

## DETRÁS DE ESCENA: MUJERES EN LOS MURALES DE BUENOS AIRES (1933-1946)

### BEHIND THE SCENE: WOMEN IN THE MURALS OF BUENOS AIRES (1933-1946)

Cecilia Belej\*

**Resumen:** Desde los primeros años de la década de 1930, y en el marco del desarrollo de una cultura de masas se utilizó, en la Argentina, la pintura mural para decorar edificios públicos y privados. Estos murales tenían un carácter prescriptivo de los roles de género, donde la representación de la figura humana revelaba un lugar estereotipado de las mujeres que aparecen trabajando en el campo o criando niños y, por lo general, como mera contraparte del varón. El propósito de este artículo es entonces estudiar de qué manera se representaron las mujeres en los paneles murales y para este fin, se utilizará el enfoque teórico de los Estudios de Género y de los Estudios Culturales para analizar las imágenes monumentales que contribuyeron, junto a otros soportes, a conformar los modos en que se pensaban los roles de género entre 1933 y 1946.

**Palabras Clave:** Muralismo. Género. Representaciones. Argentina.

**Abstract:** From the first years of the 1930s and in the context of mass culture, mural painting was used, in Argentina, to decorate public and private buildings. These murals had a prescriptive character of gender roles where the representation of the human figure reveals a stereotypical pattern in which women appear working in the countryside or raising children, usually as mere counterpart of men. The aim of this text is to study the way in which women were depicted in mural painting. Following Gender Studies and Cultural Studies in order to analyze monumental images that contributed to shape the way in which gender roles were thought between 1933 and 1946.

**Keywords:** Muralism. Gender. Representations. Argentina.

### Introducción

Durante la primera mitad del siglo XX, en la plástica argentina, conviven distintas líneas renovadoras que van desde el surrealismo –con artistas como Xul Solar, Juan Battle Planas y algunas obras tempranas de Antonio Berni– pasando por los realismos atravesados por el lenguaje de las vanguardias hasta las versiones locales del cubismo y el futurismo –Emilio

---

\* CONICET-UNTREF-UBA.

Pettoruti y Curatella Manes-. Desde los últimos años de la década de 1920, se observa dentro del campo de las artes plásticas, lo que se denominó "el retorno al orden", que consistió en una vuelta a la figuración previa a las vanguardias, aunque conservando algunos gestos de éstas (WECHSLER, 2006). Además, en el período de entreguerras, se dio una polarización en el campo de las ideas. Los movimientos antifascistas nuclearon a artistas e intelectuales que se unieron para oponerle un frente a la derecha nacional e internacional.

En este contexto, a lo largo de la década de 1930, se consolidaron dos propuestas de muralismo que convivieron y que respondían a proyectos diferentes que articularon, en formas particulares, arte y política; uno ligado a las izquierdas, entre los que se encontraban A. Berni, J. C. Castagnino, L. E. Spilimbergo y D. Urruchúa, que en 1933 trabajaron con David A. Siqueiros y más tarde, en 1944, crearon el Taller de Arte Mural. El segundo, relacionado al nacionalismo populista o al nacionalismo telúrico –en términos de Falcón–, entre los que se encuentran A. Guido, D. Ortolani y J. Soto Acebal, entre otros (FALCÓN, 2000). Estas alternativas estéticas intervinieron en el proceso de construcción de imágenes y relatos de identidad y funcionaron como herramienta para la presentación en el espacio público de ideas políticas y para la construcción de representaciones simbólicas de identidad tanto política, estética, como de género. Una de las características de la década es la radicalización de ideas tanto desde la derecha como de la izquierda. La derecha nacionalista, propone Buchrucker, esperaba que los artistas proveyeran de imágenes y emblemas nacionales que reforzaran el sentido de pertenencia a una nación común y a sus valores tradicionales específicos (BUCHRUCKER, 1999). Aquellas propuestas que quedaran por fuera de este programa aparecían como sospechadas de servir a otros fines, más aun en casos como los participantes del Taller de Arte Mural, cuyos integrantes se identificaban con la ideología marxista y en algunos casos se habían afiliado

al Partido Comunista y participaban de la AIAPE (ASOCIACIÓN DE INTELLECTUALES ARTISTAS PERIODISTAS Y ESCRITORES).

Ambos colectivos de artistas pintaron en edificios públicos y privados y plasmaron un cierto tipo de imagen en torno a la construcción de los roles de género. Y así, ubicados algunos en espacios de gran circulación, los murales ayudaron a cimentar estos roles. Hombres fornidos talando árboles y mujeres acunando niños, hombres luchando en batallas por la unidad nacional y mujeres recolectando frutos, se convirtieron en algunas de las postales antitéticas producidas por la pintura mural del período estudiado. Algunas de las preguntas que recorren el trabajo se relacionan con la posibilidad de la existencia de cambios en las representaciones de las mujeres a lo largo de la década y si ha existido un único modelo de mujer plasmado en los murales. De esta manera, el trabajo sostiene la hipótesis de que en los murales producidos entre 1933 y 1946, a pesar de los esforzados avances de las mujeres en la esfera pública, paradójicamente, se las pintó con una visión tradicional reforzando su rol en el ámbito privado como ama de casa y a cargo de la crianza de los niños. Más aun, este muralismo funcionó como un límite en el plano simbólico a ese crecimiento a partir de representar a la figura de la mujer y también la del hombre en roles contrapuestos repitiendo el espacio tradicional que ocupaba la mujer. Para ello, se analizarán cuáles fueron las representaciones de las mujeres en el muralismo del período teniendo en cuenta los deslizamientos que se realizaron respecto de las imágenes más tradicionales. La elección del recorte temporal responde a la realización de dos murales paradigmáticos: *Ejercicio Plástico*, por el Equipo Poligráfico, en 1933, y los murales de Galerías Pacífico, por el Taller de Arte Mural, en 1946.

Este trabajo se enmarca en los estudios de historia cultural y se combina el análisis de imágenes artísticas, en particular murales, con los estudios de género. Se analiza, entre otras funciones de la imagen, los modos

en que son utilizadas por parte del Estado, para comunicar relatos visuales. En este sentido, resultan de interés los trabajos de Peter Burke que plantea que las imágenes son un documento histórico que nos permite reconstruir la dimensión visual del pasado e iluminar ciertos sentidos que circulan de manera esquivada en las fuentes escritas. Los murales permiten ver qué tipo de imágenes se produjeron tanto desde el Estado como así también desde los privados y, al mismo tiempo, en especial los primeros abren una dimensión de lo social en tanto que se trata de imágenes pintadas en espacios de gran circulación. Por ende, son un elemento privilegiado a la hora de analizar la producción de sentidos culturales y políticos, más allá de su valor en tanto obra de arte, tal como afirma Peter Burke: "Independientemente de su calidad estética, cualquier imagen puede servir como testimonio histórico" (BURKE, 2005, p. 20).

Entenderemos a los murales, entonces, como un tipo particular de imágenes producidas en un contexto determinado que pueden ser leídas como fuente para la historia dado que son producidas con un propósito político, social y/ o cultural para comunicar ideas a un público determinado. Teniendo en cuenta lo anterior, se buscará comprender qué tipo de mensaje o de relatos visuales se pretendieron transmitir en determinado contexto histórico.

Asimismo, los estudios de género permiten tener en cuenta la dimensión de este concepto que atraviesa otras relaciones socioculturales como la clase, la etnia, la religión, etc. Siguiendo a Gisella Bock, entendemos al género como una categoría social, cultural e histórica en la que se juegan un conjunto complejo de relaciones de poder y procesos. El estudio de las relaciones entre hombres y mujeres y entre las mujeres entre sí, permite echar luz sobre aspectos silenciados de la historia.

Las imágenes, además, resultan una forma de entrada y un documento que nos informa respecto de actores que generalmente no

aparecen en otro tipo de fuentes. Así, éstas nos aporta datos sobre costumbres, vestimenta y expectativas respecto de los estereotipos genéricos. De este modo, consideramos que tanto la realización de murales, sus temas y su colocación en determinados lugares de la ciudad actuaron en un sentido similar. El presente trabajo intenta echar luz sobre qué tipo de relatos visuales se transmitieron respecto de las representaciones de los géneros.

### **Naturaleza, maternidad y trabajo**

Cuando se observa la manera en que se representan mujeres y hombres en los murales, notamos que la imagen responde al patrón de la mujer reproductora y confinada a las tareas domésticas; mientras que los hombres aparecen bajo un estereotipo relacionado con la fuerza, los trabajos físicos; el varón como proveedor y la mujer siempre sumisa frente a la postura activa del hombre.<sup>1</sup> A partir de la hipótesis propuesta, se desprende una pregunta obligada en relación a cuál era el lugar de la mujer en la sociedad durante el período estudiado. Desde fines del siglo XIX, va a tener lugar una maternalización de la mujer, es decir que se la va a circunscribir al rol de madre reproductora. Avanzada la segunda década del siglo XX, y en consonancia con los movimientos sufragistas internacionales, muchas de las voces a favor de otorgar derechos políticos a las mujeres lo hicieron justamente en razón de la función maternal en tanto madres de los hijos de la patria. En 1932, hubo intensos debates en la Cámara de Diputados

---

<sup>1</sup> Como ejemplo de este estereotipo masculino, se pueden tomar los murales que se encuentran en el edificio del Ministerio de Obras Públicas: *En plena actividad* de Benito Quinquela Martín en el despacho del Ministro; una decoración para la Biblioteca de Ernesto Valls; *Ganarás el pan* de Antonio Alice en el Despacho del Subsecretario del Ministerio; *Apuntador* de Miguel C. Victorica destinado a la Dirección de Contabilidad; uno de Rodolfo Franco para el escritorio del Director de Navegación y Puertos; un óleo de Adolfo Montero para la Dirección de Irrigación y *Arquitectura*, de Gastón Jarry para el despacho del Director General de Arquitectura.

en torno al proyecto de ley de sufragio femenino, que no obstante, no fue aprobado (BARRANCOS, 2002). Sobre la participación política femenina se ha estudiado, por ejemplo, la manera en que las mujeres participaron en el Partido Radical y cuál fue su rol; las dificultades que tuvieron para manifestarse en el espacio público a la vez que librarse del control por parte de sus compañeros de militancia, quienes vivieron la participación partidaria de las mujeres como una puja de poder entre los sexos (VALOBRA, 2011).

En relación al mundo laboral, Mirta Lobato ha estudiado la creciente participación de las mujeres en las fábricas, así como en el trabajo domiciliario, a pesar de la estigmatización que existía sobre las fabriqueras. Analiza la manera en que las mujeres se incorporan a las huelgas y luchas gremiales, abriéndose paso en un mundo que le pertenecía al hombre y donde las mujeres corrían otros riesgos (LOBATO, 2007).

De esta manera, en los murales pintados en la década del treinta, encontramos a la mujer representada a partir de una serie de tópicos que se pueden organizar de la siguiente manera: en primer lugar, aquellos que la presentan ligada a la naturaleza; así, vemos, por ejemplo, a una indígena ofreciendo frutos servilmente a los españoles en *Primer trueque* (1939). No es el varón, sino la mujer la que tiende sus manos con frutos de la tierra (Figura 1). En segundo lugar, vemos a la mujer asociada a la maternidad, así aparece en *Principios de la corriente migratoria*, de 1939 (Figura 5), de Soto Acébal y en muchos otros murales. En tercer lugar, observamos una serie de obras en las cuales se reflejan los trabajos tradicionalmente asociados a las mujeres, entre ellos, la recolección de frutos y la confección de textiles. Más allá de este cuadro, encontramos sólo algunas excepciones, que veremos más adelante, las cuales presentan una mujer erotizada y también en un rol netamente político.

Dentro del primer grupo, se encuentran imágenes como la ya mencionada *Primer Trueque* que pretende registrar el primer encuentro de

los pueblos originarios con los españoles como un momento pacífico y fructífero para ambas partes. La desnudez de los nativos contrasta con las vestiduras de los conquistadores. Y la figura femenina es representada en el momento en que ofrece frutos de la tierra a los recién llegados. También, en un detalle del mural en el sindicato *La Fraternidad* (1934), de Ortolani y Montero, una indígena desnuda arrodillada en el suelo tiene en su regazo un recipiente con manzanas (Figura 2). Así, se muestra la mujer que da y que recoge los frutos de la tierra. Estas imágenes, claramente, presentan a la mujer como nexo conector entre la naturaleza y el hombre, dado que es ella la que recolecta los frutos para ofrecérselos. En *Norteños en el mercado* (Figura 3), Montero presenta a mujeres de diferentes edades que venden frutas y verduras mientras los hombres inspeccionan la mercadería.

En la obra colectiva de Galerías Pacífico, J. C. Castagnino pintó el panel *La ofrenda generosa de la naturaleza* (Figura 4). Se trata de una escena que se compone a partir de siete figuras (incluyendo un caballo) que dirigen su mirada a una mujer en el centro. Esta sostiene un canasto de frutos, símbolo de la abundancia. Se observan numerosas referencias a la agricultura, como una joven con el torso desnudo durmiendo recostada sobre espigas de trigo. De esta manera, logró una composición circular en torno a la figura femenina central que repite la idea de la mujer asociada a la naturaleza, a los frutos de la tierra, la fertilidad y la abundancia.

Figura 1



Jorge Soto Acébal, *Primer trueque*, 1939, Ministerio de Economía. Fuente: Coordinación de Recuperación del Patrimonio Cultural, [http://www.economia.gob.ar/patrimonio\\_cultural/taller/](http://www.economia.gob.ar/patrimonio_cultural/taller/)

Figura 2



Dante Ortolani y Rodolfo Montero, Detalle de *La Fraternidad*, 1934, Auditorio del Sindicato La Fraternidad (Actual Teatro Empire).



**Figura 3**



Rodolfo Montero, *Norteños en el mercado*, 1939, Ministerio de Economía. Fuente: Coordinación de Recuperación del Patrimonio Cultural, [http://www.economia.gob.ar/patrimonio\\_cultural/taller/](http://www.economia.gob.ar/patrimonio_cultural/taller/)

**Figura 4**



Juan Carlos Castagnino, *La ofrenda generosa de la agricultura*, Galerías Pacífico, 1946.

Dentro del tópico de las maternidades, encontramos obras realizadas por artistas muy dispares. *Maternidad en el puerto* (1936), de Benito Quinquela Martín y también el mencionado mural del gremio *La Fraternidad*, donde se representa una maternidad obrera; la mujer y su bebé conforman una unidad, mientras que el obrero maquinista aparece protegiendo a la madre y su niño (Figura 6). El mismo modelo se encuentra en *Principios de la*

*corriente migratoria* (1939, Ministerio de Economía), donde Soto Acébal representa dentro del grupo de inmigrantes que llega a Buenos Aires, una madre con su bebé (Figura 5). El panel habla del rol esperado para las mujeres inmigrantes, así el color de la piel del bebé en su regazo es blanco connotando su procedencia europea que contrasta con la figura del gaucho con piel trigueña que lleva el bote hacia la costa. El gaucho representa así el pasado y el nexa entre lo indígena y el deseo de modernizar la Argentina por medio de la inmigración europea. Se propone así desde la narrativa visual, en pos del supuesto progreso, una idea de nación como construcción de la sociedad a partir de la inmigración, en la que el rol de las mujeres será el de reproductoras del ideal europeo.

Figura 5



Jorge Soto Acébal, *Principios de la corriente migratoria*, 1939, M. de Economía.  
Fuente: Coordinación de Recuperación del Patrimonio Cultural,  
[http://www.economia.gob.ar/patrimonio\\_cultural/taller/](http://www.economia.gob.ar/patrimonio_cultural/taller/)

Figura 6



Dante Ortolani, Detalle de maternidad obrera en *La Fraternidad*, 1934, Auditorio del Sindicato La Fraternidad (Actual Teatro Empire)

En estas imágenes se expresa el papel que la sociedad espera de las mujeres y así se cristaliza una figura que más allá del marco en el que se pinta, ya se trate de un hospital, una estación de tren o un ministerio, presenta a la mujer como la que cumple el rol fundamental de dar y cuidar la vida, al tiempo que remite a la composición bíblica de la Virgen y el niño.

En tercer lugar, vemos aquellas imágenes donde las mujeres se encuentran trabajando, si bien aparece una representación de lo laboral, sigue siendo un rol asociado directamente a la función considerada femenina, como por ejemplo en *Artes criollas* (1935), de Alfredo Guido, donde una mujer hila junto a un telar y otra hace una vasija en arcilla (Figura 7). También dentro de los trabajos rurales que realizan las mujeres, se encuentra la recolección de frutos, como la vid en la región cuyana, lo cual aparece representado en el mural del Automóvil Club Argentino, de Centurión (1942) y las cargadoras de frutos. Este topos es retomado por

Benito Quinquela Martín en *Cargadoras de naranjas en Corrientes* (1936), donde las mujeres llevan canastos con frutos (Figura 8). Otro ejemplo de este motivo es *Puertos argentinos* (1939), de Gastón Jarry, en el edificio del Ministerio de Economía, donde se vuelve a representar el tema del puerto y las mujeres cargando canastos y vasijas sobre su cabeza (Figura 9). En otras palabras, la mujer si bien aparece asociada al trabajo, no deja de llevar adelante aquellas tareas tradicionalmente relacionadas a lo femenino.

Figura 7



Alfredo Guido, detalle de *Artes Criollas*, 1935, Palais de Glace.

BELEJ, Cecilia. Detrás de escena: mujeres en los murales de Buenos Aires (1933-1946). *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 11, n. 21, p. 41-66, jul./dez. 2017.

ISSN 2237-9126

Figura 8



Benito Quinquela Martín, *Cargadoras de naranjas en Corrientes*, 1936, Escuela Pedro de Mendoza. Fuente: Museo de Bellas Artes de la Boca. <http://buenosaires.gob.ar/areas/educacion/programas/quinquela/murales/naranjas.htm>

Figura 9



Gastón Jarry, Figura 9: *Puertos argentinos*, 1939, Ministerio de Economía. Fuente: Coordinación de Recuperación del Patrimonio Cultural, [http://www.economia.gob.ar/patrimonio\\_cultural/taller/](http://www.economia.gob.ar/patrimonio_cultural/taller/)

## Mujer y política

Un caso excepcional, en donde se observa una representación diferente, es el mural que pintó Urruchúa en la sala de lectura de la Universidad de las Mujeres en Montevideo.<sup>2</sup> El artista dividía su trabajo entre la ciudad uruguaya y Buenos Aires, entre 1939 y 1941, realizando escenografías para el teatro Solís. Durante esos años, con la colaboración de Carmen Garayalde de Massera y Amalia Pollieri de Viana pintó *La mujer compañera del hombre* (CORRALES, 2007). El mural (Figura 10) recuerda la figuración utilizada en el contexto de la Guerra Civil Española y el rol preponderante de las mujeres, en especial entre las filas republicanas. En la obra, nos encontramos con mujeres fuertes que con una lanza y una hoz en la mano, trabajan y luchan a la par del hombre. La pintura se extiende, en forma de "L", a lo largo de dos paredes y desde el cielorraso hasta la altura de los ojos, mide 3 x 23 metros. Dada la marcada longitud de la obra, Urruchúa y sus ayudantes pintaron cuatro mujeres, cual cariátides, dividiendo la composición en paneles más pequeños. La mujer representada es, de acuerdo con la filacteria que unifica los distintos espacios del mural, *Compañera del hombre en la amistad, el pan y el vino, el dolor, y la alegría/ y la madre eterna en el nacimiento y la vida de los pueblos/ siempre en lucha por el amor y la paz y la libertad/ abre el surco, arroja la simiente y siega la mies/ creando en la enseñanza, la hermandad universal.*

---

<sup>2</sup> El edificio es en la actualidad la sede del Instituto de Profesores Artigas.

Figura 10



Figura 10: Demetrio Urruchúa, detalle de *La mujer compañera del hombre...*, 1939-41, Universidad de las Mujeres. Fuente: Biblioteca del Instituto Artigas: <http://ipabiblio.blogspot.com.ar/>

El friso muestra una figura femenina robusta que realiza a la par del hombre tareas en el campo y en el frente de batalla, una de las mujeres tiene un fusil, mientras que otra empuña un cuchillo. Estas imágenes con clara reminiscencia a los carteles de la república española sorprenden por su excepcionalidad. Efectivamente, una vez terminado el mural, las autoridades escolares lo encontraron problemático y prácticamente no tuvo repercusión en la prensa al momento de su inauguración. Tal vez debido a que se encuentra en el último piso del edificio, en un lugar alejado, es que el mural se salvó de ser repintado o tapado. El artista en lienzos y grabados desarrolló con más profundidad este tópico de la mujer luchadora: en *Muerte en combate*, o *Mujeres guerrilleras*, *España pueblo heroico* y *Mujer arengando*, por nombrar sólo algunos.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> En los murales que Urruchúa realizó en Buenos Aires, no se observa este tipo de representación, si bien en el mural de la Sociedad Hebrea Argentina (1943) y en su panel

## Mujer y erotismo

En algunos murales la representación de la mujer aparece asociada al objeto de deseo o a la musa inspiradora. Encontramos este tipo de obras, especialmente entre aquellos artistas ligados a las izquierdas, los cuales se permitieron la representación de la mujer en un rol erotizado.

Desde la llegada al Río de La Plata, Siqueiros se dispuso a transmitir su experiencia, tanto la de México como la de Estados Unidos, y para ello proponía pintar murales. Con ese fin, convocó a artistas a través de sus conferencias y también de sus artículos, en particular con el texto "Un llamamiento a los Plásticos Argentinos" (citado en TIBOL, 1996: p. 86-89). El mural que pintaron, en la quinta de Don Torcuato, *Ejercicio Plástico* (Figura 11), se trata de una estructura envolvente en el que tanto las paredes como la bóveda y el piso están cubiertos de imágenes de desnudos femeninos. Juan Carlos Castagnino recuerda cómo fue que se definió el tema a retratar en el mural:

[...] surgió imprevistamente, si es que puede hablarse del tema, en uno de los descansos después de tomar medidas, ver los revoques y el tratamiento técnico. Siqueiros asomado a un aljibe de la quinta observando la imagen reflejada, la deformación de las proporciones al acercar la mano al nivel del agua, el movimiento ondulatorio de ésta, el simultaneísmo de perfiles, en fin todo un mundo de sugerencias para una caja transparente sumergida en el agua, en el fondo del mar, a cuyas paredes se acercaran personajes, manos, cabezas, o se apoyaran en movimiento o en actitud alucinada (citado en LIDA, GIUDICE y ROSSI, 2008, p. 270).

Al recinto del mural se accedía luego de bajar una escalera. Una vez en el sótano abovedado de 6.70 x 5.30 metros y de 2.93 m. de altura, el espectador se encontraba interpelado por la mirada de seres desnudos monumentales que lo interpelaban desde todos los ángulos. En total, en el

---

en Galerías Pacífico (1946) se repiten motivos de la obra de Montevideo, son justamente aquellos que muestran una mujer en un rol más tradicional.



mural están representadas once figuras femeninas, dos masculinas y un niño, todas nadando, girando sobre sus cabezas y en esforzados escorzos. Completan la composición peces, caracoles, algas marinas y la cabeza de una estatua que descansa en el lecho marino. Algunos recursos para lograr mayor movimiento en las figuras, además de las posturas, lo dan las cabelleras de los personajes, rubias y pelirrojas, movidas por la corriente marina, generando una mayor ondulación en el conjunto. En una de las paredes laterales, un hombre y una mujer nadan en posiciones opuestas: la cabeza de la mujer con largos cuernos se continua en el suelo, mientras el hombre se yergue a su lado, elevándose con su cabellera movida por las ondas de un mar que recuerda un paisaje de colinas. En la pared opuesta, una figura femenina nada girando sobre sí misma. Hacia arriba se ven los pies de dos mujeres que están paradas sobre la bóveda, sus cuerpos se alzan en perspectiva, ampliando el saturado espacio del sótano. Al mismo tiempo, otras se acercan, saludan y observan al espectador. Mucho del movimiento del mural está dado por los múltiples ángulos de la composición, que no tiene un punto de vista privilegiado, sino que está pensado para un espectador en movimiento. Blanca Luz Brum, posó recostada sobre un banco de vidrio para estas perspectivas, lo que permitió poses mucho más realistas y flotantes.<sup>4</sup> Debemos señalar que el mural se encontraba alejado de la mirada del público, dado que estaba en una residencia privada. Evidentemente, esto presentó para los artistas una oportunidad de explorar la representación de mujeres desnudas en un mural. En *Ejercicio Plástico*, la asociación de lo erótico al desnudo femenino llama la atención para la época y, especialmente, para las dimensiones de la obra.

---

<sup>4</sup> Para un estudio sobre Blanca Luz Brum véase Cecilia Belej, *Revolución y escritura: Blanca Luz Brum en las dos orillas del Plata en 1933*. In: *Mora N° 20 Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (IIEGE)*. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA), N° 20/diciembre de 2014.

Figura 11



Equipo Poligráfico, Detalle de *Ejercicio Plástico*, 1933.

Otro grupo de murales que interesan para este estudio son los que se encuentran en la Sociedad Hebraica Argentina, asociación de ayuda que reunía a inmigrantes de la comunidad judía. Se fundó en 1926, y su propósito era promocionar la cultura judeoargentina como así también generar lazos de pertenencia entre sus miembros y un espacio para el desarrollo de actividades artísticas e intelectuales. Se contrató a Berni, Castagnino y Urruchúa para que realizaran murales en su moderna sede que se comenzó a construir en octubre de 1941. La elección de los artistas para realizar las decoraciones se debió a la filiación de estos con partidos de izquierda y su compromiso antifascista (BERMEJO, 2003).

En el mural de Berni, *Literatura, Artes Plásticas, Música* (Figura 12), puede verse una imagen bastante llamativa por el contraste que presenta su composición. La obra permite una lectura en tres frisos, los dos primeros lo forman adustos retratos de célebres hombres del mundo de la cultura; desde Dante, pasando por Cervantes, Darwin y Shakespeare. El tercer friso, separado con una filacteria donde se lee el nombre de la obra, se encuentra ocupado por una mujer de cuerpo entero. Se trata, sin duda, de

BELEJ, Cecilia. Detrás de escena: mujeres en los murales de Buenos Aires (1933-1946). *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 11, n. 21, p. 41-66, jul./dez. 2017.

ISSN 2237-9126

la musa de los hombres creadores. La carnalidad de su cuerpo contundente y apenas tapado por un vestido rojo, contrasta con la seriedad y los colores fríos de los retratos masculinos quebrando el equilibrio cromático formando una antítesis que coloca "en su lugar" lo masculino y lo femenino.

**Figura 12**



Antonio Berni, *Literatura, Artes Plásticas y Música*, 1943, en la Sociedad Hebraica Argentina. Fuente: SHA <http://i1.wp.com/www.hebraica.org.ar/wp-content/uploads/2013/07/n-muralo3a.jpg>

Los tres artistas que participaron de estas obras fundaron al año siguiente el Taller de Arte Mural y contratados para pintar la cúpula de Galerías Pacifico, lograron que las distintas alegorías de cada panel formaran parte de un todo que rodeaba la cúpula entera, dejando el espacio central de la lucarna cuadrada, por donde entraba luz, integrado al cielo de cada uno de los paneles.

El mural de la cúpula es una obra colectiva en la que participaron los cinco miembros del Taller. El espacio disponible era de casi doscientos metros de superficie, creado por el estudio Aslán y Ezcurrea en la refacción

durante la que se techaron los pasajes internos del edificio. El mural está compuesto por cuatro paneles y cuatro pechinas triangulares que conectan los paneles entre sí, generando un espacio cóncavo. Cada pechina tiene en la parte inferior una pequeña luneta delimitada por mampostería. Así, cada uno de estos espacios se encuentra dividido por líneas que resaltan estos elementos arquitectónicos.

En los paneles se observa la expresión individual y en las pechinas, el trabajo en común. Cada uno de los cuatro paneles lleva la firma de un artista, mientras que Colmeiro pintó dos de las pechinas. La sensación de conjunto de la superficie está dada por algunos elementos de la obra como, por ejemplo, la paleta de colores y el tamaño uniforme de las figuras humanas. Otro elemento unificador es la línea del horizonte que recorre de manera uniforme toda la cúpula, es decir que los cuatro paneles y las cuatro pechinas respetan la línea que separa el cielo y el mar o la tierra, creando una sensación de continuidad. En relación con la forma de trabajo del Taller de Arte Mural, en 1980, Antonio Berni explicaba cómo habían trabajado en el diseño del mural de Galerías Pacífico:

Sobre una maqueta en yeso de casi un metro y medio de diámetro, colgada del techo en el viejo estudio de Urruchúa de la calle Carlos Calvo, usando reglas flexibles, hicimos en su concavidad un trazado geométrico general, de acuerdo a clásicas proporciones armónicas. Sobre este esquema de líneas cruzadas, se trazó y acentuó una gruesa línea de fuerza ondulatoria que recorría horizontalmente los diversos temas desarrollados por cada artista (citado en IMBERT, 1981, pp.184-185).

La representación de las mujeres cobra protagonismo en el mural de Antonio Berni *El amor o La germinación de la tierra* (Figura 13) el cual expresa la comunión entre el hombre y la naturaleza. A la izquierda de la composición, se observa una pareja de enamorados recostados sobre la hierba y a la derecha a dos hombres y una mujer trabajando en un

cañaveral. Desde la izquierda, ingresa en la composición un personaje dorado representado en forma horizontal que emana rayos del mismo color. Personifica al sol, que con su luz llega hasta una mujer desnuda de pie, cuya figuración es muy similar a *El nacimiento de Venus*, aunque, según el propio Berni ha señalado, se trata de la Vida. Interesa aquí recuperar la figura de la mujer en la pareja de enamorados. Se encuentra ella recostada sobre el pecho del hombre, los cabellos sueltos y la falda corta, los pies descalzos. Entregados ambos a un momento de goce y descanso sobre la hierba. Al mismo tiempo, hay en ella una actitud moderna, tanto en su vestimenta como en el cabello suelto. Esta imagen contrasta con el resto de las representaciones femeninas de la cúpula. En los otros paneles, las mujeres que aparecen representan alegorías y, por lo tanto, no se trata de personas de carne y hueso, sino que están allí con un fin más elevado. En cambio, la pareja de enamorados de Berni son mundanos. Esta mujer erotizada pareciera acompañar las mayores libertades de la mujer moderna. El erotismo funciona como un elemento de escape de los roles tradicionalmente fijados. Así, estas imágenes permiten imaginar una mujer que puede deslizarse de los roles encorsetados y pensarse desde un lugar sexuado.

**Figura 13**



Antonio Berni, El amor o La germinación de la tierra, Galerías Pacífico, 1946.

Finalmente, en los años de entreguerras surge la representación de la mujer moderna que cristaliza en una imagen asociada a lo sofisticado de la moda europea de los años veinte pero también a la *flapper* norteamericana relacionada al glamour de las actrices de Hollywood. Jóvenes bellas, maquilladas, con cuerpos esbeltos, que fuman y manejan descapotables, comienzan a aparecer en diarios y revistas argentinas. Tossounian analiza qué significaba ser una joven moderna en la Argentina y relaciona estos cambios de representación con los que se viven en la sociedad: la modernización del espacio urbano a partir de la construcción de rascacielos, la circulación de automóviles, los trenes subterráneos y toda una serie de transformaciones en las metrópolis y observa de qué manera, a través de tiras cómicas como *Beba* o *La mujer moderna*, circula una imagen nueva de la mujer (TOSSOUNIAN, 2013).

Dicha representación se puede ver en el detalle del mural un poco más tardío de Centurión y Ortolani, en el Automóvil Club Argentino, *Actividades del país* (1942). Esta obra, como su título lo indica cubre diferentes actividades productivas pero también deportivas, en su mayoría

encarnadas por varones. Sin embargo, las mujeres tienen un lugar renovado y jovial. La mujer manejando una *coupé* rosa, con su cabellera rubia y el chal al viento, contrasta con el carro tirado por un caballo al que rápidamente deja atrás oponiendo modernidad y velocidad con lo anticuado y lento (Figura 14). En el mismo mural, bañistas (Figura 14) y mujeres en un picnic, nos están hablando de una nueva sociabilidad femenina. Sin romper drásticamente con los roles tradicionales, estas imágenes, relajan en alguna medida el encorsetamiento de la mujer y de su cuerpo y permiten fantasear con una mujer moderna más libre que disfruta de actividades al aire libre.

**Figura 14**



E. Centurión, detalles de *Actividades del país*, ACA, 1942.

### **A modo de cierre**

Para concluir, y entendiendo que las imágenes resultan claves en la construcción de significados culturales, podemos decir que el muralismo que se desarrolló en la Buenos Aires, entre 1933 y 1946, privilegió una mirada sobre los géneros que no cuestionó los estereotipos del hombre proveedor y la mujer reproductora. La mayoría de los murales tanto en edificios de ministerios, escuelas y viviendas particulares optó por una representación de

la mujer como cuidadora del hombre y de los niños, mientras que el hombre aparece en una serie de secuencias que tienen que ver con la producción y el trabajo físico. Otra cuestión que surge es el antiguo tópico de la asociación de la mujer con la naturaleza, así la vemos semidesnuda ofreciendo frutos y alimento; en su rol maternal; realizando tareas tradicionalmente femeninas como el tejido.

Una manera diferente de representar a la mujer es la que aparece en *Ejercicio Plástico y El amor y La literatura...* de los artistas de izquierda. En ellos se observa una mujer erotizada que rompe con la imagen de la madre y los trabajos de hilado.

Al igual que en *Actividades del país* (1942), de Centurión y Ortolani, en el Automóvil Club Argentino, allí no sólo se observa la representación de la mujer moderna asociada al auto y la velocidad, sino que también se trata de una joven vestida a la moda andando en bicicleta o disfrutando de un picnic al aire libre o tomando sol en traje de baño en un balneario. En el mismo sentido, no aparece aquí la mujer que se manifieste políticamente, único ejemplo disonante es el de Urruchúa que explora un prototipo de mujer multifacético en donde aparece la maestra, la escritora, la guerrillera, la madre y la amante. Pensamos que la representación de los roles tradicionales de género era tranquilizadora en contraposición con los cambios y los avances que tanto en el plano laboral, como en el político y en el social, experimentaban las mujeres. Así, durante el período estudiado, los murales continúan colocando a la mujer en un rol no inquietante. Notamos en los últimos casos analizados posibles deslizamientos de los roles tradicionales hacia mujeres asociadas al modelo de la mujer moderna, erotizadas y militantes.



BELEJ, Cecilia. Detrás de escena: mujeres en los murales de Buenos Aires (1933-1946). *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 11, n. 21, p. 41-66, jul./dez. 2017.

ISSN 2237-9126

---

## Bibliografía

BARRANCOS, Dora. **Inclusión/ Exclusión**. Historia con mujeres. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

BARRIOS, Néstor y Diana Wechsler (ed.). **Ejercicio Plástico, la reinención del muralismo**. Buenos Aires: UNSAM edita, 2013.

BELEJ, Cecilia. 'Una exposición permanente'. Políticas de la imagen en los edificios públicos a través de sus murales en la década de 1930. In: **Travesía**. Revista de Historia Económica y Social, N° 16 Anuario, Año 2014, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Ciencias Económicas, Instituto de Estudios Socio-económicos, pp. 29-50

BELEJ, Cecilia. Benito Quinquela Martín y el muralismo argentino. Imágenes del Riachuelo y sus trabajos portuarios. In: **Historia y Espacio**, Revista del Departamento de Historia de la Universidad del Valle, *Facultad de Humanidades, Departamentos de Historia*, N° 42, febrero/ 2014, Santiago de Cali.

BELEJ, Cecilia. Revolución y escritura: Blanca Luz Brum en las dos orillas del Plata en 1933. In: **Mora N° 20 Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (IIEGE)**. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA), N° 20/diciembre de 2014.

BERMEJO, Talía. Murales en la Sociedad Hebraica durante la Segunda Guerra. In: **XXIV International Congress of the Latin American Studies Association, The Global and the local: rethinking area studies**, 2003, Dallas Texas, USA, <http://lasa.international.pitt.edu/lasa2004-3htm>.

BOCK, Gisela. La historia de las mujeres y la historia del género: Aspectos de un debate internacional. In: **Historia Social**, 9 (España, Universidad de Valencia, Instituto de Historia Social, 1991) 55-77.

BUCHRUCKER, Cristián. **Nacionalismo y Peronismo**. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955). Buenos Aires: Sudamericana, 1999.

BURKE, Peter. *Visto y no visto*. **El uso de la imagen como documento histórico**. Barcelona: Crítica. 2005.

CORRALES, Mónica. Demetrio Urruchúa y el muralismo. In: Eduardo Díaz Hermelo *et al.* **La pintura de un maestro: Demetrio Urruchúa**. Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2007.

BELEJ, Cecilia. Detrás de escena: mujeres en los murales de Buenos Aires (1933-1946). *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 11, n. 21, p. 41-66, jul./dez. 2017.

ISSN 2237-9126

---

IMBERT, Julio *et al.* *Murales de Buenos Aires*. **Galerías Pacífico**. Buenos Aires: Manrique Zago, 1981.

LIDA, Cecilia, Alberto Giudice y Cristina Rossi. **Humanismo, poesía y representación, un recorrido por la obra de Juan Carlos Castagnino**. Buenos Aires: Franz Viegner, 2008.

LOBATO, Mirta Z. **Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869-1960)**. Buenos Aires: Edhasa, 2007.

MELOSH, Barbara. **Engendering Culture. Manhood and Womanhood in New Deal Public Art and Theater**. Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1991.

SIRACUSANO, Gabriela. Las artes plásticas en las décadas del '40 y el '50, In: José Emilio Burucúa (dir.). **Argentina, Arte Sociedad y Política**, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, vol. 2 y María Amalia García, *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.

TIBOL, Raquel. **Palabras de Siqueiros**. México: Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 86-89.

TOSSOUNIAN, Cecilia. Images of the Modern Girl. From the Flapper to the Joven Moderna (Buenos Aires, 1920-1940). In: **FIAR Forum for Inter-American Research. The Journal of the International Association of Inter-American Studies (IAS)**. Vol. 6 No.2 (Sep. 2013).

VALOBRA, Adriana. Acción y sociabilidad políticas de radicales feministas en La Plata de los '30. In: Marcela Ferrari y Nicolás Quiroga (comp.). **Historias políticas de la Provincia de Buenos Aires**. La Plata: Publicaciones del Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires, 2011.

WECHSLER, Diana B. **Territorios de Diálogo**. España, México y Argentina 1930-1945. Buenos Aires: Fundación Mundo Nuevo, 2006.

WECHSLER, Diana B. Imágenes para la resistencia. Intersecciones entre arte y política en la encrucijada de la Internacional Antifascista. Obras y textos de Antonio Berni (1930-1936). In: Cuauhtémoc Medina (ed.). **XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte: La imagen política**. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006.