el referente. El color negro de la pátina deja entrever zonas en las que se trasluce el dorado del metal pulido.

Formalmente la obra responde a las mismas premisas que la *versión 1* pero lleva a un extremo la búsqueda de geometrización y síntesis. El volumen aparece fragmentado en planos, las formas se articulan en ángulos de gran pureza y la figura cobra un mayor nivel de abstracción.

El lenguaje de Curatella Manes se acercaba cada vez más a una estética abstracta a la cual iba a llegar con *Estructura Madre* durante la Segunda Guerra. Previamente, entre 1920 y 1924 las búsquedas de simplificación de las formas se habían plasmado en obras que lo consagraron como un escultor de vanguardia en la Argentina. *El Guitarrista* (1921), *Los Acróbatas* (1923) y *Ninfa acostada* (1924), entre otras, son ejemplo claro de ello.

Hacia 1925, sus investigaciones arriban a resultados diferentes. Cierta ligazón con el Futurismo se manifiesta en obras que incorporan líneas que se entrelazan, generando ritmos y dinámicas de las formas aéreas. Se independizan los planos de los volúmenes, reduciéndolas a formas abstractas. El vacío cobra mayor sentido, a la vez que la escultura se comprende de una manera nueva, deja de dar forma a un bloque, pasa de una escultura concebida como volumen *en* el espacio, a una composición que *crea* el espacio. *Danza* (1925) y *Rugby* (1926) provienen de estas búsquedas formales.

En 1947, un año después de iniciado el gobierno de Perón, en Buenos Aires el escultor es galardonado con el Primer Premio en el Salón Nacional de Artes Plásticas por su obra *El Dragón*, un bronce de 1927, en la que se percibe una vuelta a una escultura más volumétrica y un acercamiento a la figuración de carácter abstractizante. Lo interesante de este episodio es que pone en crisis el discurso simplista que ubica a este artista en las antípodas de la historia del peronismo. Esto es, que no solo ingresaron al Salón obras figurativas de artistas antiperonistas expresos, sino que obras ligadas a los lenguajes de carácter abstracto incluso, llegaron a premiarse.

En este sentido -con base en las investigaciones de Andrea Giunta (2001a, 2001b) sobre peronismo y su relación con las artes visuales-, Daniela Lucena en su análisis expresa:

A pesar de las sugerencias temáticas delineadas por el Estado el Salón incorporó en los primeros años del gobierno peronista diversos estilos y temas, incluyendo a artistas como Berni o Forner –participantes del Salón Independiente y opositores al triunfo de Perón–, a otros como Pettoruti, Salvador Presta o Curatella Manes que presentaron obras abstractizantes y por supuesto a aquellos que, como Adolfo Montero con su obra *Los Descamisados*, hacían alusión a la movilización popular que llevó Perón al gobierno y a los cambios sociales realizados por el Estado (Lucena 2009).

Pablo Curatella Manes había ingresado a la carrera diplomática en 1926 como funcionario de la Embajada argentina en París, donde permaneció en 1947. Su carrera como diplomático fue cobrando cada vez mayor importancia. En 1951 regresó al país donde asumió la Dirección General de Cultura en la Cancillería. Como artista, representó a la Argentina en la *Exposición de Artistas Latinoamericanos* que se efectuó en la *Maison de L'Unesco* y en 1952 en la Bienal de Venecia con la obra *El Pájaro*, la primera de las siete variaciones de *Estructura Madre*.

Las dos esculturas *Evita* (versión 1) y (versión 2) realizadas por Pablo Curatella Manes abren un camino para nuevas reflexiones. Su poca trascendencia en discurso histórico se contradice con la importancia que su autor ha merecido en las narrativas del arte nacional. Resulta llamativo que estas obras las hiciera mientras desarrollaba sus trabajos más abstractos derivados de *Estructura Madre*. El propio Romero Brest, reconocería que Curatella Manes “supo ser radical, llegar a la raíz de la abstracción” (2000, p.13). En este punto de la investigación sobre el tema, solo se plantean intuiciones. Una de ellas presupone que, la visibilizar estas esculturas iría en contra del discurso monolítico de la historia construida en torno a una división taxativa entre los artistas de corte internacionalista como símbolos de la avanzada cultural antiperonista enfrentados a aquellos regionalistas, figurativos símbolo del atraso peronista.

La muerte de Eva Perón resonó en todo el mundo y sus magníficos funerales aparecieron en múltiples imágenes publicadas por las revistas internacionales más prestigiosas. Asimismo, este hecho impactó en el arte nacional aunque la Revolución Libertadora y la historia escrita a partir de 1955 se ocuparon de borrar sus vestigios. No obstante, las esculturas están allí generando preguntas y desafiando los límites de la historia.

Bibliografía

Alberdi, J. B. (1979). Gobernar es poblar. En *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina [1852 edición original]

Barone, O. (1997). La polémica sobre la obra Arquetipo Símbolo. Un gran escultor argentino, el necesario rescate de Sesostris Vitullo. *Crisis*, (2) Buenos Aires, (Junio de 1973). En *Sesostris Vitullo. Esculturas*. Buenos Aires, Argentina: Universidad Torcuato Di Tella. Fundación Proa

Giunta, A. (1999). Nacionales y populares: los salones del peronismo. En Penhos, M. y D. Weschler (coord.) *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)* (pp. 153-154). Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Jilguero.

_____. Giunta, A. (2011). *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

_____. (2001a). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Argentina: Paidós

_____. (2001b). El realismo cumple, la abstracción dignifica. Del conflicto a la coexistencia: el arte moderno durante el peronismo. *Ramona*, (17), 6-9.

Jung, C. G. (1970). *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Buenos Aires, Argentina: Paidós

Lopez Anaya, J. (2005). *Arte Argentino. Cuatro siglos de historia. 1600-2000*, Buenos Aires, Argentina: Emecé, 2005, p.179

Lucena, D. (2009). El gobierno peronista y las artes visuales. *Questión*, 1 (21).

Romero Brest, J. (2000). Pablo Curatella Manes. En AAVV. *Pablo Curatella Manes* (Catálogo). Córdoba, Argentina: Museo Caraffa.

Salazar Rincón, J. (2001). Sobre los significados del Laurel y sus fuentes clásicas en la Edad Media y el Siglo de Oro. *Revista de Literatura*, 63 (126), 333-368.

Stonor-Saunders, F. (2001). *La CIA y la Guerra Fría Cultural*. Madrid, España: Debate.

Figuras



Figura 1. Sesostris Vitullo. Eva Arquetipo-símbolo, 1952, piedra de Gard, 112 cm, Colección Universidad Torcuato Di Tella.



Figura 2. Pablo Curatella Manes. Evita (versión 1), c. 1952-1955, bronce, 58x38x28 cm



Figura 3. Pablo Curatella Manes. Evita (versión 2), c. 1952-1955, bronce, 9,5 X 6,7 X 6 cm