

El proyecto escultórico de Leone Tomassi para el Monumento al Descamisado y el programa estético oficial peronista (1952-1955)

MASSARIOL, Diego Nicolás / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) - Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" (UBA, FFyL, ITHA "J.E. Payró") – dmassariol.uba@gmail.com

Eje 2. Representación artística e Historia

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: arte político – semiótica – estudios culturales – catolicismo – nacionalismos

Resumen

En el siguiente trabajo analizo un *corpus* de esculturas encargadas, aprobadas y financiadas por el Estado Nacional argentino y luego realizadas por el artista italiano Leone Tomassi entre 1952 y 1955 para formar parte del *Monumento al Descamisado/Monumento a Eva Perón* con el objetivo general de estudiar su inscripción en el programa estético visual oficial peronista y, desde allí, discutir su co-operación en la construcción y expansión de su hegemonía. Con tal propósito, me suscribo a una semiótica general de la cultura desde los postulados del Primer y del Segundo Programa Semiótico y utilizo las herramientas metodológicas de la semiótica textual visual para analizar los modos de producción signíca utilizados, las enciclopedias convocadas y los *topics* configurados. A partir de ello, evidencio una interacción de contenidos nucleares convergentes al interior de un particular humanismo de inspiración católica convocada por los textos con la intención de afirmar el proyecto político peronista y de consolidar su hegemonía en la cultura. Con estos hallazgos busco contribuir a los estudios culturales del primer peronismo y actualizar el diálogo arte-política valuando la función semiótica de los textos estético-artísticos en la afirmación y perduración de los proyectos políticos.

Introducción

En el siguiente trabajo analizo un *corpus* de esculturas encargadas, aprobadas y financiadas por el Estado Nacional argentino y luego realizadas por el artista italiano Leone Tomassi entre los años 1952 y 1955 para formar parte del *Monumento al*

Descamisado/Monumento a Eva Perón con el objetivo general de estudiar su inscripción en el *Programa estético visual oficial* (Massariol 2018, 2019, 2021, 2022a, 2022b). y, desde allí, discutir su co-operación en la construcción y expansión de la hegemonía peronista en la cultura argentina.

A tal fin, me suscribo a los postulados de una semiótica general de la cultura, como teoría básica de lo social (Rossi-Landi, 1972, 1985; Eco, 1976/2005, 1984/1990, 1979, 1999), unificados en las directrices del *Primer* y del *Segundo Programa Semiótico* (Mancuso 2003, 2010), y utilizo las herramientas metodológicas propuestas y definidas por la Semiótica textual (Eco, 1976/2005, 1997) para analizar cuatro de las dieciséis esculturas proyectadas por Tomassi para el peristilo exterior y el salón principal del *Monumento al Descamisado/Monumento a Eva Perón*. Mediante estas herramientas teórico-metodológicas pude detectar en el *corpus* una interacción convergente de enciclopedias, preferentemente de tradición humanista y católica, desde la cual se configuraron *topics* cooperantes con la afirmación del proyecto político peronista en la sociedad civil y en la construcción y expansión de su hegemonía en la cultura. Con la argumentación e interpretación de tales hallazgos pretendo contribuir a los estudios culturales del primer peronismo y, a la par, actualizar el diálogo arte-política valuando la función semiótica que cumplen los textos estético-artísticos en la afirmación y perduración de los proyectos políticos.

Presentación y análisis del corpus

En lo siguiente procedo a realizar una actualización interpretativa de cuatro de las dieciséis esculturas proyectadas por el artista italiano Leone Tomassi para el peristilo exterior y el salón principal del *Monumento al Descamisado/Monumento a Eva Perón*. Se trata de esculturas de aproximadamente 4,5 metros de altura y 35 toneladas de peso, preparadas primero en arcilla y yeso en el atelier de la familia Barra en San Isidro y luego realizadas en mármol de Carrara en el propio taller del artista en Pietrasanta (Italia) (De Masi 2009), y tituladas *La independencia económica* (1952), *El amor* (1952), *La razón de mi vida* (1953) y *Los derechos del trabajador* (1955).

El esquema general de este programa fue aprobado y financiado por el Estado nacional argentino a través de la Comisión Nacional Pro-monumentos en 1952. Sin embargo, se encabalgaba a un primer proyecto formulado por el ingeniero Ángel Ybarra García en 1949 para la intersección de las avenidas de Mayo y 9 de julio de la Ciudad de Buenos Aires. La respuesta poco satisfactoria de este primer modelo derivó en una segunda versión concursada en 1950 por el arquitecto Jorge Sabaté. Esta nueva versión, aun habiendo resuelto ciertos problemas técnicos de la anterior, mantenía la misma desarticulación urbanística con el sitio para el cual había sido ideada. Por tal motivo, en

1951 se lo debió convocar a Tomassi para que revisara nuevamente el proyecto y planificara un programa definitivo que se emplazaría sobre la actual avenida Pres. Figueroa Alcorta, en el barrio de Recoleta. En esta última versión, el monumento se estructuraría en base a una columna central de 137 metros de altura y 100 metros de diámetro y se remataría con una figura colosal de un «trabajador» de 45 metros. En el peristilo exterior se desplegaría un programa escultórico que renovarían el repertorio simbólico liberal para corresponder con cada uno de los postulados doctrinarios peronistas: además de las anteriores, se incluirían también las alegorías de *La soberanía política*, *La justicia*, *La justicia social*, *El trabajo*, *La solidaridad*, *Los derechos de la ancianidad*, *Los únicos privilegiados*, *El ideal*, *La dignificación de la mujer* y *El justicialismo*, entre otras (Casellato, 2008). En este sentido, se proyectaba con ello un monumento fuertemente intencionado que buscaba constituirse como un «museo interpretativo sobre el justicialismo» (De Masi, 2014, 2015).

Posteriormente, el 4 de julio de 1952, el Congreso Nacional sancionó la Ley 14.124 con el fin de transformar el *Monumento al Descamisado* en el *Monumento a Eva Perón*. Para esta nueva función de mausoleo funerario, se mantendría el proyecto arquitectónico y escultórico de Tomassi pero se agregarían representaciones de Eva destinadas al salón principal y a la cripta.

Finalmente, en 1955 con el advenimiento de la autodenominada Revolución Libertadora, el proyecto fue interrumpido, la mayoría de las esculturas fueron destruidas, otras fueron abandonadas en un depósito de Dock Sud hasta su nuevo emplazamiento a mediados de la década de 1980 y dos de ellas fueron decapitadas, mutiladas, luego arrojadas al Riachuelo y recién rescatadas en 1995.

Por lo anterior, el criterio de delimitación del *corpus* privilegió a aquellas esculturas que todavía sigan en pie o a aquellas de las que hoy se cuente con al menos algún registro visual. En base a esta condición, y atento a los límites extensionales del presente trabajo, procedí a seleccionar los textos que evidenciaran similares modos de producción signica y, desde allí, una posible configuración conjunta de *macrotopics* orientados a delinear la naturaleza del proyecto político peronista.

El primer texto presentado corresponde a la escultura titulada *Los derechos del trabajador* (figura 1). Aquí se reproduce una doble estilización hiperbólica de «figuras humanas» con indumentaria de trabajo en un mismo eje vectorial horizontal, junto a la estilización de una «tabla de piedra» donde se reproducen unidades combinatorias de «números romanos» ordenados verticalmente y separados en dos columnas del 1 al 10. La figura de la derecha, reproducida con mameluco abierto y arremangado, puede ser reconocida por congruencia del rostro con Juan Domingo Perón; mientras que la figura de la

izquierda, reproducida con overol industrial, se ha vinculado semióticamente a la estilización de un «martillo» que funciona como su atributo por cuanto puede ser identificada como un «trabajador». En este sentido, el texto parece estar convocando para ambas figuras rasgos fuertemente convencionalizados de la enciclopedia socialista que en principio no parece querer corregir ni modificar y con los cuales se permite una similar actualización para ambas. Asimismo, la utilización de iguales trabajos físicos para producir la expresión e iguales contenidos nucleares termina reforzando la mutua correspondencia semiótica y, por ello, insistiendo en una especularidad que termina por denotar una idea de *igualdad* o de mutua *correspondencia*. Sin embargo, por vectorización espacial (delante/detrás) se produce un leve desplazamiento hacia el frente por parte de la «figura humana-trabajador» de la izquierda, permitiendo que la estilización congruente con Perón se reproduzca *abrazándola*. Así reproducida, esta forma compositiva parece evocar la expresión icónica católica del *Discípulo amado* (Jn 13:23) en la que tradicionalmente se estiliza a Cristo apoyando su mano derecha sobre el hombro de Juan —connotando con ello ideas asociadas a la *contención*, al *amor* o a la *fraternidad*—. Pero en este caso, en vez de reproducirse tomados de la mano como en la composición original, las figuras se estilizan unidas mediante un «rollo documental» que —a partir de su articulación con el título de la obra— parece referirse a los «Derechos del trabajador». Con ello, el texto reorienta el motivo iconográfico hacia una escena de *entrega* o *intercambio* que, al estar vinculado semióticamente al «Decálogo», continúa convocando contenidos nucleares de la enciclopedia católica pero ahora referidos más al Libro del Éxodo (Ex 19-34). En este sentido, además de las «sagradas tablas de la ley» que aquí también se estilizan hipercodificadas, la iconografía vinculada a estas escrituras suele representar tradicionalmente signos análogos a un «haz de luz», un «rayo» o un «cuerno» lo cual, en todos los casos, refiere al resplandor descrito en el rostro de Moisés tras haberse encontrado con Dios (Ex 34:29) y que en este texto —por sus propias exigencias y condiciones de reproducción— aparece estilizado literalmente mediante un «farol».



Figura 1. Tomassi, L. (1955), *Los derechos del trabajador*, 4,5 m mármol de Carrara.

abrazándola. Así reproducida, esta forma compositiva parece evocar la expresión icónica católica del *Discípulo amado* (Jn 13:23) en la que tradicionalmente se estiliza a Cristo apoyando su mano derecha sobre el hombro de Juan —connotando con ello ideas asociadas a la *contención*, al *amor* o a la *fraternidad*—. Pero en este caso, en vez de reproducirse tomados de la mano como en la composición original, las figuras se estilizan unidas mediante un «rollo documental» que —a partir de su articulación con el título de la obra— parece referirse a los «Derechos del trabajador». Con ello, el texto reorienta el motivo iconográfico hacia una escena de *entrega* o *intercambio* que, al estar vinculado semióticamente al «Decálogo», continúa convocando contenidos nucleares de la enciclopedia católica pero ahora referidos más al Libro del Éxodo (Ex 19-34). En este sentido, además de las «sagradas tablas de la ley» que aquí también se estilizan hipercodificadas, la iconografía vinculada a estas escrituras suele representar tradicionalmente signos análogos a un «haz de luz», un «rayo» o un «cuerno» lo cual, en todos los casos, refiere al resplandor descrito en el rostro de Moisés tras haberse encontrado con Dios (Ex 34:29) y que en este texto —por sus propias exigencias y condiciones de reproducción— aparece estilizado literalmente mediante un «farol».

La formación icónica del *Discípulo amado* suele repetirse en la imaginería católica en temáticas vinculadas a la Pascua, especialmente en las escenas de la *Ultima Cena* y, en

menor medida, del *Calvario* y de la *Pasión*. Es en este sentido que la creolización iconográfica que aquí se produce con las temáticas del Éxodo deja de ser contingente en tanto que ambas escenas estarían refiriendo a relatos bíblicos en los que se registra el pacto sagrado entre Dios y los Hombres: en el primer caso, la Alianza queda establecida a través de Moisés bajo el cumplimiento de la Ley; mientras en el segundo caso, la Nueva Alianza queda establecida mediante la institución de la Eucaristía y el sacrificio de Cristo. Aun con sus diferencias, las diversas Alianzas bíblicas expresadas en estas configuraciones icónicas tienen la misma estructura retórica por la cual se establece un pacto de cumplimiento recíproco bajo la promesa de la liberación (Cfr. Ex 3:17; Lc 4:18-19; Jn 8:326; Mt 1:21; Apoc 1:5; 2 Tim 4:18; entre otros) que en ningún caso tiene finalidad sustitutiva sino complementaria. Apelando principalmente a estos referentes iconográficos y combinándolos con enciclopedias de diversas tradiciones, el texto termina configurando un *topic* del tipo *de la Sagrada Alianza de liberación entre Perón y los trabajadores*, que queda además literalizado en la estilización de las «cuerdas anudadas» sobre el «Decálogo».

En *La independencia económica* (figura 2), nuevamente se estiliza hiperbólicamente una «figura humana» sosteniendo una «cadena rota» que activa contenidos nucleares ampliamente convencionalizados asociados a la idea de *libertad*. Junto a esta «figura humana» se reproduce un «engranaje», frecuente en la tradición visual socialista, que por vectorización espacial (delante/detrás) opera como su modificador directo y desde allí, orienta su identidad a la de un «trabajador». Siguiendo el recorrido de la lectura, el texto dispone a este «trabajador» *reposando* sobre un «bloque de piedra» en el que se reproducen unidades combinatorias que conforman los sintagmas «Tucumán», «IX», «VII» y «MCMXLVI», los cuales en números arábigos se traducen respectivamente a «9», «7» y «1947» y, en orden lógico de interpretación, al «9 de julio de 1947» correspondientes todos ellos a la fecha y el lugar en que el gobierno peronista declaró la *independencia económica*. Estas unidades combinatorias parecen reproducirse sobre la «piedra» como improntas talladas por cuanto, a medio camino entre la *ratio facilis* y la *ratio difficilis*, pueden reconocerse en ellas el trabajo humano previo requerido para su producción. Este último modo de producción no es menor en tanto que, de esta manera, el texto busca asociar semióticamente la *independencia económica* a una causa eminentemente artificial, humana, temporal y, en el contexto del «bloque macizo de piedra» (que por *ratio difficilis* opera como símbolo del Estado), también política. Por lo anterior, la articulación de la «figura humana», la «libertad» y el «bloque de piedra tallado a mano/Estado», inscriptos primariamente en enciclopedias de tradición socialista, parecen delinear en una primera hipótesis, un *topic* análogo a *la liberación peronista del trabajador*.

Sin embargo, también es posible detectar en el texto la inclusión de signos que, en principio, se presentan anómalos para esta primera tradición enciclopédica y que por ello

reorientan la hipótesis principal hacia otros interpretantes. En este sentido, la estilización del «ánclora» entre las piernas del «trabajador» y apoyada sobre el «bloque de piedra/Estado» abre al texto a contenidos nucleares bíblicos que por *ratio difficilis* se asocian a la *esperanza* y a la *salvación* (Hb 6:17-19). Del mismo modo, la reproducción de «tentáculos» rodeando al «ánclora» y al «bloque de piedra» por debajo (aunque se presenta altamente excepcional en la tradición iconográfica y, por ello, bien podría operar como estímulo programado) contextualizado al interior de esta nueva orientación enciclopédica podría estar refiriéndose al Leviatán, ya que generalmente en varios pasajes bíblicos este monstruo suele aparecer descrito como una *bestia marina* (Gén 1:21; Isa 27:1; Sal 74:13-14, entre otros). Sea cual fuere

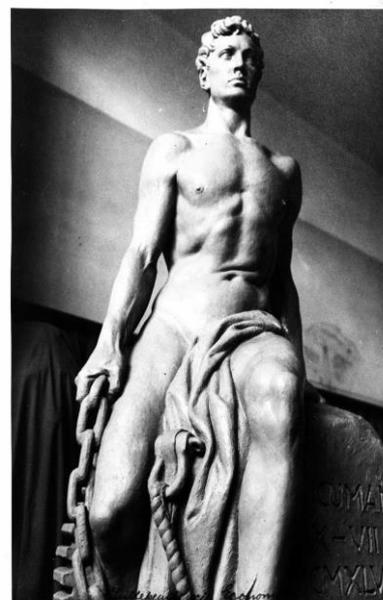


Figura 2. Tomassi, L. (1952), *La independencia económica*, 4,5m, mármol de Carrara.

su identidad específica, su vinculación a las aguas profundas pretende referir a contenidos nucleares asociados bíblicamente a la idea del *mal* o del *caos* (Job 26:5; Sal 89:9-10; Apoc 13; entre otros); asimismo, su ubicación en un espacio textual bajo refuerza su cualidad *infraterrenal* y desde allí, su inferencia como algo satánico. Siguiendo este mismo esquema abductivo, el «bloque de piedra/Estado» reproducido vectorialmente *sobre* estos «tentáculos», denotando con ello una idea de *dominación* por aplastamiento, le acentúa semióticamente un sentido opuesto al caos y, sobre todo, le asigna una misión divina. Con estas estrategias, el texto insiste en postular una lucha entre el bien y el mal en la que la idea de *liberación* se transforma ahora en *salvación* y la del Estado, en la de una institución sagrada para reorientar el *topic* hacia una exegesis soteriológica de inspiración católica en clave política del tipo *de la salvación del trabajador por la acción redentora del Estado peronista*.

En el caso de *La razón de mi vida* (figura 3), se presenta una vez más la estilización de una «figura humana» monumental como signo privilegiado del texto que se reproduce vestida con una sobria túnica larga y manto cayendo desde los hombros y que permite ser identificada por congruencia del rostro con Eva Duarte. A la altura de su pecho, sostiene con sus dos manos la estilización de un «libro» cuya tapa sirve de soporte a la reproducción del «escudo peronista». Finalmente, en el espacio textual inferior se reproduce un «arbusto de ramas espigadas y sarmentosas» que, mediante una vectorización direccional ascendente, se lo percibe *subiendo* desde allí hasta desaparecer.

Este conjunto de reproducciones se presentan nuevamente convocando enciclopedias católicas que el texto utiliza como estrategia para orientar la actualización. En



Figura 3. Tomassi, L. (1953), *La razón de mi vida*, 4,5m, mármol de Carrara.

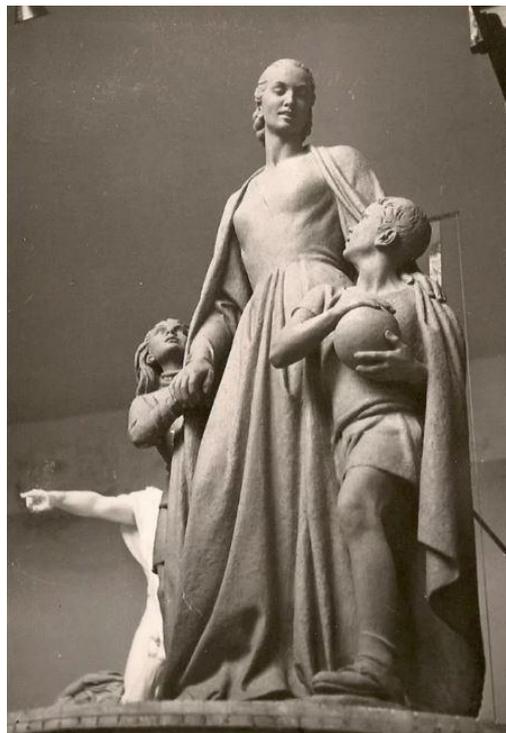


Figura 4. Tomassi, L. (1952), *El Amor*, 4,5m, Mármol de Carrara.

principio, el «manto cayendo desde los hombros» con el que se estiliza a la «figura humana», junto a la posición corporal erguida con la mirada al frente, es un espécimen expresivo que remite a la advocación mariana de la *Inmaculada Concepción*. Este mismo signo puede reconocerse en otras reproducciones del mismo conjunto escultórico como en el texto *El amor* (Figura 4) en el que el «manto» se presenta *cubriendo* a reproducciones de «figuras humanas» estilizadas como de «niños» y con ello reponiendo contenidos nucleares asociados al gesto protector de la Virgen de los Desamparados. Este artificio expresivo también podría estar haciendo referencia a la Virgen de la Merced, evocación que se justificaría contextualmente por tratarse de la patrona del Ejército nacional y, además, contextualmente (Cfr. Massariol, 2021, 2022b). Sin embargo, el manto mercedario suele aparecer cobijando a un colectivo heterogéneo de figuras humanas para denotar, entre otras ideas, la *universalidad* del cristianismo; mientras que aquí aparece resguardando solo a «niños» —i.e.: aquellos *privilegiados* tanto por el peronismo como por el cristianismo (Mt 18:3)—, lo cual se presenta más fiel a la primera opción. Sea cual fuere su referencia específica, el manto protector define a la Virgen como un ser misericordioso que se apiada de sus fieles y que los protege del mal, tal lo que el texto pareciera estar queriendo denotar. Asimismo, las manos situadas a la altura del pecho y el pie derecho descalzo sobresaliendo de su túnica en posición de *contraposto*, artificios icónicos muy presentes en la imaginaria

mariana y especialmente en la Inmaculada, refuerzan su connotación celestial. A estas estrategias recurre el texto sin todavía intentar negociar ni corregir demasiado, para orientar al lector hacia una exegesis fuertemente católica en la cual queden vinculados semióticamente los términos clave «Eva Duarte» y «Virgen María».

Finalmente, el signo reproducido en la base del texto escultórico e identificado contextualmente como la «zarza ardiente» (Ex 3:1-ss) intensifica el sentido sagrado que se pretende dotar a la figura principal. En este sentido, la «zarza ardiente» refiere al milagro bíblico protagonizado por Moisés en el Monte Horeb mientras cuidaba al rebaño de Jetró, en el que presenció cómo un arbusto ardía bajo fuego y al mismo tiempo no se consumía (Ex 3:2). Desde allí Dios llamó a Moisés y le ordenó que liberara a los hijos de Israel de la dominación egipcia (Ex 3:7-10). Por ello, la «zarza ardiente» se ha convertido bíblicamente en un símbolo asociado principalmente a la autorrevelación de Dios y a la llamada a participar de su plan redentor. Posteriormente ha sido reinterpretado por la exegesis cristiana como un símbolo de la vida eterna de Jesús (*i.e.*: quien arde pero no se destruye) y en algunas ocasiones también ha sido relacionado con la Virgen María (*i.e.*: quien concibe pero quedando íntegra). Por cuanto colabora de esta manera en la redención de la humanidad, la Virgen adquiere con este atributo el calificativo de *corredentora*. Por lo anterior, la estrategia de incorporar la «zarza ardiente» a las expresiones del texto podría responder a la intención de reforzar en la «figura humana» su sentido de *santidad* o *sacralidad*, pero ahora vinculado a un proyecto liberador. A partir de aquí, se configura un primer *topic* articulado fuertemente a enciclopedias católicas que podría quedar formulado como *de la santidad de Eva Duarte por su mediación en la redención de los desamparados*. Este *topic*, si bien correcto, desestima todavía el «libro» estilizado en las manos de la «figura humana» que, en el contexto enciclopédico que se viene convocando insistentemente, bien podría identificarse como una «Biblia». Sin embargo, por la reproducción del «escudo peronista» en su portada, así como también por otros co-textos de la producción estética oficial, aun pudiendo mantener el sentido de Sagrada Escritura, es más probable que se refiera a la «Constitución peronista» promulgada en 1949. Con ello, el texto incluye un fuerte contenido partidista que reorienta su recorrido inferencial y, desde allí, seculariza la actualización final hacia un *topic* del tipo *de la santidad de Eva Duarte por su mediación en la redención 'peronista' de los desamparados*.

Discusión final y conclusiones

A partir del análisis anterior, se ha podido advertir en el programa escultórico de Leone Tomassi un repertorio de signos vinculados a diferentes tradiciones enciclopédicas, aunque privilegiadamente católicas, desde las que se han pretendido postular ideas

asociadas al *sentido sagrado de la liberación del Hombre*. Para ello, los textos han convocado contenidos nucleares bíblicos, especialmente del libro del Éxodo, que fueron secularizados y corregidos hacia una centralidad antropológica.

Así planteado, estos contenidos evidencian la recepción conjunta de un *corpus* de documentos e ideas que comenzaron a circular en la cultura argentina a mediados de la década de 1930 desde los que se atendía a los cambios socio-económicos de la sociedad civil de entonces (Massariol 2022a, 2022b) y desde los cuales se establecieron las bases de un nuevo cristianismo orientado a la vivencialidad temporal y secular del Hombre (Camusso, López y Orfali Fabre, 2012). En este contexto, Jacques Maritain fue invitado por los *Cursos de Cultura Católica* (C.C.C.) para dictar un conjunto de clases magistrales en Buenos Aires que tuvo fuerte impacto al interior del catolicismo argentino donde postulará una *nueva cristiandad* en la que *lo sagrado* no se imponga sobre *lo humano* sino que se concentre en la dimensión temporal, encarnada y, a la vez, sagrada de la *persona humana*. Es decir, admitía el carácter terrenal del Hombre, pero sin por ello olvidar nunca su condición religioso-espiritual como un elemento constitutivo de su *dignidad*. A partir de allí, esta posición humanista iría tomando fuerza en la cultura —aunque no sin conflictos (Zanatta, 1996)— frente a la tendencia católica de herencia filofascista, corporativista y autoritaria, volviéndose progresivamente nuevo sentido común en la sociedad civil de la segunda mitad de 1940 y en adelante (Mallimaci, 1988; Mallimaci y Distéfano, 2001), tanto de religiosos como de laicos (Zanca, 2013).

La presencia de estas mismas vertientes en los orígenes institucionales del peronismo ya ha sido postulada y defendida primero intuitivamente por Fermín Chávez (1984) y, luego, rigurosamente por Carlos Piñero Iñiguez (2013) al confirmar fuentes literarias de influencia que estaban presentes de forma directa en el ideario de Perón y que por ello debieron de haber contribuido a la semantización de su proyecto socio-político-cultural. Sin embargo, otra línea de análisis paralela ha entendido que el vínculo conector entre Perón y la Iglesia se habría establecido principalmente a través de la *Acción Católica Argentina* (A.C.A.) (Ghio, 2007; Bianchi, 1999, Caimari 1995), por cuanto su proyecto se presentaría más afín a los círculos católicos tradicionalistas. En algunos casos puntuales, se ha llegado a admitir la presencia de los postulados de Maritain en el ideario peronista aunque solo como un elemento superficial y no-constitutivo (Zanatta, 1999). Pero en general al interior de esta segunda línea argumental no sólo se ha objetado que los humanistas cristianos pudieran haber aportado alguna base ideológica estructural al proyecto peronista, sino que, además, se ha sostenido una ferviente oposición por su postura antidemagógica, antiautoritaria y antifascista (Zanca, 2013). Aun con sus diferencias, toda esta literatura ha coincidido en que este *corpus* ideológico-teológico habría tomado primacía en la cultura argentina a partir de 1940 hasta tornarse hegemónico a mediados de la década y que,

desde allí, se habría proyectado tanto en la sociedad civil como en la sociedad política de entonces (Camusso y Santiago, 2012; Picech, 2018; Bianchi, 1999).

La detección de los contenidos nucleares convocados por los textos del *corpus* a la luz de estas discusiones abiertas por la bibliografía metatextual sobre el tema me permite entonces corroborar la correlación existente entre el proyecto de Tomassi y los postulados del humanismo de orientación cristiana que, de una manera integradora y convergente con otras enciclopedias, han podido constituir las bases doctrinarias del proyecto nacional-popular peronista. Tal lo hallado en anteriores trabajos (Massariol 2018, 2019, 2021, 2022a, 2022b), estos mismos postulados fueron puestos en circulación de forma cuantitativa y cualitativamente privilegiada en la sociedad civil a través de un conjunto de textos estéticos y artísticos producidos, aprobados y financiados programáticamente por el Estado nacional argentino entre 1946 y 1955 con el interés de reorientar el sentido común, transformar el sistema de expectativas y crear hábitos de lectura de una manera ideológicamente afín al gobierno. Por tal motivo, puedo concluir confirmando la subscripción de este *corpus* a los lineamientos de tal *Programa estético visual oficial* y, por ello, su misma intención de expandir la hegemonía peronista

Referencias

- Bianchi, S. (1999). *Catolicismo y peronismo. Religión y política en la Argentina (1943-1955)*. Tandil, Argentina: IEHS.
- Caimari, L. (1995). *Perón y la Iglesia Católica. Religión, Estado y Sociedad en la Argentina (1943 - 1955)*. Buenos Aires: Ariel.
- Camusso, M., López, I. y Orfali Fabre, M. M. (coordinadores). (2012). *Doscientos años del humanismo cristiano en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: EDUCA.
- Camusso, M. y Santiago, M.E. (2012). Peronismo y humanismo cristiano. Antagonismos y coincidencias. *III Congreso de Estudios sobre el Peronismo, Red de Estudios sobre el Peronismo*. Recuperado de: <http://www.redesperonismo.org/articulo/peronismo-y-humanismo-cristiano-antagonismos-y-coincidencias/>
- Casellato, A. (2008). Leone Tommasi y su obra de escultor en la Argentina. *Revista del Instituto Histórico Municipal de San Isidro*, 22, s/n.
- Chávez, F. (1984). *Perón y el Justicialismo*, Buenos Aires, Argentina: CEAL.
- De Masi, O. (2009). Las estéticas del primer peronismo y sus propuestas monumentales. Una proteica voluntad de forma. En: J. Sabate. *Arquitectura para la justicia social* (pp. 39-50). Buenos Aires, Argentina: CEDIMPE.
- _____. (2014). *Monumento a Eva Perón*. Buenos Aires, Argentina: Sanmartino Ediciones.
- _____. (2015). *Los proyectos de Mario Palanti en el marco de las operaciones de monumentalización justicialista*. En R. Gutierrez (ed.), *Los Palanti. Su trayectoria en Italia, Argentina, Uruguay y Brasil* (pp. 123-128). Buenos Aires, Argentina: CEDODAL.
- Eco, U. (2005). *Tratado de semiótica general*. Barcelona, España: Lumen (original publicado en 1976).
- Eco, U. (1979). Perspectivas de una semiótica de las artes visuales. *Revista de Estética*, (2), 5-1.
- _____. (1990). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona, España: Lumen (original publicado en 1984)
- _____. (1999). *Lector in fabula*. Barcelona, España: Lumen, (original publicado en 1979)
- _____. (1997). *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona, España: Lumen.
- Ghio, J.M. (2007). *La iglesia católica en la política argentina*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.
- Mallimaci, F. (1988). *El catolicismo integral en la Argentina (1930- 1946)*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Mallimaci, F. y Distéfano, R. (2001). *Religión e imaginario social*. Buenos Aires, Argentina: Manantial, 2019.
- Mancuso, H. (2003). *Palabra viva. Teoría textual y discursiva de Michail M. Bachtin*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- _____. (2010). *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein*. Buenos Aires, Argentina: SB.
- Massariol, D. (2018). Traducción intrasemiótica entre la enunciación del peronismo y la Segunda República para la construcción de un "lector modelo" (1946-1951). *Adversus Revista de Semiótica* (en línea). 15 (34), 70-104. Recuperado de: <http://www.adversus.org/indice/nro-34/articulos/XV3404.pdf>
- _____. (2019). Censura semiótica del diferendo en los textos visuales peronistas como mecanismo «inmunitario» de afirmación de una comunidad (1946-1949). *III Jornadas de investigación del Instituto Artes del Espectáculo*. Facultad de Filosofía y Letras, Instituto Artes del Espectáculo. Recuperado de: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/JIAEIII/paper/viewFile/4433/2764>
- _____. (2021). Regulación epistémica y formatividad ideológica en los textos escolares de enseñanza primaria del *programa estético oficial peronista* (1952-1955). *Revista de Educación* (en línea), 12 (22), 363-384. Recuperado de: http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/r_educ/article/view/4812
- _____. (2022a). El programa estético de los sellos postales peronistas y la hegemonía de su proyecto político en la cultura (1946-1955). *Revista Argentina de Ciencia Política* (en línea), 1 (28), 267-294. Recuperado de: <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/revistaargentiniacienciapolitica/article/view/7692>
- _____. (2022b). Contextualización e ideologización del conocimiento científico-tecnológico nacional en el programa estético de Mundo Atómico (1950-1955). *Estudios Sociales del Estado* (en línea). 8 (15), 100-125. Recuperado de: <https://www.estudiossocialesdel estado.org/index.php/ese/article/view/279>

- Picech, (2018). Resonancia maritainiana en la formación ideológica del justicialismo peronista. *Procesos Históricos Revista de Historia [en línea]*, 17 (33),41-51.
- Piñero Íñiguez, C. (2013). *Perón: la construcción de un ideario*. Buenos Aires, Argentina: Ariel.
- Rossi-Landi, F. (1972). *Semiótica e ideología*. Milano, Italia: Bompiani.
- _____ (1985). *Metodica filosófica e scienza de isigni* Milano, Italia: Bompiani.
- Zanatta, L. (1996). *Del Estado liberal a la nación católica. Iglesia y Ejército en los orígenes del peronismo (1930-1943)*. Quilmes, Argentina: UNQui.
- _____ (1999). *Perón y el mito de la nación católica. Iglesia y Ejército en los orígenes del peronismo (1943-1946)*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana
- Zanca, J. (2013). *Cristianos antifascistas. Conflictos en la cultura católica argentina*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Corpus

- Tomassi, L. (1952). *El Amor*. 4,5mt. Mármol de Carrara. Registro en Presidencia de la Nación Argentina (1955). *Monumento a Eva Perón*. Buenos Aires, Argentina: Secretaría de Prensa y Difusión de la Presidencia de la Nación.
- _____. (1952). *La independencia económica*. 4,5mt. Mármol de Carrara. Mar del Plata, Provincia de Buenos Aires, Argentina.
- _____. (1953). *La razón de mi vida*. 4,5mt. Mármol de Carrara. Museo Histórico *17 de Octubre*, San Vicente, Buenos Aires, Argentina.
- _____. (1955). *Los derechos del trabajador*. 4,5mt. Mármol de Carrara. Museo Histórico *17 de Octubre*, San Vicente, Buenos Aires, Argentina.