



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

P

# Muralismo y proyecto moderno en Argentina entre las décadas de 1930 y 1950

Autor:

Belej, Cecilia

Tutor:

Wechsler, Diana Beatriz

2012

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Artes

Posgrado



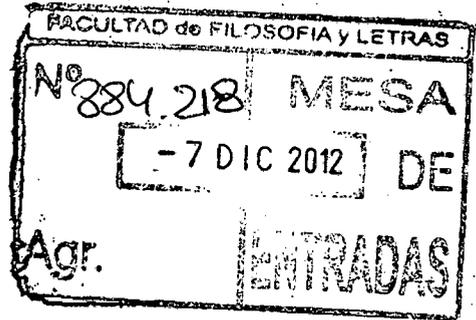
**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

Tesis  
17.4.23

Tesis 17.4.23

Tesis Doctoral



**MURALISMO Y PROYECTO MODERNO EN ARGENTINA**

ENTRE

**LAS DÉCADAS DE 1930 Y 1950**

**Doctoranda**

Cecilia Belej

**Directora**

Dra. Diana B. Wechsler

*Doctorado de la  
Facultad de Filosofía y Letras  
Área Historia  
Universidad de Buenos Aires*

Diciembre de 2012

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
Dirección de Bibliotecas

# Índice

<b>Agradecimientos</b> .....	4
<b>Introducción</b> .....	6
<b>Capítulo 1: Modelos de Muralismo</b> .....	43
1.1. Antecedentes del Muralismo Moderno.....	44
1.2. El muralismo mexicano y el impacto de la visita de Siqueiros a la Argentina.....	53
1.3. El modelo norteamericano y el muralismo durante el <i>New Deal</i> .....	63
1.4. El muralismo italiano de entreguerras.....	77
<b>Capítulo 2: Experiencias locales del muralismo</b> .....	88
2.1. Exposición de Artes Plásticas en la Decoración Mural.....	90
2.2. Disputas en torno a la cuestión mural.....	95
2.3. La escuela de Alfredo Guido.....	105
2.4. El Taller de Arte Mural.....	112
2.5. Benito Quinquela Martín.....	128
2.6. Murales realizados entre mediados de la década de 1920 y 1950.....	141
<b>Capítulo 3: Los encargos estatales</b> .....	147
3.1. Los grandes encargos.....	148
3.2. “Todos los temas de nuestra historia y de nuestros esfuerzos”.....	156

3.3. Imágenes monumentales.....	158
3.4. “Una exposición permanente”: El Ministerio de Obras Públicas (1936).....	163
3.5. El Ministerio de Hacienda (1939).....	172
3.6. El Ministerio de Guerra (1943).....	178
3.7. Obras de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas.....	184
3.7.1. Paneles en el Palacio de Justicia de Córdoba y la Municipalidad de Concordia.....	184
3.7.2. La Dirección General de Ingenieros y Benito Quinquela Martín.....	188
3.7.3. Las Bellas Artes.....	191
3.7.4. Las Exposiciones Internacionales.....	196
3.7.5. <i>La Batalla de Caseros</i> en el Honorable Consejo Deliberante de Morón...	201
3.7.6. Ferrocarriles del Estado.....	203
3.8. Murales Peronistas.....	204
3.8.1. Murales efímeros.....	205
3.8.2. Murales en las escuelas.....	212

**Capítulo 4: Otros espacios para el muralismo: La Comitencia de las Asociaciones Civiles y de los Privados..... 219**

4.1. Las asociaciones civiles.....	221
4.1.1. Mutuales de origen: la Sociedad Hebraica Argentina.....	223
4.1.2. De oficio y organizaciones de trabajadores.....	224
4.1.2.1. La Fraternidad.....	225
4.1.2.2. Mural en la CGT.....	227
4.1.2.3. La Federación Agraria Argentina.....	229
4.1.2.4. Organizaciones políticas. La Casa del Pueblo y el mural de Quinquela Martín.....	231
4.1.3. Clubes deportivos.....	235

4.1.3.1. Clubes de fútbol: River Plate, Boca Juniors y Racing Club.....	235
4.1.3.2. El Automóvil Club Argentino .....	239
4.2. La comitencia privada.....	252
4.2.1. Para espacios de gran circulación.....	252
4.2.1.1. La compañía Hispano Argentina de Obras Públicas y Finanzas y los murales del subterráneo de Buenos Aires.....	252
4.2.1.1.1. Paisajes españoles.....	255
4.2.1.1.2. Temas históricos y leyendas.....	261
4.2.1.2. Galerías Pacífico .....	267
4.2.1.2.1. Forma de trabajo del Taller de Arte Mural .....	269
4.2.1.3. El Plaza Hotel y los murales de Soto Acébal y Mercedes Rodrigué.....	283
4.3. Viviendas familiares y multifamiliares: ¿destino del Taller de Arte Mural?.....	285
<b>Reflexiones Finales.....</b>	<b>291</b>
<b>Bibliografía y fuentes consultadas.....</b>	<b>299</b>

## **Agradecimientos**

Esta tesis fue posible gracias a la colaboración y el impulso de muchas personas e instituciones. La primer deuda es con mi directora Diana B. Wechsler que no sólo me ayudó a llevar adelante esta investigación desde el punto de vista de la delimitación de problemas, búsqueda de bibliografía y organización de las cuestiones más teóricas de la investigación, sino que también tuvo siempre palabras de aliento en momentos de duda y vacilación y siempre se mostró interesada por mis avances o atascamientos. Sin su guía paciente y bien dispuesta, esta investigación no hubiera sido posible.

Mi dedicación a tiempo completo a esta investigación fue posible gracias a la Beca de Doctorado del sistema UBACyT. Además, pude realizar una Estancia de Investigación en la UNAM gracias a una Beca de la Secretaría de Relaciones Exteriores de los Estados Mexicanos que me permitió obtener material bibliográfico e intercambiar ideas con investigadores de dicha universidad que fueron muy provechosas para este trabajo. En ese sentido quiero agradecer a Rita Eder, mi tutora en la estancia de investigación, sus comentarios inteligentes me ayudaron a sacudir algunas ideas que estaban estancadas. A James Oles por compartir conmigo sus conocimientos sobre el muralismo del New Deal y abrir su biblioteca y archivo personal con tanta generosidad. También a Ida Rodríguez Prampolini, Fausto Ramírez, Natalia de la Rosa, Daniel Vargas Parra y Sandra Zetina por ser tan amorosos conmigo, ayudarme en todo lo que estuvo a su alcance y hacerme sentir como en casa.

Quiero agradecer también los comentarios del jurado de mi tesis de Maestría que presenté en la Universidad de San Martín que me ayudaron a proyectar y seguir pensando algunas cuestiones. Ellos son Alejandro Cattaruzza, Silvia Dolinko y Marta Dujovne. Y también a los directores de la Maestría en Historia del Arte, José E. Burucúa y Laura Malosetti Costa. Ambos tuvieron mucho que ver en la definición de algunos problemas en distintos momentos de la investigación.

También quisiera agradecer a mis amigas y colegas por tantas horas de trabajo compartidas, por el intercambio de ideas, por las lecturas, los comentarios, los viajes a jornadas y congresos y tanto más. A Talía Bermejo, Paula Hrycyk, Valeria Gruschetsky, Lorena Jesús, Viviana Diez, Paula Zagalsky, Mara Burkart y Ana Romero. Cada una a su manera contribuyó enormemente en este trabajo.

Por último una deuda muy especial es con mis padres y suegros que me apoyaron y ayudaron a que llegue a buen puerto con esta investigación y que cuidaron con tanto amor a mi hija. Y fundamentalmente a Andy por el apoyo, el aliento, los comentarios y el interés por mi trabajo y por la pequeña Lena que llegó hace muy poco y ya la queremos tanto.

# **Introducción**

## **Presentación del Problema y de los ejes para su abordaje**

Como objetivo medular de esta tesis propongo evaluar los usos políticos, sociales y culturales de los relatos visuales productos del muralismo que se desarrolló desde principios de la década de 1930 hasta 1950 en nuestro país. Las imágenes que se produjeron a partir de esta fecha y que decoraron ingresos de edificios públicos y privados cumplieron una función en el entramado político y cultural de esos años que este trabajo busca desplegar. El proceso de modernización cultural que se intensificó a partir de 1930 y que se observa tanto en la arquitectura como en otros aspectos de las artes plásticas, tuvo su correlato en las propuestas murales que se dieron en nuestro país. Estos murales conformaron relatos visuales que, tanto para quienes los encargaron como para quienes los produjeron, tuvieron la intención de plasmar relatos identitarios y de nación cuyo análisis es el objeto de esta tesis.

Los ejes para abordar este problema se pueden enumerar de la siguiente manera: primero, cuáles eran los modelos disponibles de arte mural en ese momento y de los que se nutrieron los muralistas argentinos. Segundo, cuáles fueron los artistas que pintaron murales y cuál su postura respecto de dónde, qué y para quiénes realizar murales. Y tercero, quiénes realizaron los encargos de obras monumentales y en definitiva posibilitaron el desarrollo de un arte mural.

El marco temporal en el que se inscribe este estudio se circunscribe al período comprendido entre 1930 y 1950 debido a que es en este momento en que el proceso en estudio se hace observable con mayor intensidad por la cantidad de encargos de murales

que se realizan tanto del Estado como de privados ya no de clase alta, sino de sectores medios y por la cantidad de artistas involucrados en esta práctica.

Ya desde fines del siglo XIX, en la Argentina, la pintura mural se utilizó para decorar iglesias, residencias privadas y edificios públicos. A pesar de que este primer muralismo no puede caracterizarse como un movimiento artístico, sino como un conjunto de obras aisladas, constituyó un importante antecedente del muralismo que se gestó a partir de la década de 1930. Aquellas tempranas expresiones del arte mural se encontraban en estrecha relación con la decoración de inmuebles de cierta categoría y el embellecimiento de residencias particulares, iglesias y teatros. En líneas generales, estos murales acompañaban a la obra arquitectónica en cuanto a la función específica a la que estaban destinados los edificios donde se emplazaban. Si se trataba de un teatro, las imágenes representadas eran alegorías de la comedia y la tragedia; si era una farmacia, alegorías de la salud y la enfermedad; si era una iglesia, pasajes de la Biblia. Por su parte, en las residencias privadas, los motivos dependían del gusto del dueño de casa.<sup>1</sup> Estos trabajos, realizados con variadas técnicas,<sup>2</sup> conformaban una suerte de arquitectura parlante, es decir, correspondían a edificaciones cuyas paredes no sólo cobijaban al ciudadano, al religioso o

---

<sup>1</sup> Estos murales pintados durante el siglo XIX y principios del XX han sido estudiados en forma parcial y todavía aguardan un estudio sistematizado por parte de la historiografía del arte. Para un catálogo exhaustivo aunque provisorio, véase María de las Nieves Arias Incollá (dir.), *Murales. Guía del Patrimonio Cultural de Buenos Aires*, Secretaría de Cultura-Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2005.

<sup>2</sup> Algunas de las técnicas que se utilizaron para realizar murales son el *marouflage* y el *quadro riportato*, denominaciones que provienen de Francia e Italia respectivamente, y consisten en diferentes maneras de fijar de forma permanente al muro una pintura previamente realizada sobre tela. En algunos casos, la tela se pega directamente al cielo raso y otras veces se cuelga de una compleja estructura de madera que sostiene la pintura. En la técnica del fresco en cambio, se pinta directamente sobre la pared cuando el revoque fino se encuentra todavía húmedo, de allí su nombre.

al melómano, sino que también comunicaban determinados aspectos o tradiciones de la función comunitaria que cumplía ese espacio.

En determinado momento, a partir de la década de 1930, las paredes de la ciudad de Buenos Aires y de Rosario fueron testigo de un auge de las pinturas murales. Se trata de un fenómeno artístico de características diferentes al precedente al que llamaremos muralismo moderno. La historiografía ha considerado que el referente de este muralismo fue el movimiento que se gestó en México en la década de 1920, aunque se debe señalar que en la misma época se renovaba también el arte mural en Italia y en los Estados Unidos, y que los artistas argentinos no fueron ajenos a ninguno de estos procesos. En el caso del muralismo mexicano, las consignas de este nuevo movimiento eran arte para el pueblo y arte para todos. Su propósito era comunicar ideas políticas a través de la representación de temas de la historia como la revolución, la lucha de los trabajadores y los campesinos, al mismo tiempo que bregaba por la recuperación de las raíces indígenas del pueblo mexicano. Más allá de su temática, la innovación de este movimiento se produjo también en el aspecto de la técnica, ya que comenzaron a experimentar con nuevos materiales como la pintura sintética, además de otras preparaciones, ya fuese sobre los muros o sobre bastidores que se adosaban a las paredes.<sup>3</sup> Esta renovación en la manera de concebir la pintura mural actualizó el repertorio de posibilidades de ornamentación en arquitectura y generó en Buenos Aires tres vertientes del muralismo moderno que articularon arte y política de manera diferenciada. Una fue la impulsada por los artistas ligados a las izquierdas, que

---

<sup>3</sup> Para el muralismo mexicano véanse Olivier Debroyse-Graciela Reyes (editores), *Modernidad y modernización en el arte mexicano (1920-1960)*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1991 y Olivier Debroyse (org.), *Otras Rutas hacia Siqueiros*, México, INBA/ Munal/ CURARE, 1996, entre otros.

habían participado en 1933 del Equipo Poligráfico junto a David Alfaro Siqueiros, la segunda, formada por una serie de artistas nucleados en torno a la Escuela de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” y la Academia Nacional de Bellas Artes; y finalmente una tercera vertiente, la de Benito Quinquela Martín, artista quien a pesar de no pintar en solitario, no generó equipos de trabajo con otros artistas reconocibles y que resulta importante incluir porque dialogó con los otros grupos al tiempo que realizó una gran cantidad de murales. Estas tres vertientes exhibieron, en la elección del lenguaje formal y de los motivos representados, modos divergentes de pensar la identidad argentina y tuvieron un impacto también diferente en los espacios públicos.

Entre las figuras de izquierda se encuentran Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino, Manuel Colmeiro y Demetrio Urruchúa. Junto con el mexicano David Alfaro Siqueiros ellos conformaron –a excepción de los dos últimos– el Equipo Poligráfico que pintó *Ejercicio Plástico*. A pesar de los deseos manifiestos de este grupo por desarrollar un movimiento de pintura mural, fueron pocos los encargos que recibieron. Se puede inferir que por su pertenencia política quedaron excluidos de la comitencia del Estado, limitando su acción al ámbito privado y adaptando las propuestas del muralismo mexicano, de carácter social, a las condiciones de posibilidad locales. No obstante esto, pintaron murales en la Sociedad Hebraica Argentina en 1943, Galerías Pacífico en 1946 y algunas viviendas particulares, entre otros encargos de menor envergadura.

Entre los segundos se encontraban Alfredo Guido, Jorge Soto Acébal, Rodolfo Franco, Dante Ortolani y María Mercedes Rodrigué. Especialmente en el caso de Guido, es relevante su cercanía a las ideas de su hermano el arquitecto neocolonial Ángel Guido, con

quien formó parte del grupo que acompañó la propuesta nacionalista de Ricardo Rojas.<sup>4</sup> Entre los murales que pintaron, destacan los ciclos de murales cerámicos del subterráneo de Buenos Aires (1934-1939); los murales del Plaza Hotel (1933, Jorge Soto Acébal y María Mercedes Rodríguez); murales en el edificio de La Fraternidad (1934, Dante Ortolani y Adolfo Montero); *Las Artes y Artes Criollas*, en la Comisión Nacional de Bellas Artes (1934 y 1935, Rodolfo Castagna, Laerte Baldini, Aramando Chiesa y J. Ugarte Eléspuru); *Motivo Serrano* en la Sociedad Rural (1935, Alfredo Guido); *La Ingeniería y La Arquitectura* en el Ministerio de Obras Públicas (Alfredo Guido, 1935).

Con respecto a Benito Quinquela Martín, su interés por los murales comienza a poco de haber llegado Siqueiros a Argentina, cuando en 1933 donó el predio para la construcción de una escuela primaria que decoraría con 16 murales. En el año de la inauguración, 1936, Quinquela Martín también pintó murales en el Comedor de Obreros del Ministerio de Obras Públicas, en el despacho del ministro de Obras Públicas y en el Tiro Federal.

Estos desarrollos se dieron en el marco de un proyecto moderno en el que los distintos grupos muralistas buscaron intervenir a través de distintas estrategias. Respecto de éstas, se destaca la intención de renovar no sólo las propuestas plásticas sino también las

---

<sup>4</sup> En torno al Centenario surgió un nacionalismo cultural o un primer nacionalismo preocupado por la identidad nacional. Tanto la figura de Ricardo Rojas como la de Manuel Gálvez serán cruciales en la cristalización de estas ideas. Ambos provenían del interior del país y dirigieron su mirada a España en un momento en el que toda Hispanoamérica se encontraba realizando un acercamiento a ese país, estrechando vínculos y revalorizando la raíz española. Ambos pensarán la cuestión de la "raza argentina" como fruto de la unión entre lo hispano con lo indígena. Ricardo Rojas se preocupará por dotar de una conciencia histórica a la población a través de la educación, a partir de diversos soportes como la literatura y la arquitectura, entre otros. Véase Carlos Altamirano-Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997 y Ana María Telesca-Laura Malosetti Costa-Gabriela Siracusano, "Impacto de la 'moderna' historiografía europea en la construcción de los primeros relatos de la historia del arte argentino", Ficha de Cátedra, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1999.

técnicas utilizadas en la producción de murales. Al mismo tiempo, confeccionaron un repertorio iconográfico de imágenes que dialogó con la modernidad contemporánea.<sup>5</sup>

Al igual que los textos o los testimonios orales, las imágenes son un documento histórico que nos permite reconstruir específicamente la dimensión visual del pasado e iluminar ciertos sentidos que circulan de manera esquivada en las fuentes escritas. Esta tesis se propone tomar un tipo particular de imágenes, que son los murales. Éstos permiten ver qué tipo de imágenes se produjeron desde el Estado y también de particulares y al mismo tiempo, abre una dimensión de lo social en tanto que son 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 a partir de estudiar quién los encargó, cuál es su ubicación y los temas que se representaron, 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”.<sup>6</sup>

El análisis del muralismo en las décadas de 1930 y 1940 ha quedado solapado debido a que los estudios provenientes del campo de la historia del arte lo ha abordado sólo parcialmente y tampoco los historiadores han incorporado el análisis de la dimensión política de estas imágenes. Los primeros han estudiado solamente el muralismo producido por el Taller de Arte Mural, sin embargo, la producción de Guido, Soto Acébal y Quinquela

---

<sup>5</sup> Para este tema se han tenido en cuenta los trabajos de Elías Palti, *Aporías. Tiempo, Modernidad, Historia, Sujeto, Nación, Ley*, Buenos Aires, Alianza, 2001. Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007, [1ª ed. 1988] y Diana B. Wechsler, “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes”, en *100 años de plástica en Córdoba, 1904-2004*, Córdoba, La Voz del Interior, 2004.

<sup>6</sup> Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 20.

Martín, por el hecho de que no pertenecían a la vanguardia artística, ha sido desatendida en tanto se la entendió como parte de un movimiento que insistía en la figuración y en consecuencia “atrasaba”. A su vez, si bien la utilización de imágenes como fuente para la historia no es algo nuevo, es más habitual recurrir al uso de fotografías que de pinturas, al menos para el período que estudia esta tesis. Finalmente, el desconocimiento de la existencia de estas imágenes, dado que una gran cantidad de ellas han sido destruidas y otras se encuentran dispersas en edificios y no han sido relevadas hasta ahora, no colaboró a un interés mayor en el tema.

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 sentido político, social y/ o cultural para comunicar ideas a un público determinado. Teniendo en cuenta lo anterior, esta tesis intenta comprender qué tipo de mensaje o de relatos visuales se pretendieron transmitir a los ciudadanos desde la arquitectura como producto de la renovación y modernización que se llevó a cabo desde la década de 1930 y hasta 1950.

Para hacer inteligibles las imágenes fue preciso comprender el lenguaje en el que habían sido producidas, por lo tanto fue necesario utilizar las herramientas de análisis de la historia del arte. Se atendió a los estilos pictóricos, la iconografía de estas obras, las técnicas con que se produjeron los murales y qué implicaba cada una de ellas en cuanto a destrezas, cantidad de personas que se requieren para realizar obras de grandes dimensiones, etc. También fue importante ubicar estos artistas en un determinado lugar dentro del campo del arte y comprender qué estilos prevalecen y cómo opera el campo del

arte en la época estudiada. Para esto fue importante ponderar cómo se inscribe el muralismo y los artistas que participaron del mismo en la historiografía del arte. Así, de acuerdo a lo expuesto, vemos cómo esta tesis se ubica en el cruce entre la historia del arte y la historia y utiliza herramientas de análisis tanto de una disciplina como de la otra.

Como hemos señalado, el muralismo no ha sido estudiado de manera sistemática, en parte debido a que los artistas que más lo desarrollaron no han tenido buena suerte con la Historia del Arte porque al no haber sido parte de la vanguardia estética o de movimientos renovadores, se consideró que sus obras no tenían valor estético. Sin embargo, cuando se tiene en cuenta el contexto de producción de estas obras, las disputas entre los artistas por los espacios cedidos por el Estado para pintar obras monumentales y las obras que se hicieron desde un punto de vista político e histórico, podemos ver cómo resultan grandes imágenes al servicio de ideas y mensajes, que, en consecuencia, adquieren relevancia como objeto de estudio. De esto se desprende una de las hipótesis que guiarán esta investigación, que es la existencia de una política de imágenes orientada a transmitir ciertas nociones comunes de nación y de una historia compartida.

Por otro lado, como se intentará probar, el muralismo local, no fue una experiencia tardía y en disonancia con el muralismo en otros lugares, sino que estuvo en consonancia con los mismos procesos de modernización que se estaban desarrollando en otras partes del mundo como México, Estados Unidos e Italia, no sólo dentro del debate estético sino también desde la dimensión política de los usos de las imágenes. Esta nueva mirada permite resituar a las experiencias del muralismo local, en una trama más amplia que la que anteriormente se tuvo en cuenta.

Respecto de la conformación del corpus de análisis, el rastreo de los murales fue arduo y a veces desalentador. Se ha intentado reunir la mayor cantidad de estas expresiones artísticas para conformar un corpus que diera cuenta si no de la totalidad, al menos de una muestra representativa de obras realizadas en el período estudiado. Uno de las dificultades para este estudio es la falta de un inventario completo y unificado. En este sentido, se espera que este trabajo sea una contribución. En segundo lugar, muchos de los murales que una vez decoraron despachos y halls de ingreso de importantes edificios, no se han conservado, en parte debido al desconocimiento de su valor estético e histórico y en otros casos al espíritu renovador de sus sucesivos ocupantes que no siempre tuvieron en cuenta la conservación de las obras que allí se encontraban; en estos casos se ha debido trabajar a través de descripciones y/o fotografías de distintos archivos. En tercer lugar, se intentó dar una visión federal que fuera más allá de los murales que se pintaron en Buenos Aires. Varios de los artistas más representativos del muralismo, no son porteños (Alfredo Guido, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Francisco Vidal) o extranjeros que se radican un tiempo en Buenos Aires y luego migran a otras provincias (Ernesto Valls, Antonio Ortiz Echagüe). Guido y Castagnino pintaron murales en Rosario y Mar del Plata respectivamente. Mientras que Valls y Vidal lo hicieron en Córdoba y Echagüe envió sus cartones desde La Pampa. En síntesis, hemos encontrado murales en las siguientes ciudades: Mendoza, Rosario, Mar del Plata, Concordia, Córdoba, La Plata y lo que se constata es que son los mismos equipos de artistas que pintan murales en Buenos Aires los que también reciben algunos encargos en el interior. No hemos encontrado en la bibliografía, ni de la manera antes detallada muestras de un mayor número de murales en el

interior del país, sin embargo, no se descarta que existan más ejemplos similares y queda pendiente profundizar esta línea de análisis en un estudio posterior.

En relación con la manera en que se realizó una suerte de catálogo de los murales, una de las vías de acceso al conocimiento de la existencia de obras fue a través de un rastreo tanto en revistas de arquitectura como de arte. Otra fuente de información fueron las entrevistas realizadas a restauradores que otorgaron datos de muchos murales que fueron restaurados en los últimos veinte años, tanto en forma particular como en emprendimientos estatales. Otras veces se trató de murales cuyo emplazamiento original hubo que desentrañar, como por ejemplo el caso del mural de Ernesto Valls en el Ministerio de Obras Públicas, que fue retirado de la biblioteca del edificio durante la década de 1990 y había llegado a manos de los restauradores, ya carente de ese dato. Otra vía de información fue a través de las biografías de los artistas y de ediciones antiguas de Diccionarios de Artistas, lo que da la pauta de cómo se ha producido un deslizamiento entre lo que se consideraba importante en la década de 1940 y cuáles eran los criterios que hacían que los artistas trascendieran a través de la historiografía del Arte. Se hizo también un rastreo de edificios construidos en esta época a través de la lectura de las Memorias de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas para encontrar cuáles tenían murales. Todo esto permitió localizar murales que no se encontraban catalogados y cuyas imágenes eran familiares sólo para aquellos que transitaban esos espacios habitualmente. Entre ellos uno del Taller de Arte Mural que cuestiona la noción de que sólo pintaron el mural de Galerías Pacífico.

Otras murales están perdidos, como los paneles efímeros del período peronista y fue posible recomponer su existencia a partir de los bocetos que se encuentran en archivos y de las fotografías que se conservan en el Archivo General de la Nación y en otros repositorios.

Con respecto a la comitencia estatal resulta de interés analizar el arte mural como uno más de los soportes que utiliza el Estado para transmitir una idea de Nación. Hasta ahora no se tuvo en cuenta esta producción artística como transmisora de mensajes desde el Estado. ¿Por qué se contrató a estos artistas? Si bien la costumbre de decorar con murales edificios importantes ya estaba presente en la arquitectura decimonónica, surge en la década del treinta una figuración muy diferente, vinculada con realzar la idea de Nación. ¿Cómo se realizaron esos primeros encargos para decorar con murales los edificios de los ministerios? En este sentido, es posible que al momento de construir un edificio de envergadura como son los edificios de los ministerios, se pensase como natural decorarlo con murales. Lo que resulta novedoso y permite un estudio guiado por nuevas preguntas, es que se conformaron grupos de artistas que pintaron murales con temas de historia, y ya no se utilizaron solamente las alegorías, preponderantes en el período anterior, sino que se representaron temas de la Historia Argentina, así como también paisajes del país.

## **Estado de la cuestión**

Para comprender de qué manera se utilizaron imágenes convertidas en relatos visuales en los murales que se examinan, se trabajó en el cruce entre arte y política. Para

ello se tuvieron en cuenta tanto los aportes historiográficos de la Historia como de la Historia del Arte.

Para el estudio del desarrollo del muralismo en Argentina, se retomaron los estudios realizados sobre el muralismo mexicano de Rita Eder<sup>7</sup> y Olivier Debrouse-Graciela Reyes.<sup>8</sup> Para explorar las relaciones entre el muralismo local y su par latinoamericano se tuvieron en cuenta los trabajos reunidos en la compilación de Olivier Debrouse<sup>9</sup> sobre David Alfaro Siqueiros y los de Diana Wechsler<sup>10</sup> sobre *Ejercicio Plástico* y la estadía del artista mexicano en la Argentina en 1933.

El muralismo ha sido un tema generalmente desatendido por la Historia del Arte de nuestro país. Los diez tomos de la *Historia general del arte en la Argentina*<sup>11</sup> realizada por la Academia Nacional de Bellas Artes dedican sólo una breve mención al muralismo en estas décadas al referirse a los murales de Galerías Pacífico, a pesar de que el texto en su conjunto no se centra exclusivamente en la pintura, sino que cuenta con secciones especializadas destinadas al grabado, la escultura, la arquitectura, la fotografía, el teatro y la música. Allí se ubica a los murales como continuación de la preocupación social iniciada en el arte con el grupo de Boedo y los Artistas del Pueblo. En este sentido que se entiende la

---

<sup>7</sup> Rita Eder, "El muralismo mexicano: modernismo y modernidad" en *Modernidad y modernización en el Arte Mexicano 1920-1960*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1991

<sup>8</sup> Olivier Debrouse-Graciela Reyes (editores), *Modernidad y modernización en el arte mexicano (1920-1960)*, México Munal, 1991.

<sup>9</sup> Olivier Debrouse (org.), *Otras Rutas hacia Siqueiros*, México, INBA/ Munal/ CURARE, 1996.

<sup>10</sup> Diana B. Wechsler (ed.), *Ejercicio Plástico, la reinención del muralismo*, Buenos Aires, UNSAM edita, (en prensa) y Guillermo Whitelow, Fermín Fèvre, Diana B. Wechsler, *Spilimbergo*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999.

<sup>11</sup> AAVV, Academia Nacional de Bellas Artes, *Historia General del Arte en la Argentina*, Buenos Aires, 1982-2005, 10 vol.

realización del mural de Galerías Pacífico, entre otros murales realizados por artistas como Spilimbergo, Urruchúa, Berni y Castagnino.<sup>12</sup>

A mediados de la década de 1960 y como parte de la colección de divulgación *Argentina en el Arte*, dirigida por Hugo Parpagnoli, José María Peña dedicó uno de los fascículos a "Los murales".<sup>13</sup> Este texto constituye un primer antecedente en el que se reúnen, si bien de manera ecléctica, a los murales de Buenos Aires como un conjunto en sí mismo. En él se tienen en cuenta frescos, vitrales y murales cerámicos, al tiempo que se cubre un período de tiempo que va desde el mural más antiguo en la iglesia del Pilar (1735) hasta relieves escultóricos realizados en placas cerámicas por Ana Burnichón, Roberto Obarrio y César Cuello (1964).

Luego, a fines de la siguiente década y principios de los ochenta, la editorial Manrique Zago publicó dos libros de divulgación: uno sobre los murales cerámicos del subterráneo<sup>14</sup> y otro sobre el Taller de Arte Mural.<sup>15</sup> En el primer volumen, además de reproducir gran parte de los murales, se compilaron una serie de textos de varios autores que analizan aspectos de la técnica, la compañía de subterráneos CHADOPYF y los motivos representados en las distintas estaciones. Un aporte importante de esta obra fue la de documentar los murales, dos de los cuales –*Las cataratas del Iguazú* y *Los lagos del sur* de Otto Durá– se han perdido. En el segundo, se privilegiaron las imágenes al texto, y se trata de una de las primeras reproducciones de buena calidad con fotos de toda la cúpula de

---

<sup>12</sup> Nelly Perazzo, "La pintura en la Argentina 1945-1965" en *Historia General del Arte en la Argentina*, T. X, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1982-2005.

<sup>13</sup> José María Peña, *Los murales. Argentina en el arte*, Buenos Aires, Viscontea, 1966.

<sup>14</sup> Manrique Zago (Comp.), *Arte bajo la ciudad. Murales cerámicos, cementos, relieves y esculturas de los Subterráneos de Buenos Aires*, Buenos Aires, Manrique Zago, 1978.

<sup>15</sup> Julio Imbert et al., *Murales de Buenos Aires. Galerías Pacífico*, Buenos Aires, Manrique Zago, 1981.

las Galerías Pacífico y en gran formato. Los textos que acompañan el libro presentan algunas aproximaciones a los temas representados, la historia de las Galerías Pacífico y la creación del Taller de Arte Mural.

Llegando al año 2000 se han publicado investigaciones realizadas en el Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, que enriquecieron los análisis al incorporar las preguntas y la metodología de la Historia Social aplicada al relato de la Historia del Arte. En este sentido, se puede citar la *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*,<sup>16</sup> dos volúmenes dirigidos por José Emilio Burucúa y las actas de publicación de las "Jornadas de Estudios e Investigaciones" que realiza el Instituto periódicamente. También se deben sumar las *Jornadas de Teoría e Historia de las Artes* que periódicamente realiza el CAIA (Centro Argentino de Investigadores de Arte) desde el año 1989. Dentro de esta producción historiográfica, la relevancia de artistas como Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino y otros ha sido largamente explorada. Sin embargo, estos estudios no han realizado un análisis de la obra mural de estos pintores, centrándose en su producción de caballete. Una de las pocas referencias, corresponde al artículo de Gabriela Siracusano,<sup>17</sup> donde describe la creación del Taller de Arte Mural y presenta como su antecedente inmediato la visita del muralista mexicano David Alfaro Siqueiros, quien dictó dos conferencias sobre la importancia del arte mural como herramienta revolucionaria para transmitir un mensaje político al pueblo. Siracusano sostiene que la prédica de Siqueiros

---

<sup>16</sup> José Emilio Burucúa (dir.), *Argentina, Arte Sociedad y Política* (2 tomos), Buenos Aires, Sudamericana, 1999-2000.

<sup>17</sup> Gabriela Siracusano, "Las artes plásticas en las décadas del '40 y el '50" en José Emilio Burucúa (dir.), *Argentina, Arte Sociedad y Política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, vol 2.

dio impulso a búsquedas que ya se venían realizando en el plano mural, aunque afirma que el movimiento fracasa.

Wechsler ha señalado que en el período que nos ocupa, el interés de los artistas por el cruce entre arte y política estaba en el centro de los debates artísticos. En la década de 1920, y como consecuencia del fin de la primera guerra mundial, se produce en las representaciones artísticas, lo que se conoce con el nombre de la “vuelta al orden”. Se trata de un retorno a la figuración, pero matizado por el lenguaje de las vanguardias. Los artistas del llamado grupo de París, entre los que se encontraban Raquel Forner, Antonio Berni y Lino Enea Spilimbergo, al volver de Europa luego del viaje de estudios, se apropiaron de esta figuración, que Berni definió como *Nuevo Realismo* debido a que este marco estético les resultaba más adecuado para responder a su sensibilidad social y política.<sup>18</sup>

Con respecto al equipo de trabajo liderado por Alfredo Guido, la historiografía más reciente, permanece en silencio. El único texto específico sobre Alfredo Guido, se publicó en 1941, momento en que éste se encontraba en la gestión pública.<sup>19</sup> Esta obra, que es parte de una colección sobre Artistas Argentinos, presenta una breve biografía de carácter laudatorio. Al contrario de lo que ocurrirá en la *Historia del Arte* de la Academia de Bellas Artes, en esta pequeña obra se destaca la obra mural del artista, y se reproducen varios de sus frescos. El vacío historiográfico respecto de Guido, Soto Acébal, Mercedes Rodrigué y Montero va más allá del muralismo y toda su obra ha quedado en la penumbra. Esto llama

---

<sup>18</sup> Diana Wechsler, “Impacto y ...”, *op. cit.*

<sup>19</sup> José de España, *Guido. Colección Artistas Argentinos*, Buenos Aires, Ediciones plástica, 1941. Recientemente, Carina Circosta ha realizado un estudio sobre *La Batalla de Caseros*, mural de Alfredo Guido que se encuentra en el Concejo Deliberante de Morón. Véase Carina Circosta, “*La Batalla de Caseros*” *Historia de un mural*, Morón, Honorable Concejo Deliberante de Morón, 2006.

la atención, justamente porque corresponde a los artistas que han sido más prolíficos en la producción de obras murales.

En los últimos años, se han realizado un puñado de estudios de caso sobre expresiones del arte mural de la ciudad de Buenos Aires.<sup>20</sup> Se trata de primeras aproximaciones que han complejizado el conocimiento sobre la propuesta mural en nuestro ámbito. Un ejemplo de esta nueva producción es el artículo de Talía Bermejo<sup>21</sup> sobre los murales de la Sociedad Hebraica Argentina. Realizados en 1943 por algunos de los artistas que luego fundarían el Taller de Arte Mural, este estudio analiza tanto la recepción controvertida que tuvieron los murales como la característica de la Sociedad Hebraica de ser un centro cultural ligado a la izquierda judía. Esto permitió un clima favorable para la petición de las obras a artistas que no pertenecían a la colectividad judía y cuyos murales no representaban temas religiosos.

Un enfoque más abarcador de la obra de un artista es el que se desprende del libro *Spilimbergo*<sup>22</sup> que acompañó la exhibición retrospectiva del artista en 1999. La perspectiva desde la cual abordan los problemas los autores permite aprehender distintos aspectos de la obra de este pintor. El libro está organizado en torno a problemas que exploran su propuesta

---

<sup>20</sup> Véase Isaura Molina y Elisa Radovanovic, *Murales de Berni en el Cine General San Martín de Avellaneda*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2000; Talía Bermejo, "Las Galerías Pacífico en la prensa" en Guillermo Whitelow, Fermín Fèvre, Diana B. Wechsler, *op. cit.*; Talía Bermejo, "Murales en la Sociedad Hebraica durante la Segunda Guerra" en *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>.

<sup>21</sup> Talía Bermejo, *op. cit.*

<sup>22</sup> Guillermo Whitelow, Fermín Fèvre, Diana B. Wechsler, *Spilimbergo, op. cit.* donde se incluyen estudios sobre los murales de las Galerías Pacífico.

plástica y contiene un estudio sobre El Taller de Arte Mural y las Galerías Pacífico<sup>23</sup> y otro sobre la recepción de estos murales en la prensa.<sup>24</sup> En ellos se analiza el surgimiento del Taller, el rol de Spilimbergo dentro de él y el modo en que los artistas tomaron un encargo privado para una pintura mural. También se realiza un estudio del panel de Galerías Pacífico pintado por Spilimbergo, *La lucha del hombre con los elementos de la naturaleza*. Por su parte, Talía Bermejo, rastrea en la prensa contemporánea la inauguración de las pinturas de la cúpula de las Galerías Pacífico y la recepción que tuvieron las mismas. Sostiene que los murales fueron recibidos como el comienzo del movimiento muralista local y como portadores de una nueva concepción del arte como didáctico y a la vez social.

El tema que ha recibido más interés por parte de los historiadores del arte es el mural que pintaron los artistas que fundaron el Taller de Arte Mural en las Galerías Pacífico. El primero de ellos es el ya mencionado texto de divulgación, editado por Manrique Zago.<sup>25</sup> La publicación cede la mayoría de las páginas a las reproducciones de la cúpula, además de contener unos breves ensayos históricos e interpretativos. Una década más tarde, Adriana Pruzan realizó un estudio sobre las posibles causas del fracaso del Taller de Arte Mural como proyecto de arte revolucionario. Señala que por un lado el contexto político adverso y por otro, la falta de interés del Estado por el arte, dieron como resultado que el único encargo recibido fuera el mural de Galerías Pacífico y que en éste,

---

<sup>23</sup> Diana B. Wechsler, "El Taller de Arte Mural y las Galerías Pacífico", en Guillermo Whitelow, Fermín Fèvre, Diana B. Wechsler, *op. cit.*

<sup>23</sup> Talía Bermejo, "Las Galerías Pacífico en la prensa", en Guillermo Whitelow, Fermín Fèvre, Diana B. Wechsler, *op. cit.*

<sup>25</sup> Julio Imbert *et al.*, *Murales de Buenos Aires. Galerías Pacífico*, Buenos Aires, Manrique Zago, 1981.

las representaciones revistan un simbolismo de difícil decodificación para las masas.<sup>26</sup> También María Elena Babino<sup>27</sup> señala como origen de la fundación del Taller de Arte Mural la participación de sus miembros en *Ejercicio Plástico*.

En 2008, se realizó en el Centro Cultural Borges la muestra “Los muralistas en Galerías Pacífico” donde se exhibieron los bocetos y estudios preliminares de los murales que se pintaron. La importancia del material reunido para esta exhibición reside en la posibilidad de observar cuáles fueron las exploraciones anteriores realizadas por los artistas y cómo cada uno, según su forma de trabajo, realizó bocetos más acabados o más generales, al mismo tiempo que permite verificar los corrimientos respecto de los bocetos iniciales. A partir de evaluar este material en su conjunto, en gran medida desconocido, Cecilia Rabossi y Cristina Rossi señalan que los artistas no recibieron un programa iconográfico pautado, que estaban imbuidos de la lucha antifascista y del clima de posguerra, y que intentaron enlazarse con el muralismo mexicano. Según estas autoras los murales proponen un acercamiento al hombre y a la temporalidad de la vida en la que está presente el ciclo de las estaciones y la vida campesina.<sup>28</sup>

También algunas publicaciones de divulgación realizadas por encargo de la empresa que explota el *shopping center* Galerías Pacífico toman el tema de los murales, dado que se promociona al centro comercial a través de sus aspectos culturales. En este marco se

---

<sup>26</sup> Adriana Pruzan, “Taller de arte mural: Obra realizada en Buenos Aires. Objetivos y logros” en *Ciudad/Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 1991.

<sup>27</sup> María Elena Babino, “David Alfaro Siqueiros y el muralismo” en Hugo Bragini- Arturo Roig (dir.) *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX, T.2 Obrerismo, vanguardia, justicia social*, Buenos Aires, Biblos, 2006.

<sup>28</sup> Cecilia Rabossi y Cristina Rossi, *Los muralistas en Galerías Pacífico*, Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 2008.

publicaron *Galerías Pacífico Magazine* que reúne textos sobre las reformas arquitectónicas llevadas a cabo a principios de la década del noventa y sobre la restauración de los murales y *Galerías Pacífico. Un lugar único en Buenos Aires* donde se traza una historia de los distintos momentos del edificio, junto con un análisis iconográfico de los murales y se destaca el interés de la nueva empresa por preservar el patrimonio cultural de la Galería.<sup>29</sup>

Asimismo, la trayectoria de los artistas que pintaron Galerías Pacífico ha concentrado la atención de los especialistas. A partir de una serie de exhibiciones en museos se ha iluminado la actividad mural de cada artista en particular –Berni, Spilimbergo, Urruchúa y Castagnino–. En primer lugar, la muestra *Lino Enea Spilimbergo, Exposición antológica* que se llevó a cabo en el Centro Cultural Recoleta en 1999, indagó en las diferentes facetas del artista, incluida su vertiente muralista.<sup>30</sup> Asimismo, en 2005 se realizó en el Malba-Fundación Costantini, una muestra con motivo del centenario del nacimiento de Antonio Berni: *Berni y sus contemporáneos. Correlatos*.<sup>31</sup> En 2007 tuvo lugar una exhibición sobre Urruchúa en el Museo de la Universidad de Tres de Febrero: *La pintura de un maestro: Demetrio Urruchúa*,<sup>32</sup> y en 2008 una exhibición sobre Juan Carlos Castagnino en el Museo Nacional de Bellas Artes: *Humanismo, poesía y representación. Un recorrido por la obra de Juan Carlos Castagnino*.<sup>33</sup> En los catálogos de estas muestras se dedican, en todos los casos, ensayos sobre la faceta mural del artista. Estos trabajos

---

<sup>29</sup> AAVV, *Galerías Pacífico Magazine*, Buenos Aires, c. 1992 y Cecilia Belej-Roberto Casazza, *Galerías Pacífico. Un lugar único en Buenos Aires*, Buenos Aires, Bifronte, 2007.

<sup>30</sup> Guillermo Whitelow, Fermín Fèvre y Diana B. Wechsler, *Spilimbergo, op. cit.*

<sup>31</sup> Adriana Lauría, Cecilia Rabossi, Marcelo Pacheco, et al., *Berni y sus contemporáneos. Homenaje a 100 años de su nacimiento*, Buenos Aires, Malba- Colección Costantini, 2005.

<sup>32</sup> Eduardo Díaz Hermelo et al., *La pintura de un maestro: Demetrio Urruchúa*, Caseros, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2007.

<sup>33</sup> Cecilia Lida-Alberto Giudice-Cristina Rossi, *Castagnino. Humanismo, poesía y representación, un recorrido por la obra de Juan Carlos Castagnino*, Buenos Aires, Franz Viegner, 2008.

rastrear los murales realizados y la creación del Taller de Arte Mural, elemento común a todos ellos.

Así, por ejemplo, Marcelo Pacheco<sup>34</sup> ha explorado el impacto que tuvo Siqueiros en el campo artístico local a partir de la invitación de Amigos del Arte en 1933 para realizar una exposición en Buenos Aires en la que se exhibieron sus pinturas y dibujos. Siqueiros dictó dos conferencias en las que explicó la importancia del arte mural como expresión de un arte con contenido social, en detrimento de la pintura de caballete. A raíz de las fuertes críticas que se desataron en torno a estas disertaciones, Amigos del Arte decidió cancelar la tercera conferencia del mexicano. Pacheco reseña una serie de artículos que González Tuñón, Camilo Canale y Ángel Guido publicaron a propósito de la exposición y de las intervenciones de Siqueiros en la prensa. Además, señala la importancia e influencia del mexicano en la creación, un año después de su visita, de la Mutualidad de Artistas en Rosario, así como también la creación del Sindicato de Artistas Plásticos por Spilimbergo, Sibellino y Falcini. Luego sostiene que Berni, ante la imposibilidad de recibir encargos murales por parte de la burguesía de nuestro país, decidió pintar óleos de gran formato con temas políticos. En ese marco se inscribe su trilogía de grandes óleos sobre tela de arpillera, compuesta por *Desocupados* (1934), *Manifestación* (1934) y *Chacareros* (1935). En ellos Berni representa, como señala Pacheco, las dificultades que acuciaban a los trabajadores a principios de la década del treinta con la Argentina sumida en una profunda crisis económica y política; la desesperanza de aquellos que perdieron el trabajo y a los que defienden sus derechos tanto en el campo como en la ciudad. Berni, opta por los óleos de

---

<sup>34</sup> Marcelo Pacheco, "Antonio Berni: un comentario rioplatense sobre el muralismo mejicano" en Olivier Debrouse (org.), *Otras Rutas hacia Siqueiros*, México, INBA, Munal, Curare, 1996.

gran formato, como variante rioplatense –en términos de Pacheco– del muralismo mexicano.

Finalmente, en 2008, se realizó una exhibición de la obra de Castagnino en el Centro Cultural Recoleta, con un catálogo que presenta un texto de Cristina Rossi sobre la copiosa vertiente muralista de dicho artista. Allí repasa sus trabajos antes y después de la experiencia del Taller y, puntualmente con respecto a este último y a Galerías, analiza los deslizamientos entre el boceto original y la iconografía que se plasma en la obra final.

Aquellos análisis que privilegian la mirada sobre alguno de los miembros del Taller, salvo en el último caso, descuidan el hecho de que la cúpula de Galerías es una obra concebida en equipo debido a que al profundizar los análisis individuales dejan de lado el trabajo en conjunto. Además, ha primado en general la intención de buscar un desarrollo mural a semejanza del muralismo mexicano, obturando la posibilidad de estudiar al Taller de Arte Mural por sí mismo en sus condiciones de posibilidad político-sociales y teniendo en cuenta sus propuestas. Respecto de estas lecturas, este trabajo tendrá en cuenta lo integral del proyecto plasmado en Galerías Pacífico.

Otro aporte al estudio de los murales lo constituye la Tesis de Maestría: “Muros en disputa. Un estudio de los murales del Automóvil Club Argentino y los de Galerías Pacífico”,<sup>35</sup> en el que me centré en el estudio de los murales realizados en dos edificios emblemáticos de la ciudad de Buenos Aires. El primero, de 1942, posee murales de Guido, Centurión y Soto Acébal, Mercedes Rodríguez y Basaldúa, mientras que el segundo, de 1946, contiene frescos realizados por Berni, Spilimbergo, Castagnino y Colmeiro. A través

---

<sup>35</sup> Cecilia Belej, *Muros en disputa. Un estudio de los murales del Automóvil Club Argentino y los de Galerías Pacífico*, Tesis de Maestría, IDAES-UNSAM, 2009, (MIMEO).

del análisis de estos dos casos he podido identificar cómo se disputaron relatos identitarios diferentes en Buenos Aires. Controversia sobre los modos de pensar la identidad cultural y política de los argentinos, cuyo soporte fueron las construcciones simbólicas y representaciones visuales que plasmaron estos grupos de muralistas.

Es notable que, si bien existen estudios de caso referidos especialmente al conjunto de trabajos de Berni, Spilimbergo y la presencia de Siqueiros, no ocurre lo mismo para el grupo de obras realizadas por Guido, a excepción del reciente texto publicado por el Concejo de Morón.<sup>36</sup> Éste contiene una investigación realizada por Carina Circosta sobre *La Batalla de Caseros*, mural de Alfredo Guido que se encuentra en el recinto de dicho Concejo Deliberante.

También son contados los estudios sobre Benito Quinquela Martín y en general prácticamente no se menciona su obra mural. Entre los primeros trabajos sobre Quinquela, contemporáneos a él, se encuentran los que ayudaron a consolidar el relato en relación con su orfandad y niñez pobre, la forma en que su talento es descubierto por Pío Collivadino, su formación autodidacta como artista y las cuantiosas donaciones que realiza al barrio. Entre estos trabajos se pueden agrupar el de Muñoz,<sup>37</sup> que presenta una biografía de Quinquela a partir de entrevistas; el de Correa,<sup>38</sup> también de entrevistas y el de Enrique Gené<sup>39</sup> muy similar a los anteriores. Otro conjunto de trabajos que presentan un aporte a través de

---

<sup>36</sup> Carina Circosta, "*La Batalla de Caseros*". *Historia de un mural*, Morón, Honorable Concejo Deliberante de Morón, 2006.

<sup>37</sup> Andrés Muñoz, *Vida novelesca de Quinquela Martín*, Buenos Aires, edición del autor, 1949.

<sup>38</sup> María Angélica Correa (ed.), *Quinquela por Quinquela*, Buenos Aires, Eudeba, 1977.

<sup>39</sup> Enrique Gené, *Benito Quinquela Martín. Meditación en torno de la vida y la obra de un argentino*, Buenos Aires, Enrique Gené editor, 1986.

nuevas interpretaciones de la actuación del artista son los de Silvestri<sup>40</sup> que realiza un estudio de la arquitectura de La Boca y cómo actúa la figura de Quinquela en la conformación del paisaje. Toma la obra de Quinquela vinculándola con el barrio de La Boca y lo relaciona con otros emprendimientos culturales y también el de Constantín,<sup>41</sup> que se enfoca en los llamados artistas de La Boca entre los que toma a Fortunato Lacámara, Víctor Cúnsolo, Miguel Carlos Victorica, Eugenio Daneri y Quinquela, artistas todos italianos. Analiza el recorrido alternativo que tuvieron en cuanto a su formación, sociabilidad y a cómo retrataron otras temas, en particular el paisaje pintoresco de La Boca. Recientemente y a partir de la exposición "Quinquela, entre Fader y Berni en la colección del Museo de Bellas Artes de La Boca", Wechsler<sup>42</sup> ha puesto el foco sobre la colección de obras de arte que adquirió Quinquela con el objeto de fundar un museo de arte y los criterios que guiaron la conformación de esa colección, así como también nuevos planteos respecto de su obra pictórica y de su importancia como animador cultural de carácter moderno en el Barrio de La Boca. El catálogo de la exhibición también contiene un texto de Belej con una primera aproximación a la obra mural del artista, que se centra en los murales que realizó para la Escuela Pedro de Mendoza.<sup>43</sup> También Malosetti ha realizado un estudio sobre el mural *Construcción de desagües* para el edificio de Obras Sanitarias de la Nación de 1937 en oportunidad de su restauración. Allí, además de hacer un análisis iconográfico

---

<sup>40</sup> Graciela Silvestri, *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

<sup>41</sup> María Teresa Constantín, "Italia en la nebbia. La Boca como residencia", en Diana B. Wechsler (coord.), *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires- Instituto Italiano de la Cultura, 2000.

<sup>42</sup> Diana Wechsler, *Quinquela entre Fader y Berni. En la Colección del Museo de Bellas Artes de La Boca*, Caseros, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2008.

<sup>43</sup> Cecilia Belej, "Quinquela Muralista" en Diana Wechsler, *Quinquela entre Fader y Berni. En la Colección del Museo de Bellas Artes de La Boca*, Caseros, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2008.

de la obra, analiza el estilo pictórico de Quinquela, a mitad de camino entre el símbolo y la realidad y de espaldas a los lenguajes de las vanguardias. A partir de esto realiza un análisis de la mala fortuna que tuvo Quinquela con la crítica del arte y por extensión, el desinterés de los historiadores del arte por su obra.<sup>44</sup>

Acerca de los murales que se realizaron durante el primer peronismo, el trabajo de Marcela Gené presenta una primera aproximación ya que estudia la gráfica que se desarrolla durante este período como propaganda estatal.<sup>45</sup> En su estudio se refiere a los murales efímeros que se confeccionaban para las exposiciones de la industria y de las grandes escenografías que se construían para los escenarios de los actos. Sin embargo, como los murales aparecen en su argumento como uno más de los soportes utilizados para comunicar políticas de Estado, no se los estudia detenidamente analizando artistas, lugares, ni se avanza en un inventario de obras. También son importantes para analizar la dimensión visual del peronismo los trabajos de Clara Krieger que reflexionan sobre las imágenes que produjo el peronismo en la industria cinematográfica con películas, docudramas y noticieros<sup>46</sup> como también los de Anahí Ballent que estudia las representaciones que surgen

---

<sup>44</sup> Laura Malosetti Costa, "Construcción de desagües" en Laura Malosetti Costa, "*Construcción de desagües*" de Benito Quinquela Martín para Obras Sanitarias de la Nación, Buenos Aires, AySA, (MIMEO).

<sup>45</sup> Marcela Gené, *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo. 1946-1955*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005 y de la misma autora "Arte y propaganda: "La Exposición de la Nueva Argentina", en *Epílogos y Prólogos de un fin de siglo: VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires*, CAIA, 1999, pp. 225-32.

<sup>46</sup> Para el plano del conflicto político los aportes de Juan Carlos Torre<sup>46</sup> sobre el Peronismo Juan Carlos Torre (Dir.), *Los años peronistas 1943-1955, Nueva Historia Argentina*, Tomo VIII, Sudamericana, Buenos Aires, 2002; de Ana Persello<sup>46</sup> sobre el Partido Radical Ana Virginia Persello, *El Partido Radical, Buenos Aires, Siglo XXI*, 2004; y de Hernán Camarero<sup>46</sup> sobre el Partido Comunista son ejes centrales para comprender la dinámica política: Hernán Camarero, *A la conquista de la clase obrera. Los comunistas y el mundo del trabajo en la Argentina, 1920-1935*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

a partir de las políticas de estado en relación a la arquitectura, la vivienda y la planificación urbana durante el peronismo.<sup>47</sup>

En síntesis, no se ha realizado un trabajo que reúna y analice comparativamente las obras murales como un conjunto en sí mismo y que permita dar cuenta de las producciones de estos muralismos en la Argentina entre las décadas de 1930 y 1950. La historiografía artística, aunque de forma fragmentaria, ha investigado el proyecto que se ligó con el “paradigma modernista”, del que participaron Spilimbergo y Berni pero ha dejado de lado al otro grupo de muralistas que también formaron parte del debate moderno aunque situado en una problemática diferente: aquella de la construcción de un relato histórico y de nación.

Siendo que los artistas que se avocaron a la pintura mural han tenido una formación común en Europa y que una vez en Argentina se reunieron en torno a talleres, mutualidades y sindicatos, es lícito indagar si es que existieron motivos iconográficos en común y hasta qué punto se articularon en discursos políticos distintos.

Se considera necesario tener en cuenta todos estos elementos y explorarlos de manera comparativa enfatizando el análisis crítico de la dimensión material del muralismo puesto que, ésta última ha sido abordada hasta ahora de manera descriptiva e incompleta en los pocos trabajos que se le han dedicado.

En este sentido, el movimiento muralista moderno en Argentina, si bien acotado, merece un estudio que tenga en cuenta estas producciones en su conjunto y explore los nexos entre los artistas que, sin abandonar la pintura de caballete, realizaron murales, ya sea

---

<sup>47</sup> Anahí Ballent, *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2009.

en obras individuales o colectivas, y cuáles fueron sus relaciones dentro del espacio político y cultural argentino. Al mismo tiempo es importante analizar los encargos realizados por el Estado, especialmente al grupo de Alfredo Guido y a Quinquela Martín para comprender que tipo de imágenes se propiciaron con la intención de resaltar determinados hechos históricos, así como actividades productivas del país, los paisajes e imágenes que representan las regiones del territorio argentino.

Entre los trabajos historiográficos para abordar estos temas, resulta importante el análisis de la política en la década de 1930 a partir de las ideas que subyacen en los conflictos del período que propone Tulio Halperin Donghi.<sup>48</sup> Para la cuestión del nacionalismo, Cristián Buchrucker<sup>49</sup> diferencia desde mediados de la década de 1930 dos nacionalismos: uno restaurador y otro populista, clasificación reconsiderada por los trabajos de Fernando Devoto, quien define el nacionalismo como “un movimiento político antiliberal y autoritario” que tuvo gran influencia en el desarrollo de la política argentina.<sup>50</sup> Por su parte, Ricardo Falcón ha desarrollado un concepto que denominó ‘nacionalismo tradicionalista telúrico’, que según este autor fue impulsado por las oligarquías provinciales que se encontraban en una posición periférica respecto del modelo agroexportador. Implicaba la exaltación del terruño, las descripciones del paisaje y de las costumbres lugareñas en oposición al cosmopolitismo, el mercantilismo y la relajación de las normas

---

<sup>48</sup> Tulio Halperin Donghi, *La República imposible (1930-1945)*, Buenos Aires, Ariel, 2004 y Tulio Halperin Donghi, *La Argentina y la tormenta del mundo. Ideas e ideologías entre 1930 y 1945*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

<sup>49</sup> Cristián Buchrucker, *Nacionalismo y Peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999. [1ª ed. 1987]

<sup>50</sup> Fernando Devoto, *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, p. 13.

éticas de Buenos Aires. Muy relacionado con una especie de neo-romanticismo, aparece la idea del *Erdgeist* (espíritu de la tierra) sumada a un *Volkgeist* (espíritu de pueblo). Se buscaba una esencia inmutable que fundamentara el rescate de las primigenias virtudes de la argentinidad, diseminadas por la Revolución de Mayo de 1810 y diluidas por los errores de la Generación del ochenta.<sup>51</sup> Los estudios de Oscar Terán<sup>52</sup> permiten completar el panorama ideológico, al señalar la presencia del comunismo y del heterogéneo grupo de intelectuales que se nucleaba en torno a la revista *Sur*.

Dado que en esta tesis se estudia, entre otras funciones de la imagen, los modos en que se utilizaron las imágenes por parte del Estado, resultan de interés los trabajos de Alejandro Cattaruzza<sup>53</sup> que ahondan sobre las representaciones que se construyeron de los hechos históricos y los usos políticos del pasado en la primera mitad del siglo XX. Tanto sus análisis sobre el primer nacionalismo de Rojas, como los del revisionismo histórico son contemporáneos al período estudiado y estas concepciones permearon en las pinturas, en particular las de temas históricos o alegóricas a la Nación. Este autor ha señalado que el Estado utilizó variados medios en pos de lograr la nacionalización de sus habitantes. En ese sentido, tanto los textos escolares como los retratos de los próceres y las banderas en las aulas de las escuelas colaboraron a un mismo fin. Un estudio sobre el rol de la educación en la construcción de la nacionalidad es el de Lilia Ana Bertoni, quien señala cómo hacia las

---

<sup>51</sup> Ricardo Falcón, "Militantes, intelectuales e ideas políticas", en Ricardo Falcón, *Democracia, conflicto social y renovación de ideas (1916-1930)*, Nueva Historia Argentina, T. VI, Buenos Aires, Sudamericana, 2000.

<sup>52</sup> Oscar Terán (coord.), *Ideas en el siglo, Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*, Buenos Aires, siglo XXI, 2004.

<sup>53</sup> Alejandro Cattaruzza, "Descifrando pasados: debates y representaciones de la historia nacional" en *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Nueva Historia Argentina, Tomo VII, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.

primeras décadas del siglo XX va a cristalizar una liturgia escolar y una determinada forma de festejar las fechas patrias, en la que los rituales y símbolos escolares tienen un rol principal, que a fines del siglo XIX no estaba reglada.<sup>54</sup>

Por otro lado, una serie de trabajos han analizado el modo en que se estudió en la escuela a los héroes apoyado también por las revistas infantiles como *Billiken*.<sup>55</sup> En ese sentido, consideramos que tanto la realización de murales, sus temas y su colocación en lugares significativos de la ciudad actuaron en un sentido similar.

Finalmente, los estudios de Silvia Finocchio sobre la educación primaria –a través de la prensa educativa– hacen foco en cómo la escuela se pensó a sí misma. El principal órgano de difusión del Ministerio de Instrucción Pública era el *Monitor de la Educación Común*, creado en 1881. La autora sostiene que durante el primer período de esta publicación, la centralidad estaba puesta en la organización y en la jerarquía del sistema educativo, especialmente en la figura del inspector. Desde las primeras décadas del siglo XX se va a operar un desplazamiento en el centro de interés hacia la figura del docente. Entre las distintas secciones que tenía la revista, muchos docentes escribían allí retratando sus experiencias y exponiendo puntos de vista sobre distintos aspectos de la educación, entre ellos la enseñanza de la Historia y los contenidos nacionalistas.

---

<sup>54</sup> Lilia Ana Bertoni, *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

<sup>55</sup> Mirta Varela, *Los hombres ilustres del Billiken. Héroes en la escuela y en los medios*, Buenos Aires, Colihue, 1993. En este trabajo, la autora estudia el surgimiento de la revista *Billiken* en noviembre de 1919 como primera revista infantil a lo largo de sus primeras décadas. Analiza dos tipos de biografías que compiten entre sí, la de los “hombres ilustres” de *Billiken* y la de los héroes de los libros de la escuela.

## Hipótesis y objetivos

Teniendo en cuenta el Estado actual del conocimiento sobre el tema planteado, la **hipótesis general** que guiará esta tesis es que entre las décadas de 1930 y 1950, en la Argentina emergieron varias propuestas muralistas que convivieron y que respondían a proyectos que articularon arte y política de manera diferencial. Estas alternativas estéticas se enmarcan en el proyecto moderno y funcionaron como herramienta para la presentación en el espacio público de ideas políticas y la construcción de representaciones simbólicas de identidad política y estética.

Esta hipótesis general puede ser desagregada en un conjunto de hipótesis que subyacen a la general. En primer lugar, que la ejecución de grandes imágenes, más allá del valor estético que pudieran tener, buscó tener un impacto en el público que transitaba esos espacios. En este sentido, es un dato a tener en cuenta tanto el lugar donde se los emplazó, como el tema que se pintó en ellos.

En segundo lugar y retomando el punto anterior, se parte de la premisa de que los encargos estatales, en el caso de los murales en edificios públicos, eran imágenes que debían acompañar el discurso de ese ministerio, además de ser la voz del gobierno que realizaba el encargo. En el caso de las exposiciones internacionales, se trataba de qué imagen dar en el exterior respecto de las actividades productivas y económicas del país.

En tercer lugar, las asociaciones civiles, como clubes deportivos, mutuales, entre otras también utilizaron imágenes monumentales para representar aquello que los convocaba en ese ámbito de sociabilidad.

En cuarto lugar, el grupo de Guido y Soto Acébal y también Quinquela Martín, fueron más exitosos que los miembros del Taller de Arte Mural, porque adaptaron sus propuestas a las necesidades del Estado, vinculadas con realizar grandes pinturas de temas históricos. Su discurso resultó más afin a las políticas de los gobiernos que se desarrollaron entre la década de 1930 y 1950.

Finalmente, los temas que se representaron en los murales, en especial aquellos que tomaron temas de la Historia nacional, respondieron a ciertas concepciones de la Historia y a la noción de que la función del muralismo era una especie de gran libro de imágenes con relatos de la nación argentina, de las actividades productivas y las costumbres de las distintas regiones del país.

A partir de estas hipótesis el **Objetivo General** de esta Tesis es explorar el desarrollo del arte mural en Argentina entre 1930 y 1950, a partir del conjunto de murales pintados en edificios públicos de las ciudades de Buenos Aires, Mar del Plata y Rosario, entre las consideradas centralmente. El cruce entre arte y política será objeto de análisis y se buscará revelar una nueva mirada y hacer un aporte a la lectura referida a los modelos identitarios, los relatos de Nación y la narración de la historia proyectados en los murales.

Los objetivos específicos de esta investigación son indagar acerca de los encargos realizados por el Estado para realizar pinturas murales; analizar los programas iconográficos plasmados en los murales, en particular aquellos de temas históricos teniendo

en cuenta los hechos o actores históricos que se seleccionan y su posible diálogo con los debates historiográficos contemporáneos; examinar la relación entre arte y política de las tres propuestas de muralismo y cómo los artistas articularon su propuesta plástica con una política de las imágenes.

Nos proponemos establecer si las diferencias políticas se tradujeron en sus propuestas iconográficas e identificar en qué medida las pinturas murales contribuyeron o participaron de las disputas en torno a los relatos identitarios (tanto políticos, como históricos, de Nación, estéticos, etc.).

El recorte temporal para un estudio sobre el muralismo en nuestro país, toma como fecha insoslayable el paso de David Alfaro Siqueiros por Argentina en 1933. No obstante esto, como se puede observar en el cuadro que se encuentra en el capítulo 2, ya hay expresiones murales de estos mismos artistas que se remontan a la década anterior y que objetan la tesis que entiende a Siqueiros como impulso inicial del muralismo local. Es entonces, a lo largo de las décadas de 1930 y 1940 en donde se concentra el desarrollo mural de los artistas estudiados. De esta manera, resulta útil retomar lo enunciado por Gramuglio en relación con la inexistencia de una sincronía absoluta entre los fenómenos político-sociales y la evolución de los procesos culturales.<sup>56</sup>

El marco conceptual que encuadra esta investigación supone la combinación de elementos de diferentes campos disciplinarios. En primera instancia, de la historia cultural, para avanzar en una reconstrucción histórica y de la historia del arte que permita considerar las

---

<sup>56</sup> María Teresa Gramuglio, "Posiciones, transformaciones y debates en la Literatura", en Alejandro Cattaruzza, *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Nueva Historia Argentina, Tomo VII, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.

mediaciones, tensiones, pasajes e interdependencias entre los procesos en estudio y variables como la política, la ideología y la cultura. En esta línea se retoman los trabajos de T. J. Clark<sup>57</sup> y Thomas Crow.<sup>58</sup>

Para comprender la relación del desarrollo mural con las distintas coyunturas políticas, se tendrán en cuenta los estudios de Rancière<sup>59</sup> sobre arte político y política del arte y lo que él denomina como el “modelo pedagógico de la eficacia del arte”. En esta línea se indagará la incorporación de estrategias por parte de los artistas en relación con el contexto político y la selección de recursos discursivos y plásticos, entre otros, a los que apelaron para su inscripción en el contexto sociocultural en el que desarrollaron sus prácticas. Es decir, se revisará cómo articularon la producción de sus imágenes con los procesos políticos, ya que las tres vertientes muralistas tuvieron una perspectiva política y una política de las imágenes diferente.

Además, serán útiles para pensar el marco en el que se desarrollaron estas propuestas murales, los conceptos procedentes de la sociología cultural desarrollados por Pierre Bourdieu,<sup>60</sup> en particular, la noción de “campo cultural” definida como un campo de luchas o de fuerzas que se oponen y tienden a conservar o transformar ese campo. En este sentido, sostendremos que se puede entender el medio artístico como un campo cultural en el que los muralistas, sus discursos y sus prácticas están en tensión.

---

<sup>57</sup> T. J. Clark, *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la revolución de 1848*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

<sup>58</sup> Thomas Crow, *Modern Art in the Common Culture*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1996.

<sup>59</sup> Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010.

<sup>60</sup> Pierre Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador”, en *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967.

Por otro lado, las reflexiones en torno al poder de las imágenes que desarrolla David Freedberg<sup>61</sup> así como las propuestas de Peter Burke<sup>62</sup> son productivas a fin de profundizar en el aspecto relativo al uso de las imágenes como fuentes para la historia que permiten plantear nuevas dimensiones de análisis que aportan datos relacionados con los que proveen las fuentes escritas. Respecto de los usos sociales de las obras de arte y las funciones que éstas asumen en el contexto específico del consumo cultural, se articularán estas propuestas con los análisis que desde la Historia Cultural, realiza Roger Chartier.<sup>63</sup> Finalmente, el análisis enfocado en la visualidad se apoyará en las reflexiones teóricas de John Berger,<sup>64</sup> así como en el trabajo de Eduardo Grüner.<sup>65</sup> Asimismo, se incluirá la consideración de los aportes de los *estudios visuales* –a partir de la reivindicación que de éstos hacen los historiadores del arte Michael Ann Holly y Keith Moxey<sup>66</sup> por ejemplo- buscando examinar el papel de la imagen “en la vida de la cultura”, considerándola no sólo dentro de su horizonte de producción sino también dentro del horizonte cultural de sus recepciones. Se considera así la posibilidad de acceder a un análisis de las imágenes y sus interpretaciones vinculados con la noción de “representación”.

---

<sup>61</sup> David Freedberg, *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 1992.

<sup>62</sup> Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005.

<sup>63</sup> Roger Chartier, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa, 1999 y *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*, Buenos Aires, Manantial, 1996.

<sup>64</sup> John Berger, *Modos de ver*, Gustavo Gili, 2002. [1ª ed. en inglés 1974].

<sup>65</sup> Eduardo Grüner, *El sitio de la mirada*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2001.

<sup>66</sup> Michael Ann Holly y Keith Moxey (eds.), *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, Sterling & Francine Clark Art Institute, Massachusetts, 2002.

## Sobre la organización de la Tesis

Esta tesis se organiza en cuatro capítulos, a partir de los ejes problemáticos propuestos para abordar el desarrollo del arte mural en la Argentina, haciendo foco en los usos didáctico-políticos de los murales.

En el primer capítulo “Modelos de muralismo”, se exponen los tres grandes modelos de muralismo que, desarrollados entre 1920 y 1930, se encontraban disponibles para los artistas argentinos: el mexicano, el estadounidense y el italiano. Se discute aquí que no solamente el muralismo mexicano –desarrollado desde principios de la década de 1920– fue el inspirador del desarrollo local, sino que también el muralismo desarrollado en Estados Unidos en la Sección de Artistas durante el *New Deal* y el italiano de entreguerras funcionaron como modelos alternativos por su particularidad de no estar asociados directamente a la revolución mexicana y al programa ideológico de la izquierda.

En el segundo capítulo “Experiencias locales del muralismo”, se introduce la problemática particular del muralismo en Argentina y se presentan los grupos que se organizaron para pintar murales. Los que se nuclearon en torno a la figura de Alfredo Guido, los del Taller de Arte Mural, fundado en 1944 por Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Demetrio Urruchúa y Lino Enea Spilimbergo y finalmente Benito Quinquela Martín, que si bien no conforma un equipo de trabajo, tiene una obra profusa y contemporánea a las otras dos vertientes. En este capítulo se indaga acerca de las concepciones que cada grupo tenía sobre la pintura mural, cuál debía ser la relación entre el Estado y los artistas y qué usos se le podía dar a la pintura, en especial la alegórica y la de

temas históricos en espacios públicos. También se analiza la forma de trabajo y de organización de los tres equipos. Asimismo, a partir de su participación en revistas de arte y revistas de arquitectura, se estudia la relación entre los arquitectos y los artistas que se ofrecen para realizar pinturas murales y se reconstruyen sus ideas acerca de cuáles consideraban que eran las características que debía tener el muralismo local.

De esta manera, en el tercer capítulo “Los encargos estatales”, son estudiados los encargos para los edificios de los ministerios que se construyeron en esa época, como el Ministerio de Obras Públicas, el Ministerio de Economía, el Ministerio del Interior, entre otros. También se analizan los grandes paneles, murales efímeros, que se realizaban en ocasión de las Exposiciones Internacionales, como *Industrias artesanales* de Lino Enea Spilimbergo en 1937 y *Agricultura y Ganadería* de Antonio Berni y L. E. Spilimbergo en 1939, así como el mural realizado por Alfredo Guido para la Feria Internacional de Sevilla en 1929. En el último apartado se estudian los murales producidos durante el peronismo para las exposiciones de minería e industria y en las escuelas primarias.

En el cuarto capítulo “Otros espacios para el muralismo: La comitencia de las Asociaciones Civiles y de los Privados” se estudian los encargos de murales realizados por sindicatos, clubes y partidos políticos. Se analizan los casos de encargos para sindicatos, como La Fraternidad; partidos políticos como La Casa del Pueblo y clubes deportivos entre los que se encuentran el estadio de fútbol de River Plate (1937), Boca Juniors (1941), y Racing Club (1937). Luego, se estudian los murales encargados por privados para espacios de gran circulación como los del subterráneo de Buenos Aires y los de Galerías Pacífico y

finalmente los realizados por estudios de arquitectos para viviendas tanto unifamiliares como multifamiliares.

En las reflexiones finales se traza una comparación entre los equipos de muralistas y sus ciclos de murales. Se retoman sus propuestas, su pertenencia política, y los murales realizados y se propone una reflexión en torno a los casos analizados.

## **Capítulo I**

# **Modelos de Muralismo**

## 1.1. Antecedentes del Muralismo Moderno

En nuestro país, desde fines del siglo XIX y durante las dos primeras décadas del siglo XX, era habitual decorar iglesias, teatros, palacios y otros edificios con murales. A partir de la década del treinta, se va a operar un cambio en esta práctica debido a que el Estado comienza una etapa de fuerte inversión en la construcción de obra pública, como veremos más adelante. Así, a fines del siglo XIX, se utilizó la decoración mural dentro del repertorio de ornamentación para cierto tipo de construcciones. A partir de considerar sus lugares de emplazamiento, estas obras pueden ser divididas en tres grandes grupos:

- Las que se ubican en templos religiosos, como las de Nazareno Orlandi en las iglesias de El Salvador (1890) y San Telmo (1903), en la Catedral de Buenos Aires<sup>1</sup> (Francesco Paolo Parisi, 1899-1901), Capilla del Asilo de Mendigos<sup>2</sup> (Parisi, 1906), en San Miguel Arcángel, *Jesús liberando a los esclavos*, *Jesús en la carpintería de Nazareth* y *Las bodas de Caná* (Augusto Ferrari, c. 1920), en la Catedral de Catamarca (Fig. 1)<sup>3</sup> (Orlandi e hijos, 1941) y la Catedral de Córdoba (Orlandi y Emilio Caraffa, 1900-1914).

---

<sup>1</sup> Parisi pintó al encausto (técnica que consiste en mezclar los colores con cera fundida) sobre tablas de pino adheridas al muro en las pechinas *El triunfo de la religión*, cuatro medallones con las virtudes, en la bóveda del coro *Cristo y la mujer adúltera*, en la cúpula y en la nave principal *La Asunción de la Virgen*, entre otros motivos. Para un análisis del arte religioso en Buenos Aires entre fines del siglo XVIII y principios del XX, véase José Emilio Burucúa e Isaura Molina, "Religión, arte y civilización europea en América del Sur (1770-1920). El caso del Río de la Plata", en *Separata*, Año 1, N° 2, octubre de 2001, Rosario, Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.

<sup>2</sup> Más tarde capilla del Hogar de Ancianos Gobernador Viamonte y actual Auditorio El Aleph del Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires. Esta obra se hallaba perdida y fue redescubierta durante las tareas de remodelación del predio a finales de 2010. El fresco se terminó de restaurar en 2012 y representa a la Medalla Milagrosa.

<sup>3</sup> Las imágenes se encuentran al final de cada capítulo.

- Las que se encuentran en edificios públicos o semipúblicos, como *Alegoría a la Paz* en el teatro Gran Splendid<sup>4</sup> (Nazareno Orlandi, 1919), *Atenea y musas* en el Salón Dorado del edificio de *La Prensa* (Nazareno Orlandi, 1898), *Alegoría al 25 de mayo y al 9 de julio* en el Salón Blanco de la Casa Rosada (Luis De Servi, 1910) y *La farmacia venciendo a la Enfermedad* en la farmacia “La estrella”<sup>5</sup> (Carlos Barberis, 1900), murales en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata (Fig. 2 y 3) (1888-1923)<sup>6</sup> y en el Teatro Municipal de Santa Fe (Orlandi).
- Finalmente, aquellas en residencias privadas, como por ejemplo: *América y la Fortuna* en el Palacio Anchorena (Marcelle Rondenay, 1910) y de José María Sert<sup>7</sup> *La comedia humana* en el Palacio Errázuriz (1918/20), *Los equilibristas* en el Palacio Pereda (1932) y el biombo-mural de 25 hojas *Escenas de pesca en un*

<sup>4</sup> Actual librería El Ateneo Gran Splendid, Avenida Santa Fe 1860, Buenos Aires.

<sup>5</sup> Ubicada en la esquina de Alsina y Defensa, Buenos Aires.

<sup>6</sup> La historia del museo está ligada a los vaivenes de la federalización de Buenos Aires. El museo nació como Museo Antropológico y Arqueológico de Buenos Aires en octubre de 1877; tres años más tarde la ciudad que lo albergaba, cambió de estatuto convirtiéndose en la capital del territorio nacional y cuando en 1882 se fundó La Plata como nueva capital de la provincia se decidió mudar el museo allí y para ese fin se construyó un nuevo edificio. La nueva sede del Museo de La Plata fue inaugurada en 1888. El museo albergaba las importantes colecciones recolectadas durante los viajes expedicionarios a la Patagonia de su fundador, el perito Francisco P. Moreno. El nuevo edificio, construido por los arquitectos Federico Heynemann y Enrique Aberg, contaba con murales. Estos se ubicaron en la rotonda central del edificio y representaban paisajes, escenas indígenas y animales prehistóricos como gliptodontes y mastodontes. La mayoría fueron inaugurados junto con el edificio, pero otros son de los primeros años de la década de 1920. Estos 25 murales de temas naturalistas se encuentran en el hall de planta circular y doble altura del museo. De acuerdo con las firmas, las obras no fueron realizadas en la misma fecha, si bien la mayoría se encontraban terminadas en el momento en que se inauguró el edificio del Museo de La Plata en 1889. Las obras que allí se encuentran son: Augusto Ballerini, *Selva Misionera*; José Bouchet, *Indios canoeros en el Delta frente a las Barrancas del Paraná*, 1889; José Bouchet, *La vuelta del malón*, 1888; José Bouchet, *Un parlamento indio*, 1888; Emilio Coutaret, *El esmilodonte*, 1888; Emilio Coutaret, *La vuelta de Torres en el Delta del Paraná*, 1889; Luis De Servi, *Descuartizando un gliptodonte*, 1888; Reinaldo Giudici, *Una cacería prehistórica*, 1888; Reinaldo Giudici, *El rancho indio*, 1888; Reinaldo Giudici, *La alta cordillera de los Andes en Mendoza*, 1888; Reinaldo Giudici, *Incendio de campo y caza de ñandú*, 1888; Juan Jorgensen, *La cascada de las Escabas*, 1909; Juan Jorgensen, *Alrededores del volcán Tronador*, 191(?); Pablo Matzel, *El mastodonte y los gliptodontes*, 1888; José Speroni, *Paisaje nevado*, s/f; José Speroni, *La caza de guanaco*, s/f; José Speroni, *Paisaje de río*, s/f; Francisco Vecchioli, *El ombú*, 1923; Anónimo, *Paisaje tormentoso*, s/f; Anónimo, *Paisaje nuboso*, s/f; Anónimo, *Paisaje campestre*, s/f; Anónimo, *Paisaje arbolado*, s/f; Anónimo, *Paisaje soleado con montaña*, s/f; Anónimo, *Paisaje de montaña nevado*, s/f; Anónimo, *Paisaje del período carbonífero*, s/f. A propósito de estos murales, véase Federico Carden, *Los murales del Museo de La Plata*, La Plata, Fundación Museo de La Plata “Francisco Pascasio Moreno”, 2009.

<sup>7</sup> J. M. Sert (Barcelona 1874-1945) artista catalán que cobró renombre internacional como muralista. Desarrolló un estilo propio que retomaba el manierismo y el barroco. Sus trabajos se caracterizaron por la utilización de dorados y ocre a la manera de la grisalla. Sus obras se encuentran en España, Francia y EEUU.

*país imaginario* (Fig. 4) para la vivienda de los Kavanagh (1938), entre otros ejemplos.<sup>8</sup>

Dentro de los artistas dedicados a la pintura mural, se destacaron algunos nombres por la influencia que tuvieron entre los otros artistas y también porque dictaban clases o porque sus obras tuvieron una visibilidad muy importante. Pintaron con ayudantes y asistentes pero no conformaron equipos de trabajo de la manera en que veremos se dará en el período siguiente. Entre ellos, podemos mencionar a Augusto Cesar Ferrari, Reynaldo Giudici,<sup>9</sup> José María Sert y Francesco Paolo Parisi.<sup>10</sup> Algunos de estos artistas se dedicaron casi exclusivamente a pintar murales, mientras que otros centraron su actividad en la pintura de caballete y sólo eventualmente realizaron obras monumentales.

La obra de Ferrari es de particular interés, no solamente por los frescos en iglesias, sino también por sus panoramas de temas históricos. Nació en Turín, donde realizó sus estudios de arquitectura y pintura. Su primera aproximación a la Argentina fue a través del *Panorama de la Batalla de Maipú* que le encargaron a su maestro Giacomo Grosso para los festejos del Centenario en 1910 y en el que Ferrari colaboró.

Existe una conexión entre los panoramas, la escenografía y los murales o paneles decorativos que se basa no solamente en cuestiones como el gran formato, sino también en la forma de ejecución y en la coincidencia de los nombres de los artistas que realizan obras en estos soportes. Los panoramas se empezaron a utilizar a fines del siglo XVIII y

---

<sup>8</sup> Véase María de las Nieves Arias Incollá (dir.), *Murales. Guía del Patrimonio Cultural de Buenos Aires*, Secretaría de Cultura-Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2005.

<sup>9</sup> Reynaldo Giudici (1953, Lenno, Italia-1921, Buenos Aires). Nació en Italia y a los ocho años emigró con su padre a Montevideo. Unos años más tarde ingresó al taller de Juan Manuel Blanes, para radicarse luego en Buenos Aires. En 1904 recibió la Medalla de Oro en la Exposición de Saint Louis, EEUU. Fue docente en la Academia Nacional de Bellas Artes.

<sup>10</sup> Francesco Paolo Parisi (1857, Tarento, Italia-1908, Roma), Estudió con Bompiani y trabajó en Florencia, Roma y Nápoles. Más tarde se radicó en Argentina donde se dedicó principalmente a la decoración de iglesias.

se exhibían en sitios contruidos con ese fin y que tenían forma circular. El panorama se colocaba cubriendo todas las paredes internas y la gente al ingresar tenía la sensación de encontrarse inmersa en la escena representada. En general, los temas de los panoramas eran paisajes o motivos de la naturaleza y también podían tratar sobre algún acontecimiento histórico. El espectador experimentaba la ilusión de encontrarse como un observador privilegiado observando escenas transcurridas en el pasado o en un paraje lejano. Este tipo de entretenimientos parece relacionado con el surgimiento de un gusto de los sectores populares por el ocio y por realizar actividades en su tiempo libre. Estas atracciones se ubicaban en lugares más o menos céntricos de las ciudades y era común que un panorama recorriera el mundo, siendo montado y desmontado sucesivas veces.<sup>11</sup> Tal es el caso del *Panorama de Messina destruida* (15 x 124 m.) que representaba la catástrofe ocasionada en esa ciudad por el terremoto de 1908. Realizado por Ferrari, fue exhibido en Turín, Milán, Roma y Nueva York. En 1914, el artista vino a Buenos Aires a gestionar la exhibición de dicho panorama, lo que finalmente ocurrió con gran éxito de concurrencia. Ferrari se instaló en Buenos Aires donde comenzó a pintar frescos para iglesias y unos años más tarde, se le encargarían tres panoramas, dos para el Centenario de la Independencia en 1916, el *Panorama de la Batalla de Tucumán* y el *Panorama de la Batalla de Salta* (Fig. 5), y uno para el Centenario de la fundación de Bahía Blanca en 1928.<sup>12</sup>

Además de los panoramas históricos, dentro lo que podemos denominar este primer muralismo y funcionando como bisagra de transición hacia un muralismo de otras características, podemos ubicar los paneles decorativos que se realizaban para ornamentar los pabellones nacionales en las sucesivas Exposiciones Internacionales. En

---

<sup>11</sup> Los primeros panoramas que se exhibieron en Buenos Aires fueron *Panorama de Roma. La entrada de Garibaldi* en 1885 y *Panorama de la Batalla de Plewna* en 1889.

<sup>12</sup> Para un análisis de la obra de Ferrari en panoramas, pinturas en iglesias y de caballete, véase Roberto Amigo, "La obra pictórica de Augusto César Ferrari", en León Ferrari (Coord.), *Augusto C. Ferrari (1871-1970). Cuadros, panoramas, iglesias y fotografías*, Buenos Aires, Ediciones Licopodio, 2003.

ellos se exhibían los productos del país, que en el caso de la Argentina eran los frutos de la tierra, textiles, obras de arte, etc. En la mayoría de los casos, estos murales efímeros se desechaban al finalizar la exhibición. Estos murales tenían la función de vestir las paredes de los pabellones y presentar una suerte de escenografía que diera marco a los productos que se exhibían. Ejemplo de esto son los paneles pintados por Pío Collivadino, destinados al Pabellón Argentino en la Exposición Internacional de San Francisco de 1915. Laura Malosetti Costa ha señalado que Collivadino pintó siete paneles para el envío a la Exposición Internacional, en los que representó las provincias argentinas, retratando dos por cada panel. En cada diseño seleccionó productos típicos, símbolos como el monumento del Cerro de la Gloria en Mendoza, descubrimientos arqueológicos, como una urna funeraria de la cultura Santa María en Catamarca y una alusión a la zafra y el Congreso Constituyente en Tucumán. En sus siete paneles las provincias se organizaban de esta manera: *Buenos Aires y Entre Ríos* (Fig. 6); *Tucumán y Santiago del Estero* (Fig. 7); *Mendoza y San Juan*; *Córdoba y San Luis*; *Salta y Jujuy*; *Corrientes y Santa Fé*; y finalmente, *La Rioja y Catamarca*.<sup>13</sup>

Más adelante se realizarán otros, como los que pintó Lino Enea Spilimbergo en 1937 y en 1939 –con Antonio Berni– en las Exposiciones Internacionales realizadas en París y Nueva York respectivamente. Estos paneles funcionaban –como ha sugerido Wechsler– como una suerte de grandes carteles donde se publicitaba al país, a la manera de murales-propaganda.<sup>14</sup>

Retomando la figura de Collivadino, el derrotero de este artista, lo llevó a estudiar a Italia en la *Accademia di San Luca* donde se formó con Cesare Mariani y tuvo

---

<sup>13</sup> Para un estudio pormenorizado de Pío Collivadino véase Laura Malosetti Costa, *Collivadino*, Editorial El Ateneo, Buenos Aires, 2006.

<sup>14</sup> El tema de los paneles de las exposiciones internacionales se retoma en el capítulo 3. Para los paneles decorativos de Spilimbergo véase Diana B. Wechsler, “Spilimbergo y el arte moderno en la Argentina” en Guillermo Whitelaw, Fermín Fèvre y Diana B. Wechsler, *Spilimbergo*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999.

oportunidad de pintar en Roma junto a su maestro los frescos decorativos de la Corte Constitucional. Cuando regresó, pasó una temporada en Montevideo donde pintó los frescos de la Capilla de la Eucaristía de la Iglesia Matriz de Montevideo, entre 1907 y 1908, y un año más tarde, los del Teatro Solís en la misma ciudad, obra que realizó junto con Carlos María Herrera. Malosetti Costa sostiene que existía en el contexto porteño una preferencia por los artistas italianos para realizar trabajos al fresco y por lo tanto, una vez que Collivadino regresó a Buenos Aires, no recibió el encargo de la Catedral, por ejemplo y otros que pudo haber realizado con solvencia. Lo contrario ocurrirá más avanzado el siglo XX, hacia la década del treinta, momento en que los argentinos, como veremos, en particular los de la escuela de Guido, recibieron los encargos más importantes. De hecho, el propio Collivadino fue convocado en 1936 para realizar un mural para el edificio del Ministerio de Obras Públicas, aunque sólo confecciona el cartón ya que la obra fue ejecutada por Raúl Mazza.

Estas experiencias tempranas de principios del siglo XX son importantes al ponderar el Muralismo Moderno que estudia esta tesis debido a que no podemos entenderlo como un surgimiento *ex nihilo*, sino por el contrario, como continuador de un primer muralismo en Argentina que ya existía como práctica habitual de una serie de artistas que pintaban murales, con técnicas variadas aunque sin participar de los debates que se van a dar en torno al arte público, como el caso de Ferrari.

Avanzando hacia la década de 1930, como hemos anticipado en la introducción, coexistieron tres vertientes del Muralismo Moderno. La primera impulsada por los artistas alineados con sindicatos y partidos de izquierda, algunos de los cuales habían pintado junto con Siqueiros el mural *Ejercicio Plástico* y más adelante, en 1944, formarían el Taller de Arte Mural. La segunda, donde se encontraban los artistas ligados a Alfredo Guido y Jorge Soto Acébal que tuvieron una relación más fluida con los

encargos estatales y, finalmente, una tercera propuesta mural se encarnaba en la figura de Benito Quinquela Martín.

Para que la pintura mural encontrara su lugar en los espacios antes mencionados era necesaria una interrelación entre arquitectos y artistas. Esto resulta evidente a partir de la consulta de revistas de arquitectura donde aparecen artículos sobre pintura mural y en los que se la características se le adjudicaba. En efecto, se observa un incipiente interés por el muralismo en las revistas especializadas de arquitectura de las décadas de 1930 y 1940 y esto nos permite reforzar la idea de que a partir de esta década se advierte un cambio respecto del muralismo anterior, sumado a otros aspectos que analizaremos más adelante como la estadía de Siqueiros en el Río de la Plata, sus charlas y los debates que se suscitaron en torno al arte y la política y al arte público. Así, en una revista de arquitectura se podía leer:

Basta de muros blancos. Debe encaminarse a la decoración y para ello ha de buscarse la colaboración de otras ramas de las bellas artes, no para agregar nuevas formas arquitectónicas a las concebidas por el arquitecto, sino para complementar el delineamiento planteado, animándolo, moviéndolo en el ritmo que corresponda a la concepción inicial.<sup>15</sup>

Resulta sugestivo, aunque parece bastante lógico, que los pintores promovieran en publicaciones de arquitectura –más que en revistas de arte– las bondades de la pintura mural. Antonio Berni, Jorge Soto Acébal, Juan Carlos Castagnino, Alfredo Guido, Juan A. Ballester Peña son algunos de los artistas que pintaban murales y que además de su actividad artística, escribían notas para dar a conocer las posibilidades que presentaba la pintura mural para la arquitectura. Ya desde la década del treinta encontramos que se registran en estas publicaciones escuetos artículos sin firma sobre aquellas obras

---

<sup>15</sup> Juan A. Ballester Peña, "Las paredes blancas en la arquitectura" en *Revista de Arquitectura*, N° 287, noviembre 1944, p. 512.

arquitectónicas que poseen murales destacando este rasgo. En 1932, “dos grandes panneaux pintados” por José Bonomi en un “moderno estudio de radio”;<sup>16</sup> en 1933 y 1934 las ampliaciones del Plaza Hotel con “decoraciones murales” de Jorge Soto Acébal y María Mercedes Rodrigué de Soto Acébal;<sup>17</sup> en 1934 la finalización del edificio del gremio La Fraternidad, donde Dante Ortolani realizó “dos frisos en los que se desarrolla la historia del transporte en la República Argentina, y en un gran cuadro alegórico que existe en el hall, se representa a la fraternidad, el cooperativismo, la producción, el comercio, el transporte y la familia”.<sup>18</sup> En 1936 la inauguración de la escuela Pedro de Mendoza con “decoraciones murales de Benito Quinquela Martín”;<sup>19</sup> en 1937 la apertura en Campo de Mayo del Barrio de Suboficiales “Sargento Cabral” en cuya capilla se encuentran dos “frescos del Sr. Alfredo Guido”,<sup>20</sup> uno en el altar y otro en el coro. De la misma manera, León Pagano se referirá a muchas de estas obras hablando de “friso decorativo” o “panneau decorativo”<sup>21</sup> indistintamente, sin que esto suponga una diferenciación de la técnica con que se realizaban las obras.

Estos artículos presentan, como mencionamos anteriormente, textos breves que sin embargo, se complementan con planos, vistas de cortes y fotografías tanto de los edificios como de los murales aunque sin más precisiones que algunos escuetos epígrafes.

---

<sup>16</sup> “Un moderno estudio de radio” en *Nuestra Arquitectura*, Año 4, N° 39, Buenos Aires, octubre 1932, pp. 106-8.

<sup>17</sup> “Decoraciones murales en el Plaza Hotel” en *Nuestra Arquitectura*, Año 5, N° 51, noviembre de 1933 y “Modernización del Plaza Hotel por Rocha y Martínez Castro” en *Revista de Arquitectura*, Año XX, N° 157, enero de 1934, pp. 4-20.

<sup>18</sup> “Edificio de ‘La Fraternidad’”, en *Revista de Arquitectura*, Año XX, N° 168, diciembre de 1934, pp. 505-23.

<sup>19</sup> “Escuela Pedro de Mendoza”, *Revista C.A.C.Y.A. Órgano Oficial del Centro de Arquitectos Constructores de Obras y Anexos*, N° 112, Buenos Aires, septiembre 1936, pp. 95-100.

<sup>20</sup> “Barrio de Suboficiales ‘Sargento Cabral’. Campo de Mayo” en *Revista de Arquitectura*. Año XXIII, N° 195, marzo de 1937, pp. 99-120.

<sup>21</sup> José León Pagano, *El arte de los argentinos, T. II Desde la Acción innovadora del “nexus” hasta nuestros días*, Buenos Aires, edición del autor, 1938, pp. 181 y 295.

La intervención de los pintores en estas publicaciones de arquitectura conforma otro grupo de artículos de carácter programático que excede lo meramente descriptivo. Muchas veces, aparece como argumento en defensa de la pintura mural y sus ventajas para la arquitectura destacar que es más económica como revestimiento alternativo a las cerámicas, la piedra o la madera. También se encuentran reflexiones en torno a las diferencias entre la pintura de caballete y la pintura mural. Uno de ellos es el ya citado “Las paredes blancas en la arquitectura”, donde Ballester Peña<sup>22</sup> señala los beneficios de decorar con murales los nuevos edificios y exhorta a una comunión entre arquitectura y pintura. Según el artista, cuando la obra de caballete representa, por ejemplo un paisaje, es como una ventana hacia afuera, a la vez que una invitación a salir del espacio. La pintura mural, por el contrario, debe completar y armonizar con la arquitectura:

Como la decoración mural no es una ventana abierta al exterior, ni tampoco una repetición monótona de líneas y formas rítmicamente dispuestas, debe buscarse la realización armónica que imprima idea de belleza, sujetándola en el reposo de sujeto noble y en el dominio de movimiento hacia acto sublime [...] ahí está el misterio de la decoración mural como parte integrante de la arquitectura: completar la construcción, es decir integrar la contemplación de la belleza.<sup>23</sup>

Una revisión de los vocablos utilizados para designar estas obras en las revistas de la época, nos puede dar una pista con respecto a nuestro objeto de estudio: *panneaux* pintados, decoraciones murales, frescos murales, paneles decorativos, o simplemente paneles. Éstos dan cuenta de al menos dos cuestiones: por un lado, la instalación del tema en medios especializados, por otro la inestabilidad de la definición en vista de la multiplicidad de palabras que refieren a lo mismo. Algunas hacen hincapié en la técnica

---

<sup>22</sup> A pesar de su defensa de la pintura mural, este artista realizó pocos murales. Entre ellos un mural cerámico en el Teatro General San Martín en 1959.

<sup>23</sup> J. A. Ballester Peña, “Las paredes blancas en la arquitectura”; en *Revista de Arquitectura*, Año XXIX, N° 287, noviembre 1944, pp. 511-3.

y otras en el aspecto decorativo de la pintura asociada a la arquitectura. La variedad de palabras específicas para referir a esta práctica podría estar relacionada con la diversidad de técnicas que utilizaron los artistas y que van desde la pintura aplicada con aerógrafo sobre el muro hasta el óleo sobre paneles de *celotex*, *riportatos*, *marouflage* o frescos propiamente dichos.

A continuación presentaremos los que consideramos fueron los modelos en los que se nutrió el que hemos denominado Muralismo Moderno en Argentina en su desarrollo, que proponemos, va más allá del llamado Renacimiento mexicano y la visita a la Argentina de David Alfaro Siqueiros. No obstante esto, empezaremos por éste para luego explorar el caso norteamericano y el italiano, con vistas a establecer las relaciones con los artistas locales.

## **1.2. El muralismo mexicano y el impacto de la visita de Siqueiros a la Argentina**

La estadía de David Alfaro Siqueiros en la Argentina entre mayo y diciembre de 1933, generó gran conmoción en el ámbito cultural y político local. Sus conferencias en la Asociación Amigos del Arte, que acompañaron la exposición que allí se realizó en agosto de ese año, fueron seguidas de cerca por la prensa que lo elogió y criticó con igual pasión. Desde la revista *Contra* —comprometida con un arte político y revolucionario— hasta el diario de los círculos católicos de derecha, *Criterio*, todo el arco político se conmovió con su propuesta. Siqueiros alentaba el nacimiento de una pintura mural de carácter público, cuyo primer fruto en Buenos Aires fue *Ejercicio*

*Plástico*, el mural realizado por el Equipo Poligráfico conformado por Siqueiros, Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino y Enrique Lázaro.

Siqueiros llegó al Río de la Plata con su esposa Blanca Luz Brum,<sup>24</sup> a quien debemos considerar su introductora en el ámbito artístico rioplatense. Blanca Luz era una escritora de cierto renombre, al menos en Montevideo y Buenos Aires. De hecho la primera noticia que se publica en *Crítica*<sup>25</sup> sobre la pareja, no lo nombra a Siqueiros, centrándose en la figura de Blanca Luz y en su libro recién publicado *Penitenciaria niño-perdido*. Es ella quien sugiere a Siqueiros venir una temporada a Montevideo y a Buenos Aires. En un principio se dirigen a Los Ángeles donde Siqueiros pinta *América Tropical* y luego se dirigen a Montevideo. Blanca Luz le escribe a sus amigos que va a viajar con Siqueiros y les pide que organicen un recibimiento y averigüen la posibilidad de realizar una exhibición.<sup>26</sup> En un primer momento viajan a Montevideo Blanca Luz, Siqueiros y Eduardito, el hijo de ella con el poeta peruano Juan Parra del Riego. Una vez en Montevideo, Siqueiros realiza una serie de actividades que incluyen conferencias y reuniones con artistas, tanto en esa ciudad como en La Plata y Buenos Aires, donde exhibe sus obras en la Asociación Amigos del Arte. En julio se dirige a Rosario invitado por la Universidad del Litoral, donde dicta conferencias y se reúne con artistas. Probablemente alrededor de septiembre de 1933 se conforma el Equipo Poligráfico y se

---

<sup>24</sup> Un tema recurrente en la bibliografía es el de la historia de amor entre la escritora uruguaya Blanca Luz Brum y Siqueiros. Ambos permanecieron juntos entre 1929 y 1933. Se conocieron en Montevideo cuando Siqueiros fue a esa ciudad como delegado del Partido Comunista al Congreso Sindical Latinoamericano en mayo de 1929 y luego fueron juntos a México, donde vivieron en la casa de Diego Rivera y Frida Khalo, para más tarde radicarse en Taxco. En general se ha hecho foco en su belleza y en sus relaciones sentimentales con personajes célebres, descuidando el aspecto de introductora de Siqueiros en el Río de la Plata debido a sus conexiones con el ambiente intelectual en ambas orillas. Estos temas se pueden consultar en Hugo Achugar, *Falsas Memorias. Blanca Luz Brum*, Montevideo, Trilce, 2000, donde de forma ficcional se reconstruye la vida de Blanca Luz. También en Álvaro Abós, *Cautivo. El mural argentino de Siqueiros*, Buenos Aires, ediciones del Zorzal, 2004 y en, Blanca Luz Brum, *Amor, me hiciste amarga: poemas, cartas y memorias de México, Prólogo, selección y notas* Olivier Debroise, México, Breve Fondo Editorial, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.

<sup>25</sup> “El amor de Blanca Luz Brum ha alternado con el hambre, la prisión y las lágrimas”, *Crítica*, 26 de enero de 1933, p. 6.

<sup>26</sup> Véase su autobiografía publicada en Héctor Mendizábal-Daniel Shávelzon, *Ejercicio Plástico. El mural de Siqueiros en Argentina*, Buenos Aires, El Ateneo, 2003.

inician los trabajos en la Quinta Los Granados para *Ejercicio Plástico*. Desde su 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 convoca a artistas, a través de sus conferencias y también de sus artículos publicados, en particular en el texto “Un llamamiento a los Plásticos Argentinos” en donde declamaba:

Pintores y escultores estamos trabajando por crear en la Argentina y en el Uruguay (quizás en toda la América del Sud) las bases de un movimiento de plástica monumental descubierta y multieemplar para las grandes masas populares. Pretendemos sacar la obra plástica de las sacristías aristocráticas, en donde se pudre hace más de cuatro siglos. Nuestros campos de operaciones serán aquellos lugares en que concurren mayores núcleos de personas y aquellos en que el tráfico del pueblo sea más intenso. Usaremos los procedimientos que permitan darle a nuestras obras más amplia divulgación. Vamos pues, a producir en los muros más visibles de los costados descubiertos de los altos edificios modernos, en los lugares más estratégicos plásticamente de los barrios obreros, en las casas sindicales, frente a las plazas públicas y en los estadios deportivos y teatros al aire libre. [...] Trabajaremos en ‘teams’ o en equipos, perfeccionando cada día más la coordinación de nuestras individualidades, en relación directa con la capacidad de cada uno, como lo hacen los buenos jugadores de football. En esa forma nuestras obras periódicas constituirán la única y formidable escuela pública de las artes plásticas [...] <sup>27</sup>

En este texto, Siqueiros exhortaba a los artistas rioplatenses a sumarse a lo que consideraba una revolución en la forma de concebir la pintura y de la que él sería guía. El propósito del mismo era generar un movimiento muralista en espacios abiertos, en los nuevos edificios que se construían y que fuera accesible para las grandes masas de las ciudades, planteando una oposición entre la pintura de caballete en los museos y las obras monumentales que estarían disponibles para un público mucho más amplio.

---

<sup>27</sup> David Alfaro Siqueiros, “Un llamamiento a los Plásticos Argentinos”, *La Diaria Voz de Crítica*, 2 de junio de 1933, s/p.

Además de las conferencias que dictó, se reunió con artistas e intentó conseguir espacios donde realizar una práctica colectiva, lo que finalmente ocurrió en Don Torcuato. En un recorte de un diario no identificado que se encuentra en el archivo personal de Siqueiros, se informa sobre una reunión de Siqueiros con Guido, Centurión, Spilimbergo y otros, donde discuten la posibilidad de pintar un mural.<sup>28</sup> Asimismo hubo peticiones al Presidente Justo para pintar un mural en los silos en Puerto Madero aunque estas tratativas fracasan.

El impacto y la participación de Siqueiros en publicaciones de izquierda y de vanguardia es notable. Escribió en el primer número de *Clase*, periódico del Partido Comunista:

La plástica de mañana volverá a ser integral. Esto es indudable porque el próximo futuro será período de construcción de un mundo nuevo. Esto es indudable porque la futura sociedad será más completamente colectiva que lo que pudieron haber sido las otras sociedades humanas del pasado. Esto es evidente porque las necesidades de captación de las grandes masas populares para la edificación del socialismo le darán nuevamente a la plástica un carácter funcional integral y por este camino una naturaleza política total. Nos encontramos pues, frente al futuro próximo de retorno de la escultura y de la pintura a la arquitectura.<sup>29</sup>

Otro tanto ocurrió con *Contra*,<sup>30</sup> publicación dirigida por Raúl González Tuñón. Tanto Blanca Luz como Siqueiros escribieron en los seis números que duró esta publicación, entre julio y diciembre de 1933. También participó en la *Revista Multicolor de los sábados de Crítica*, que estaba dirigida por Ulises Petit de Murat y Jorge Luis Borges.

---

<sup>28</sup> Recorte de un diario sin fecha ni datos que se conserva en la Sala de Arte Público Siqueiros en México.

<sup>29</sup> "Hacia la Plástica Integral por Medio de la Revolución", David Alfaro Siqueiros en *Clase, Revista mensual de arte, letras y economía*, N° 1, noviembre de 1933, p. 18.

<sup>30</sup> Sobre el impacto de Siqueiros en la revista *Contra*, ha escrito Silvia Dolinko, "Contra, las artes plásticas y el caso Siqueiros como frente de conflicto" en María Inés Saavedra y Patricia Artundo, *Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas (1878-1951)*, Serie Monográfica N° 6, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2002.

La tapa del primer número reproduce la obra de Siqueiros *El botero* de 1933, aunque aparece con el nombre *Contra la corriente*.<sup>31</sup> Siqueiros publicó, en los sucesivos números de la revista, relatos de la revolución mexicana como “La caída del coraje”<sup>32</sup> y recuerdos de su infancia con su abuelo “Siete Filos”.<sup>33</sup> Por su parte, Blanca Luz publicó en la revista poemas y otros escritos. Otro tanto ocurrió con el diario *Crítica*, donde Siqueiros escribió críticas de arte y otras notas sobre muralismo.

En junio realizó la exposición en Amigos del Arte en la que expuso fotografías de sus murales ejecutados en el año anterior en Estados Unidos. Además dictó dos conferencias de las que sólo nos quedan comentarios de la prensa. Amigos del Arte le dio a Siqueiros una visibilidad en la prensa que no tenía hasta ese momento. Esto se puede medir a partir de la repercusión que tuvo, por ejemplo, en el periódico de derecha *Crisol* que en su página cultural promovió la exhibición de Siqueiros en Amigos del Arte, entre otras actividades culturales. Sin embargo, a partir de sus conferencias, empieza una campaña de desacreditación que va desde nombrarlo “El bruto” a exigir que Amigos del Arte levante la exhibición. A este pedido se sumaran *Criterio* y *Bandera Argentina*. En *Crisol* se podía leer:

Así escapado, ayer tomó el tren, rumbo a Rosario, el sujeto apellidado David Alfaro Siqueiros. En nuestra capital hizo cosas de bruto, documentadas por *Crisol*. Ahora va a hacerlas a Rosario entre conferencia y conferencia comunista. Y tal vez siga viaje por el interior del país. ¡Guarda el bruto, pues!<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> Siqueiros probablemente pintó esta obra en Buenos Aires tomando como modelos los trabajadores portuarios del Riachuelo.

<sup>32</sup> David Alfaro Siqueiros, “El derrumbe del coraje”, *Revista Multicolor de los sábados de Crítica*, 19 de agosto de 1933.

<sup>33</sup> David Alfaro Siqueiros, “Siete Filos”, *Revista Multicolor de los sábados de Crítica*, 19 de agosto de 1933.

<sup>34</sup> “¡Guarda el bruto!”, *Crisol*, 2 de julio de 1933, p.1.

Además de sus conferencias en Buenos Aires, La Plata y Montevideo, la Universidad Nacional del Litoral en Rosario lo invita a disertar “sobre ‘Perspectivas estéticas y sociales de la revolución plástica’ u otro tema que sea de su agrado”.<sup>35</sup> El periódico *Crítica* funcionó como órgano que dio publicidad a las ideas de Siqueiros, ya fuera mediante su propia pluma o a través de los artículos favorables a su persona que escribieron Luis Pombo o Araoz Alfaro, entre otros.

A partir de la prédica de Siqueiros respecto del muralismo, encontramos que varios artistas retoman elementos donde se reconoce su huella. En primer lugar, para los futuros artistas del Taller de Arte Mural, que pintaron con él *Ejercicio Plástico*, se trata de un acontecimiento fundante. Las concepciones del artista mexicano sin duda influyeron en el ánimo de muchos y fueron disparador de nuevas prácticas y nuevos abordajes. Para ponderar el impacto de Siqueiros es necesario preguntarse hasta qué punto los artistas argentinos estaban informados acerca de la existencia y características del arte mural mexicano antes de su visita.

La historia del arte mexicano había dado un vuelco a partir de la presidencia de Álvaro Obregón, quien nombró en octubre de 1921 a José Vasconcelos como Secretario de Estado de una nueva Secretaría de Educación Pública. La pintura mural se convirtió en uno de los pilares del programa político y cultural que Vasconcelos llevó adelante. Para ello, se hizo acompañar en un viaje oficial por Diego Rivera (que había regresado hacía tres meses de su larga estadía de estudios en España, Francia e Italia) junto con Adolfo Best Maugard<sup>36</sup> y Roberto Montenegro<sup>37</sup> con el

---

<sup>35</sup> Carta a D. A. Siqueiros de la Universidad Nacional del Litoral, Rosario, Instituto Social con fecha 26 de junio de 1933.

<sup>36</sup> Adolfo Best Maugard (1891-1965), pintor mexicano que participó activamente en el movimiento de las Escuelas de Pintura al Aire Libre. Entre 1921 y 1924 fue Jefe del Departamento de Educación Artística y en ese cargo creó las brigadas de maestros encargados de fomentar el gusto de los niños por el arte y bregó por la educación de un arte nacionalista.

propósito de familiarizarlos con los tesoros de las culturas mayas de la península de Yucatán, en especial las de Uxmal y Chichen Itzá. Luego de este viaje de reconocimiento y descubrimiento, sin duda inspirador, Rivera pintó el gran ciclo de murales en la Escuela Nacional Preparatoria. Más tarde, emprendió un segundo viaje de aprendizaje, también a instancias de Vasconcelos, esta vez a Oaxaca. Desde 1922 Vasconcelos ocupó su nuevo cargo en un edificio colonial de tres pisos con dos patios interiores que también se decoraría con murales. Otra de sus obras cardinales es *La historia de México* en el Palacio Nacional.<sup>37</sup> Sus temas eran la revolución, los campesinos, los burgueses y los indígenas y su cultura. Pintada entre 1929 y 1935, ocupa varias paredes que son las que acompañan la escalera que se abre hacia ambos lados y sube al primer piso. Está formado por nueve paneles en los que se representan hechos significativos de la historia de México, desde los grandes imperios mesoamericanos hasta la revolución de 1910. Los paneles representan: *La leyenda de Quetzalcoatl*, *La guerra de la Independencia*, *La reforma de las leyes*, *La invasión americana*, y *La revolución de Madero*.

Más allá de las esporádicas apariciones en medios gráficos en la Argentina, las imágenes producidas por el muralismo mexicano circularon en forma más tardía de lo que en general se cree y la mayor parte de los ejemplos de su recepción se encuentran recién a principios de la década de 1940. El libro de Ángel Guido publicado en 1942 con motivo del cuatricentenario del descubrimiento de América –*Redescubrimiento del Arte en América*– reproducía imágenes de algunos paneles de Diego Rivera de la Secretaría de Educación Pública como *Mientras el pobre duerme* y *Explotación de la caña de azúcar por el conquistador* (fragmento de fresco en Cuernavaca). Estas mismas

---

<sup>37</sup> Roberto Montenegro (1881-1968), pintor y muralista mexicano. Vasconcelos le comisionó murales en la Secretaría de Educación Pública, en la escuela Benito Juárez y en otros edificios públicos. Intentó desde sus escritos y su pintura, revalorizar el arte popular mexicano, en relación con el arte europeo.

<sup>38</sup> Laura García Sánchez, *Diego Rivera*, Colección Genios del Arte, coord. Juan Ramón Triandó Tur, Banco de México, México, 2004.

obras fueron luego reproducidas en *Anuario Plástica 1943*<sup>39</sup> (Fig. 8 y 9). En ese mismo número se publicó el fresco de José Clemente Orozco *Catarsis* del Palacio de Bellas Artes, pintado en 1934. Además, la tapa de la primera edición del mencionado libro de Ángel Guido reproducía uno de los grabados que Siqueiros había expuesto en la exhibición de la Asociación Amigos del Arte en 1933. En 1950, la *Revista Continente* dedicó el número 42 a México y allí, además de una extensa reseña histórica que cubría los principales hitos de la historia mexicana desde el Grito de Dolores y la Independencia hasta la Revolución Mexicana y el gobierno de Lázaro Cárdenas, había varios artículos sobre los tres grandes del muralismo (Fig. 10).<sup>40</sup> La tapa reproducía *La gran Tenochtitlán* (1945), mural de Rivera en el Palacio Nacional, y todo el número estaba ilustrado con imágenes de los murales producidos fundamentalmente durante la década de 1920. Otras publicaciones también reprodujeron ocasionalmente imágenes del muralismo mexicano, pero en líneas generales éstas fueron relativamente tardías, es decir quince o veinte años más tarde de su ejecución, y poco cuantiosas.

Otra cuestión que interesa a nuestro estudio es cómo veían los artistas argentinos al muralismo mexicano. Benito Quinquela Martín, en una conferencia que dio en Tucumán a principios de la década de 1940, sostenía que:

Méjico va a la cabeza de todos los países latinoamericanos en materia de decoraciones murales. Allí se decoran las escuelas, las facultades, las oficinas públicas, los teatros, las iglesias y hasta los mercados. Al frente de ese movimiento artístico surgieron dos nombres famosos: Rivera y Orozco. Pero también había trabajo para los artistas jóvenes o poco conocidos. Se realizaron obras admirables, aunque en algunos casos se cometió el error de mezclar el arte con la política. Entre nosotros hay que evitar eso. La política es transitoria y el arte es permanente. Necesitamos una pintura mural inspirada en nuestro

---

<sup>39</sup> *Anuario Plástica 1943*, Buenos Aires, 1944.

<sup>40</sup> *Revista Continente. Mensuario de arte, letras, ciencias, humor, curiosidades e interés general*, N°42 Edición de Homenaje a los Estados Unidos de México, Editorial Los Dos, Buenos Aires, 1950.

pasado histórico, en nuestro folklore, en la lección moral del trabajo. Los gobiernos deben proteger esta rama del arte. La pintura mural es una necesidad patriótica.<sup>41</sup>

No es casual que Quinquela no nombrara a Siqueiros, que como hemos mencionado anteriormente, a lo largo de 1933 había recibido mucha atención por parte de la prensa. Su nombre quedó fuera del célebre trío de muralistas mexicanos y esta omisión probablemente se debía al intento del artista argentino de alejarse de la imagen politizada de Siqueiros. En el marco de la polarización de ideas que se produce en esta década, Quinquela consideraba que el arte debía tener un mensaje apolítico. Los temas que proponía para pintar eran las costumbres populares, el folklore y el trabajo entendido como "lección moral". Aquella prédica encendida de Siqueiros, a la que nos referimos más arriba, fue retomada a la vez que resignificada por Quinquela: efectivamente esta se puede ver en los temas que va tomar, como el puerto, el trabajo, las chimeneas humeantes, pero lo hará desprovisto del contenido de denuncia de la explotación de los trabajadores.

Otro argentino que tuvo en su horizonte de ideas al muralismo mexicano fue Ángel Guido, hermano del artista Alfredo Guido, quien en 1940 dictó la conferencia titulada *Los Dos Diegos* en la Universidad de Montevideo.<sup>42</sup> En ésta disertaba sobre la importancia de la pintura al fresco en el arte americano, sosteniendo que Diego Rivera había redescubierto esta técnica y destacaba que esto había ocurrido en América. Asimismo notaba en Rivera el potencial que le proporcionaba la representación de la "multitud", es decir, los campesinos, los mineros y por supuesto la Historia de México.

---

<sup>41</sup> *Idem*, p. 325.

<sup>42</sup> La conferencia se publicó junto con otros escritos en el libro Ángel Guido, *Redescubrimiento de América en el arte*, Rosario, Imprenta de la Universidad del Litoral, 1941.

Ángel Guido relacionaba la Historia de aquel país, y particularmente la revolución mexicana de 1910, con el resurgimiento del arte mural.<sup>43</sup>

[...] el espectáculo de la pintura moderna mexicana, [es] para mí el más vigoroso e interesante movimiento pictórico de nuestro tiempo. Ya lo dije en otra oportunidad, y lo he repetido recientemente: el rascacielo y la pintura mexicana constituyen hasta hoy, la única originalidad plástica en el arte actual de América.<sup>44</sup>

La pintura mural era para Guido la que mejor acompañaba un relato histórico y nacional:

El fresco, con su topografía plástica gigantesca y con el significado hondo de perennidad (*sic*), era certeramente, el indicado para expresar gráficamente el extraordinario movimiento de la Revolución Agraria contra la dictadura porfiriana [...] El movimiento mexicano lleva la frescura, la espontaneidad y el vigor de su raigambre virgen americanista, que es su bandera y es su fuerza.<sup>45</sup>

Como anunciaba en el título de la conferencia *Los dos Diegos*, Ángel Guido consideraba que existían dos facetas o dos Diegos en el arte mural de Rivera: el primero, el auténtico, es de carácter social, se vincula con el aprismo, y se había manifestado en los murales que pintó en México donde plasmó la “multitud”, el pueblo indígena, la revolución y la Historia mexicana. Éste es el Diego autóctono. El otro Rivera que observa Guido, es el “falso”, el que pintó en los Estados Unidos donde traicionó sus orígenes americanos al retratar el movimiento marxista internacionalista y sus líderes:

---

<sup>43</sup> La primera edición del libro (1941) estaba acompañada por reproducciones de fragmentos de murales de Rivera.

<sup>44</sup> “Los dos Diegos” en Ángel Guido, *Redescubrimiento...op. cit.*, p. 247.

<sup>45</sup> *Idem*, pp. 255 y 259.

[...] este sentido de redención social profundamente americano –arraigado siempre al suelo de América– lo pintó Rivera en México. Su tierra. De ahí, la inimitable fuerza de sus frescos mexicanos. [...] Es que aquel Diego aprista, aquel Diego vernáculo mexicano es el auténtico, el sin estafas. Este, el Diego internacionalista, es el Diego intelectual, cerebral, versátil. Es decir, el Diego falsificado como artista.<sup>46</sup>

Desde el punto de vista de Ángel Guido correspondía al muralismo narrar la historia nacional y no la de otros países. Y aun cuando Rivera firmara muchos de sus murales mexicanos con sus iniciales y el símbolo de la hoz y el martillo, Guido pasará por alto en estas pinturas su clara filiación al comunismo –ideología que al no ser originaria de América, juzga foránea y por tal perniciosa.

En tanto que el impacto de Siqueiros y el muralismo mexicano en el grupo de artistas que participaron en *Ejercicio Plástico* ha sido más estudiado dado que estos fundaron el Taller de Arte Mural en 1946. Éstos tuvieron una actividad artística y política alineada con los antifascismos, así como un acercamiento a los lenguajes plásticos del realismo socialista que tiene mucho en común con el muralismo mexicano. Esta relación será profundizada en el capítulo 2.

### **1.3. El modelo norteamericano y el muralismo durante el *New Deal***

En las próximas páginas intentaremos demostrar que el muralismo que se desarrolló en Estados Unidos al abrigo de los planes que se gestaron durante el *New Deal* funcionó como modelo, sino alternativo, al menos muy importante, en el horizonte mental de los artistas argentinos. Se encuentra en las fuentes una recurrente mención de

---

<sup>46</sup> *Idem*, pp. 265-266.

parte de estos últimos acerca de cómo el Estado norteamericano contrató a artistas para pintar murales en edificios públicos, con la intención de que el gobierno argentino reprodujese ese modelo. Antes de adentrarnos en qué decían los artistas locales sobre el muralismo en EEUU y de pensar qué sabían de dicho muralismo, repasaremos brevemente en qué consistió este movimiento, lo que nos permitirá pensar por qué motivos pudo resultar interesante como modelo alternativo al mexicano.

Debido al colapso de la bolsa de valores el 24 de octubre de 1929 y la subsiguiente crisis, hacia 1931 8 millones personas quedaron sin trabajo en Estados Unidos. Dos años más tarde, el número de desempleados trepaba a 15 millones. La crisis se profundizaba y las medidas tomadas por el presidente Herbert Hoover no daban los resultados esperados. En ese marco, la propuesta de Franklin Delano Roosevelt, de entablar un “nuevo trato” con la población norteamericana, le dio un amplio triunfo en las elecciones de 1932. Roosevelt asumió el 4 de marzo del año siguiente y lanzó una serie de programas que se conocen como el *New Deal*, cuyo fin era socorrer a los desempleados creando empleos desde el gobierno y realizar reformas como la regulación de los bancos y de la bolsa de Wall Street. La economía se recuperó con cierta rapidez entre 1933 y 1937 y, más allá del acuerdo general acerca de que la definitiva recuperación de la economía norteamericana se dio a partir del ingreso de EEUU a la Segunda Guerra Mundial, las mejoras a nivel social de los planes *New Deal* fueron contundentes. Una de las prioridades era dar alivio a los desempleados y esto se manifestó de dos formas, por un lado por medio de la entrega de hogares y por el otro contratando gente para una gran variedad de trabajos. Dentro de esa variedad, desde fines de 1932 se lanzaron dos proyectos para artistas en la ciudad y el estado de Nueva York: el primero bajo la Administración del estado de emergencia temporaria, que empleó al principio a quince artistas y luego a sesenta para que dictaran clases de Bellas

Artes para adultos. El segundo, empezó como una iniciativa del *College Art Association* y recibió ayuda de la Oficina de Ayuda del Comité de Emergencia de Trabajo, es decir que estaba financiado en parte en forma privada y en parte en forma pública. De esta manera se contrataron artistas como maestros en centros recreativos y como muralistas y pintores decoradores. En un año, cien artistas, además de las clases que dictaban, habían decorado 15 escuelas, casas de barrios e iglesias. En 1935 estos programas ya empleaban a 393 artistas, incluyendo a 159 muralistas y escultores, 188 profesores y 46 artistas para realizar afiches. A pesar de estos esfuerzos, según se sostenía, los mismos eran insuficientes y no sistemáticos y se calculaba que 1.800 artistas registrados en la *College Art Association* necesitaban empleo.

En general, existe acuerdo en la bibliografía en que la idea de contratar a artistas como parte del *New Deal* fue de George Biddle, un artista y compañero de estudios en Groton y Harvard de Franklin D. Roosevelt. En una carta a este último del 9 de mayo de 1933, Biddle citaba el ejemplo del arte mural mexicano de la década de 1920 y sostenía que el gobierno federal podía impulsar el crecimiento de los artistas, a la vez que veía en los murales una forma de arte particularmente importante para el futuro. A partir de aquí, el artista y también burócrata Edward Bruce, quien diseñó un esquema que consistía en una organización descentralizada para ayudar a los artistas y llevar el arte a un público más amplio, fue el promotor y guía de los proyectos. Para tal fin, dividió el país en regiones, cada una con un comité seleccionado por la oficina central. Cada grupo regional seleccionaría y supervisaría a los artistas y por su parte, estos comités regionales, organizarían subcomités.<sup>47</sup> Durante la década de 1930 existieron varios

---

<sup>47</sup> Véase Richard McKinzie, *The New Deal for Artists*, Princeton, Princeton University Press, 1973.

programas funcionando en forma sucesiva o en paralelo y que se engloban dentro de los WPA (*Works Projects Administration*) *Art Projects*.<sup>48</sup>

- TERA (*Temporary Emergency Relief Administration*) (septiembre de 1931-1935)

Dirigido por Harry Hopkins, la Agencia del Estado de Nueva York proveyó los fondos para el programa de artistas del EWB (1932-33). En 1933, TERA empezó a recibir dinero de la *Federal Emergency Relief Administration* (FERA). TERA fundó ERB en la ciudad de Nueva York y empleó directamente a 393 artistas. Todos sus proyectos pasaron a la WAP/ FAP en diciembre de 1935.

- EWB (ERB) *Emergency Work* (más tarde *Relief*) *Bureau* (1932- 1935)

El *College Art Association* operó sólo en la ciudad de Nueva York y fue financiado por el Comité Gibson, una asociación privada y más tarde por TERA. También fue tomada por WPA en 1935.

- PWAP *Public Works of Art Project* (1933-1934)

Este fue el primer proyecto federal para artistas fundado por la *Civil Works Administration*, y fue dirigido en forma nacional por Edward Bruce como parte del Departamento del Tesoro de EEUU. En los siete meses de su existencia, diciembre de 1933 a junio de 1934, empleó 3.749 artistas a nivel nacional.

- Sección (1934-1943)

Estaba dirigida por Edward Bruce y realizó murales y esculturas en edificios de correo a lo largo de todo el país y en edificios federales, la mayoría en Washington. En total se comisionaron 1.116 murales y 301 esculturas. Los trabajos se financiaban con el 1% del presupuesto del edificio y se seleccionaban

---

<sup>48</sup> Marlene Park y Gerald E. Markowitz, *New Deal for art: the government Art Projects of the 1930s with examples from New York city and State*, Hamilton, New York, Gallery Association of New York State, 1977.

sobre la base de la competencia anónima. Durante esos nueve años se hicieron 1.124 contratos para murales que pagaron 1.472.199 dólares y 289 contratos por esculturas que costaron 563.529 dólares.

- TRAP *Treasury Relief Art Project* (1935-1939)

Desde julio de 1935, este proyecto fue administrado por el Departamento del Tesoro. Hacia junio de 1939, cuando terminó el proyecto, 446 artistas habían completado 10.000 pinturas de caballete, 43 esculturas y 89 murales. En su mayoría trabajaron en edificios federales (hospitales, correos y proyectos de viviendas).

- WPA/ FAP *Works Progress (más tarde Projects) Administration's Federal Art Project* (1935-1943)

El WPA tuvo cuatro proyectos culturales: Arte, Música, Teatro y Escritores que juntos comprendían el *Federal Project Number One* (también llamado *Federal One*). Holger Cahill fue el Director Nacional y Audrey McMahon, Director regional en Nueva York. (cada área tuvo su director)

La WPA tomó control sobre los artistas de la ERB en Nueva York en agosto de 1935. En 1936, momento de mayor actividad, empleó a 5.000 artistas a nivel nacional. Durante su existencia se produjeron 2.566 murales en total, 17.744 esculturas, 108.099 pinturas (incluyendo acuarelas), 250.000 grabados y 2.000.000 de posters. El costo total aproximado de la WPA/FAP fue de 35 millones de dólares.

La magnitud de estos programas tuvo un impacto decisivo no sólo en los artistas y sus posibilidades de subsistencia, a través de sus oficios, sino también en la gente común que observaba cómo se desplegaba esta actividad artística en edificios públicos a

lo largo de todo el territorio nacional. Sin embargo, no todo el mundo acordaba con la idea de que fuera necesario utilizar murales para transmitir ideas a un público más amplio, como se hacía en México donde un gran porcentaje de la población era analfabeta. Además se argumentaba que los edificios norteamericanos no eran los apropiados para recibir imágenes, al contrario de la arquitectura antigua mexicana.

De todas maneras, la oportunidad de participar en estos programas estatales, les permitió a los artistas acceder a un público mucho más amplio, además de la experiencia de trabajar en forma colectiva y estar en contacto con otros artistas. Esto les brindó la posibilidad de intercambiar ideas, técnicas y puntos de vista. Muchos tuvieron la oportunidad de viajar y conocer otras partes del país, al ser reubicados para encargos específicos. En especial, para los que pintaban murales, fue la oportunidad de trabajar en equipo desde la confección de los bocetos hasta la concreción de las obras.

La mayoría de estos murales no se pintaron al fresco y eran, en cambio, óleos sobre telas fijadas al muro en bastidores. Se ha señalado que esto se debió a que el fresco es más caro y requiere de un nivel de destreza que la mayoría de los artistas no tenía. Además, como buena parte de los edificios ya estaban en uso, tener andamios por períodos prolongados de tiempo era un inconveniente no menor. Por el contrario, los óleos se podían pintar en el estudio y luego aplicarse a la pared en un día.<sup>49</sup>

Veamos a continuación cómo es recibido muralismo norteamericano en Argentina. En 1941 se realizó en la Sociedad Central de Arquitectos en Buenos Aires, una exposición de decoración mural. Algunas de las obras que se exhibieron fueron un tapiz con motivos gauchescos realizado por Alfredo Guido; la terracota *Huída a Egipto*

---

<sup>49</sup> Marlene Park y Gerald E. Markowitz, *New Deal for art: the government Art Projects of the 1930s with examples from New York city and State*, Hamilton, New York, Gallery Association of New York State, 1977, p. 34.

de Carlos de la Cárcova (probablemente la maqueta de un bajorrelieve para una iglesia); cartones de María Mercedes Rodrigué de los diseños de los murales para el Hotel Plaza; un boceto en témpera de Jorge Soto Acébal para la decoración mural del mismo sitio con un panel sobre motivo campestre y otro de pescadores; un bajo relieve en cemento de María Carmen de Aráoz Alfaro; *Descripción de las virtudes* de Juan A Ballester Peña; un paisaje de Pedro Domínguez Neira para la decoración de un living; *Bañistas* de Emilio Centurión; un modelo en terracota para el relieve del monumento funerario al profesor Ángel Montovani de Alfredo Bigatti, y del mismo autor, un boceto en cerámica para el relieve destinado al pabellón Argentino en la Exposición de San Francisco, entre otras. En la edición de octubre de aquel año, la revista *Nuestra Arquitectura* publicó los discursos vertidos a propósito de la inauguración de la muestra. Entre los oradores figuraron el arquitecto Alfredo Williams y los artistas Alfredo Guido y Jorge Soto Acébal. Sus palabras se reprodujeron en la revista, donde se puede rastrear de qué manera es utilizado como modelo el caso norteamericano. Soto Acébal por ejemplo, expresaba:

Hay que embellecer el interior de esa arquitectura y no solo hay que decorar los edificios monumentales, sino también las escuelas, los modestos edificios pueblerinos de Correos y Telégrafos, los Bancos, las Municipalidades. Imitemos el ejemplo magnífico que dio Italia antes de la guerra y que ahora nos da Estados Unidos al procurar y distribuir trabajo a todos sus artistas. Estos eran sin duda los desocupados más dignos de tenerse en cuenta. En el momento de mayor depresión económica, el gobierno –antes completamente desinteresado en el estímulo del arte– extendió dos brazos amigos a los artistas americanos. Uno era la sección de Bellas Artes en el Ministerio de Hacienda y otro el Departamento Federal de proyectos artísticos. Y esta obra creada para aliviar materialmente a los artistas necesitados, se transformó en razón de su eficacia en un verdadero florecimiento del arte americano y un intenso estado de efervescencia espiritual. Desde 1935 hasta ahora, se han realizado en los Estados Unidos más de 1500 decoraciones murales. Esto ha

sido posible por una ley previsor que destina el 1% del presupuesto de toda obra pública para la decoración. [...] Durante todo el año se llama continuamente a concurso para la presentación de bocetos y es así como actualmente más de 3000 artistas americanos viven y producen serenamente su obra.<sup>50</sup>

Tanto Soto Acébal como Guido tomaban como ejemplo a los Estados Unidos y en referencia al arte de este último país con los artistas en otras naciones, Alfredo Guido sostenía que:

En Estados Unidos de Norte América, Italia y Alemania, se ha tenido ya bien presente, la colaboración del artista con el Estado. En los presupuestos para construir obras oficiales, por ley, hay destinado un porcentaje para decoraciones. En EE.UU. especialmente, la organización Federal, "Sección Bellas Artes de la Administración de Obras Públicas", ha hecho decorar en los últimos siete años de su actuación, más de seiscientos paredes de edificios oficiales.<sup>51</sup>

Notamos en estas expresiones cómo los artistas están informados acerca del florecimiento de una vertiente del muralismo, a sus ojos pujante, y con respaldo estatal, que debería ser tomada como modelo.

También Benito Quinquela Martín se había expresado sobre esta cuestión. Su posición se evidencia con más claridad en la mencionada conferencia que dictó en Tucumán en 1943: "Debe fomentarse el arte nacional, empezando por lo regional. La mejor manera de proteger el arte es dar trabajo a los artistas. [...] En los Estados Unidos, para conjurar una crisis de los artistas, el gobierno mandó decorar tres mil paredes."<sup>52</sup>

La relación del pintor argentino con la escena artística norteamericana había sido directa

---

<sup>50</sup> Jorge Soto Acébal, "Los artistas y la decoración mural", en *Revista de Arquitectura*, N° 250, octubre de 1941, p. 456.

<sup>51</sup> Alfredo Guido, "La decoración en la Arquitectura", en *Revista de Arquitectura* N° 250, Buenos Aires, octubre de 1941, p. 446.

<sup>52</sup> Andrés Muñoz, *Vida novelesca de Quinquela Martín*, Buenos Aires, edición del autor, 1949, p. 325.

a partir del viaje que realizó para exponer en Nueva York a fines de 1927, durante el cual un magnate del acero, Mr. Farrell, le encargó la decoración de uno de sus establecimientos metalúrgicos en Pittsburg con pinturas murales. De acuerdo con su relato, Quinquela rechazó este trabajo, que parecía muy conveniente, porque no quería pasar tanto tiempo fuera de su país (según sus cálculos, hubiera sido un año). Podemos especular que tal vez no quería abandonar sus proyectos en Buenos Aires o tal vez el hecho de no haber utilizado nunca la técnica del fresco pudiera ser un impedimento a la hora de resolver estas decoraciones murales, acostumbrado como estaba a pintar sobre placas de *celotex*. A pesar de su negativa a realizar el encargo, Quinquela reflexionaba acerca de los motivos que le resultaban llamativos y que podría pintar en aquel país:

Nueva York para mi temperamento artístico, era una ciudad fantástica, llena de sugerencias. Nueva York y América del Norte, que es sin duda un gran país, mejor diría un país gigante. ¡Cuántos temas para pintar! Los grandes puertos. Los grandes barcos. Las construcciones de los grandes rascacielos, con sus esqueletos de hierro. ¡Los grandes puentes! Y luego, los negros, el barrio de los negros, y los trabajos de los negros. Y también sus bailes y sus canciones, las diversiones y los lamentos negros... Ciertamente hubiera podido pintar muchas cosas en Nueva York, en pintura de caballete, trasladándolas a mis grandes decoraciones murales, como aquellas que me propuso mister Farrell, cuando me ofreció medio millón de pesos argentinos para que le decorase sus fábricas y sus fundiciones de acero.<sup>53</sup>

Este viaje de Quinquela es anterior al desarrollo del muralismo producto del *New Deal* aunque es contemporáneo a los encargos que recibieron algunos artistas latinoamericanos, particularmente los mexicanos, en ese momento. En esos años, Diego Rivera estaba pintando en el Rockefeller Center y José Clemente Orozco en Darmouth, California.

---

<sup>53</sup> *Idem*, p. 203.

En 1941, el mismo año en que se realizó la ya mencionada exposición de Arte Mural en la Sociedad Central de Arquitectos de Buenos Aires, tuvo lugar en Montevideo una exhibición de bocetos de algunos de los murales norteamericanos de los artistas que participaron de los programas del WPA. La exhibición, que contaba con bocetos de Sanie Graziani y de Manuel Bromberg (Fig. 11) para el edificio de Correos de Columbus Junction y Greybull respectivamente, estuvo acompañada de la conferencia “La pintura mural: un aspecto de la función social del artista en nuestro siglo” a cargo de Albert B. Franklin, el Agregado Cultural de la Embajada de Estados Unidos. En ella explicó cómo Roosevelt había decidido, en pos de mitigar la crisis económica, enrolar a los artistas en un programa federal para decorar edificios públicos que había dado como resultado 1.101 ciudades con edificios con murales. Es posible que esta exhibición haya tenido algún eco en Buenos Aires, por lo menos a través de la reseña en *Anuario Plástica* y es interesante la manera en que el crítico José Pedro Argul, autor de la misma, pondera positivamente lo desprovisto de contenido político, sumado a que efectivamente el tesoro norteamericano destinaba un porcentaje no menor para sostener esta empresa. Estas dos características lo hacían un modelo por lo menos deseable. Al referirse al muralismo de EEUU decía:

Tampoco se relaciona en nada con su vecino arte mural mejicano, imagen desasosegada de la inquietud de esta época, de lo que tiene de no conformista, recogiendo el nerviosismo revolucionario de su escenario, prendido a la lucha de clases y razas y tomando partido en ella. Son sencillamente estos bocetos, estampas de la vida real.<sup>54</sup>

En relación a las imágenes expuestas, Argul destacaba que se trataba de:

---

<sup>54</sup> José Pedro Argul, “Arte Norteamericano. Los murales de Franklin Delano Roosevelt” en *Anuario Plástica*, Buenos Aires, 1946, p. 170.

Imágenes perdurables del trabajo intenso del campo y de las fábricas; el trabajo se exalta sin dolor, como voluntad de energía; los juegos deportivos que educan el cuerpo y las diversiones populares que aligeran el espíritu; en todas ellas la entrega total de un pueblo joven, de cuyo vigor y salud dio tan alto ejemplo en la última guerra.<sup>55</sup>

Además, subrayaba que:

No le cabe, por cierto, a esta exposición, el descalificarla como muestra de “arte dirigido”; por el contrario, es grato comprobar en este caso la libertad con que han trabajado los artistas, libres de imposición de puntos de vista y propaganda política; su unidad se asegura de manera más general y auténtica en caracteres nacionales, culturales y estéticos que se aprecian profundamente arraigados en ellos.”<sup>56</sup>

Otro punto enfatizado por el autor del artículo era “el renunciamiento a un egocentrismo en general injustificable, para hacer obra útil de expansión social; he aquí el placer que salta de unos a otros en los testimonios de los artistas de este conjunto.”<sup>57</sup> No tenemos noticias acerca de si se realizó una exhibición con características similares en Argentina, pero de todas maneras, es interesante rescatar el gesto de Estados Unidos de dar a conocer su programa de intervención en edificios públicos, en el Cono Sur. En Estados Unidos era común que se realizaran exhibiciones con los bocetos dentro del país, aunque no nos consta que también se los llevara a otros países. Se las llamaba “Exhibiciones Nacionales” y tenían lugar en Centros Comunitarios de Arte y en museos y galerías de arte. Éstas tenían un carácter publicitario a la vez que didáctico. Por un lado, llevaban la experiencia del arte a un público más amplio en otras partes del país, y por el otro lado, vinculaban a los artistas con más gente. De acuerdo con Mary Morsell, quien participó en estos programas, en ellas se elegían obras que representaran distintas

---

<sup>55</sup> *Idem.*

<sup>56</sup> *Idem.*

<sup>57</sup> *Idem.*

áreas del proyecto, a modo de panorama del arte norteamericano dado que se mostraban no sólo los proyectos y bocetos para murales, sino también lo realizado por las secciones de pintura de caballete, de escultura y de afiches. Estas también tenían un sentido democrático desde el momento en que artistas de renombre estaban colgados al lado de jóvenes artistas totalmente desconocidos.<sup>58</sup>

Es posible pensar que el llamado muralismo de Roosevelt resultara para los artistas rioplatenses un ejemplo alternativo al mexicano, mucho menos comprometido con el ideario de izquierda y por tal motivo más afin al tipo de relato visual que les interesaba retratar. En cualquier caso, este otro muralismo funcionó como modelo disponible para el muralismo local.

Por otro lado, tanto Alfredo Guido como Soto Acébal eran miembros de número de la Academia Nacional de Bellas Artes<sup>59</sup> y según consta en Actas de fines de 1943<sup>60</sup> cuando se votó la aceptación de nuevos miembros a la academia, estaba propuesto como Académico Correspondiente, es decir, representante extranjero, Thomas Hart Benton, el muralista norteamericano.<sup>61</sup> Si bien no se conservan documentos respecto de quién o quiénes lo propusieron como académico, en la sesión de la votación se encontraban

---

<sup>58</sup> Mary Morsell, "The exhibition program of the WPA/ FAP", en Francis V. O'Connor, (ed.), *Art for the Millions. Essays from the 1930s by artists and administrators of the WPA Federal Art Project*, Greenwich, New York Graphic Society Ltd., 1973.

<sup>59</sup> La Academia Nacional de Bellas Artes es una asociación civil conformada por académicos de las distintas disciplinas de las artes. Entre sus miembros se encuentran los Académicos de Número, que poseen un sitio en la institución, los Académicos Delegados, que representan a la Academia en distintos puntos del país y los Académicos Correspondientes que son "personalidades extranjeras que se hayan interesado por los problemas de la cultura argentina o tengan la intención de hacerlo", según consta en el Estatuto y Reglamento Interno de la ANBA.

<sup>60</sup> *Libro de Actas de la Academia Nacional de Bellas Artes N°1*, Acta N° 85. Sesión Especial de Integración, 15 de noviembre de 1943, Folios 332-335.

<sup>61</sup> Este artista fue uno de los más prolíficos y reconocidos muralistas en la década de 1930 en Estados Unidos. Sus primeros trabajos, *America today* (1930-1), son previos a los programas del *New Deal* y se trata de una serie de diez paneles realizados al temple sobre tela de lino para la *New School for Social Research*. Al mismo tiempo J. C. Orozco realizó murales para este edificio. Los paneles de Benton representaban una nación pujante y moderna, mientras que los del mexicano, mostraban la explotación y la lucha de los trabajadores contra el capitalismo. Más tarde y como parte de los programas del *New Deal*, realizó decenas de murales en distintas partes de Estados Unidos, convirtiéndose en uno de los artistas más conocidos que se dedicaban al arte mural en ese país. Al respecto véase Erika Doss, *Benton, Pollock, and the politics of modernism: from regionalism to abstract expressionism*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1991.

presentes el presidente Martín Noé y los académicos Amador, Besio Moreno, Castro, Centurión, Collivadino, Del Campo, Fioravanti, Alejo Gonzalez Garaño, Alfredo Gonzalez Garaño, Alfredo Guido, Gutiérrez, Lagos, López Buchardo, Pagano, Rodríguez, Santamarina, Soto Acébal y Villalonga. Los nuevos miembros incorporados fueron Villalobos y el escultor uruguayo Luis Zorrilla de San Martín que obtuvieron 15 votos cada uno (número de votos mínimo para ingresar). Thomas Hart Benton tuvo sólo 13, lo cual nos da una pauta de la poca diferencia por la que no ingresó como miembro correspondiente. Conviene recordar que en esa misma sesión también se habían propuesto a Diego Rivera y a Cándido Portinari, es decir que existía un marcado interés por el desarrollo mural en el continente americano y para crear lazos con el muralismo nacional.

Llegados a este punto podemos preguntar ¿cuáles eran las diferencias entre las condiciones concretas de desarrollo del muralismo norteamericano y las que imaginaban los artistas argentinos? La contratación de gran cantidad de artistas tuvo lugar en un período acotado de tiempo, es decir que no se trató de una política de largo plazo, sino más bien coyuntural. Aunque los primeros programas son de principios de la década de 1930, antes de que asumiera Roosevelt como presidente, el grueso de las contrataciones es de 1934 a 1943, siendo esta última la fecha tope de los programas. Muchos de los artistas que participaron de los planes del *New Deal* coinciden en que si bien la experiencia fue decisiva, un gran número de ellos no supo qué hacer una vez que estos programas concluyeron. Harold Lehman recuerda: “Una vez que los proyectos terminaron, ¿a dónde acudiría el pintor muralista? Ya no había oportunidades para este tipo de murales, porque como se sabe, tuvo lugar un desarrollo en el arte americano completamente nuevo durante la guerra y los años posteriores, que fue el Expresionismo

Abstracto.”<sup>62</sup> En este sentido, los artistas argentinos tal vez de manera interesada, tal vez por desinformación, sólo proclamaron y dieron publicidad a lo que consideraron positivo de la experiencia de sus pares americanos. Esta visión idealizada del modelo norteamericano –tanto para el grupo nucleado en torno a Alfredo Guido como para Quinquela Martín– se basaba en algunas de las características del mismo: en primer lugar, la cuestión monetaria y de ayuda para los artistas; en segundo lugar, la magnitud y el alcance de los programas que ponían a disposición de un gran número de artistas a nivel nacional edificios públicos ya construidos y otros por construir y, finalmente, el ser una alternativa apolítica al modelo mexicano.

Observamos en estos discursos que los artistas argentinos tenían un cabal conocimiento de lo que ocurría con el muralismo en otros sitios, y no solamente en México sino también en los Estados Unidos y –como veremos en seguida en las referencias de Castagnino– en Italia. Esto complejiza la visión de la historiografía del arte que señala al muralismo mexicano y en especial a Siqueiros como influencia decisiva para el movimiento local.<sup>63</sup> Juan Carlos Castagnino, en un artículo sobre la pintura mural, mencionaba varios frescos: de Massaccio en el Carmine de Florencia, de Giotto en Asís, de Luini en Milán, y los de Benozzo Gozzoli, Miguel Ángel y Andrea del Castagno en Florencia. Ciertamente, Castagnino está bien informado acerca de la

---

<sup>62</sup> En el original: “After the Projects ended, where was the mural painter to go? There was no opportunity for murals of that sort any longer, because, as you know, a whole new development came into American art during the war years and afterwards, and that was Abstract Expressionism” en Stephen Neil Greengard, Ellen Sragow, Gustave Von Groschwitz et al., “Ten Crucial Years: The Development of United States Government Sponsored Artists Programs 1933-1943 A Panel Discussion by Six WPA Artists”, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 1 (Spring, 1986), pp. 40-61, Published by: Florida International University Board of Trustees on behalf of the Wolfsonian, p. 50.

<sup>63</sup> Sobre el impacto de la visita de Siqueiros y del movimiento muralista mexicano en la Argentina, véase María Elena Babino, “David Alfaro Siqueiros y el muralismo” en Hugo Bragini- Arturo Roig (dir.), *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX, T.2 Obrerismo, vanguardia, justicia social*, Buenos Aires, Biblos, 2006; Marcelo Pacheco, “Antonio Berni: un comentario rioplatense sobre el muralismo mejicano” en AAVV, *Berni y sus contemporáneos. Homenaje a 100 años de su nacimiento*, Buenos Aires, Malba-Colección Costantini, 2005; Gabriela Siracusano, “Las artes plásticas en las décadas del ‘40 y ‘50” en José Emilio Burucúa, (Director), *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Vol. II, Buenos Aires, Sudamericana, 1999; Cristina Rossi, “Impacto del discurso siqueriano sobre el gremio de los artistas plásticos argentinos” en *Actas Jornadas de Sociales CeDinCi*, 2002 y Diana B. Wechsler (ed.), *Ejercicio Plástico, la reinención del muralismo*, Buenos Aires, UNSAM edita, (en prensa), entre otros.

técnica y había prestado especial atención a los frescos en su viaje a Europa. Al mismo tiempo, reconocía la tradición mexicana y en el ámbito local valoraba positivamente la obra de Alfredo Guido. El párrafo final de su artículo "El Afresco" resumía y reunía las distintas tradiciones que Castagnino hilvanaba como parte de una misma familia:

Así lo comprenden hoy los pintores que han realizado obras murales. No podría opinar sobre el color de Rivera, el pintor mexicano, pero su forma amplia y plana, si se quiere "giottesca" es la forma mural. También aquí A. Guido está en el problema y Campigli, Sironi, Severini y Chirico en sus intentos de Milán incidieron en el problema capital de la pintura al afresco.<sup>64</sup>

Esto nos introduce en el próximo tema que trataremos que es el de la influencia de los muralistas italianos. En la cita de Castagnino, éste nombra a Campigli, Sironi, Severini y de Chirico. Es decir que además de los fresquistas renacentistas, el Giotto por ejemplo, está pensando en el movimiento muralista de los artistas fascistas.

#### 1.4. El muralismo italiano de entreguerras

El movimiento conocido como *Novecento* fue fundado en 1922, año en que se realizó la primera exposición del *Gruppo 7*, del que participaron Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Achille Funi, Gian Emilio Malerba, Piero Marussig, Ubaldo Oppi y Mario Sironi. Esta corriente estaba orientada hacia un neoclasicismo similar al "retorno al orden" de los franceses en clara reacción con las vanguardias y también con las orientaciones metafísicas. Por otra parte, desde 1918 se publicaba la revista *Valori Plastici* en Roma, que nucleaba a artistas y arquitectos cuyo fin era recuperar el

---

<sup>64</sup> Juan Carlos Castagnino, "La pintura mural. El afresco" en *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, N° 244, abril de 1941, p. 158. Castagnino en vez de utilizar la palabra fresco, usa afresco, castellanización de la italiana *affresco*.

neoclasicismo en oposición a las vanguardias de principios de siglo. Apostaban a un restablecimiento de la simplicidad y la solemnidad de la tradición pictórica italiana y proponían valores que pusieran freno al progreso acelerado y sirvieran para reordenar la vida civil luego de la Primera Guerra Mundial, como la familia, el amor por la vida doméstica y rural y el respeto por la tradición, es decir lo que se conocía como salud moral.<sup>65</sup> Artistas futuristas como Giorgio de Chirico y Carlo Carrà, desde 1917, conformaron el grupo Metafísico, aunque luego fueron atraídos, a través de Margarita Sarfatti, mentora del grupo, hacia el movimiento *Novecento*. El grupo se consolidó a través de una serie de exhibiciones que se hicieron en varios países, incluida la Argentina con la exhibición *Novecento italiano*, realizada entre septiembre y diciembre de 1930 en la Asociación Amigos del Arte, en la que se expusieron 208 obras de 45 artistas italianos, entre ellos, Carrà, Campigli, Casorati, de Chirico, Funi, Marusig, Morandi, Severini, Sironi, Soffici, Tozzi y De Pisis. El catálogo, escrito por Margarita Sarfatti, tuvo gran circulación y un impacto considerable en los artistas, tal como lo ha demostrado Wechsler.<sup>66</sup> Por otro lado, la formación de los artistas argentinos desde fines del siglo XIX tenía una fuerte impronta de la pintura italiana. Ya fuera en la Academia de Bellas Artes o en los talleres de artistas italianos, la formación clásica era central en los conocimientos que adquirirían los artistas locales. La cuestión de la presencia italiana en las artes plásticas argentinas, especialmente respecto de los viajes iniciáticos que se realizaban a Europa y de la presencia de los maestros italianos en las academias locales, han sido trabajados por Malosetti Costa<sup>67</sup> y Wechsler<sup>68</sup> aunque para un período

---

<sup>65</sup> Rossana Bossaglia, "The iconography of the Italian Novecento in the European context", en *Journal of the Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 3, Italian Theme Issue (Winter 1987), pp. 52-65.

<sup>66</sup> Diana B. Wechsler, "Da una estetica del silenzio a una silenziosa declamazione. Incontri di una tradizione nelle metropoli del Rio de la Plata", en Tadeu Chiarelli y Diana B. Wechsler, *Novecento Sudamericano. Relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay*, Milán, Skira, 2003, pp. 27-36.

<sup>67</sup> Laura Malosetti Costa, "¿Cuna o cárcel del arte? Italia en el proyecto de los artistas de la generación del ochenta en Buenos Aires", en Diana B. Wechsler (coord.), *Italia en el horizonte de las artes plásticas*.

inmediatamente anterior al nuestro. La mayoría de los artistas locales que se volcaron al muralismo, habían realizado sus viajes de estudios en la década de 1910 o de 1920, momento en que el muralismo italiano todavía no había comenzado.<sup>69</sup>

El muralismo que se desarrolló en Italia, en particular a partir de Mario Sironi, cubrió los muros de los edificios monumentalistas y racionalistas que se construyeron durante las décadas de 1920 y 1930. En 1933 se realizó la quinta exposición trienal: *V Triennale di Milano. Esposizione Internazionale delle Arti Decorative e Industriali Moderne e della Architettura Moderna*, en el Palacio de Arte, en Milán. Sironi tuvo a su cargo la coordinación de un ciclo de murales y esculturas. Para ello, convocó a treinta artistas, entre ellos a Carrà, Depero, Savinio y Severini. A cada uno de ellos le asignó un espacio de la exhibición en el que tuvieron libertad para desarrollar su propio planteo. En el segmento denominado Hall de Honor, pintaron Sironi, Massimo Campigli y de Chirico *Los trabajos y los días, Madres, campesinas y trabajadoras, Cultura itálica y Juegos antiguos* (Fig. 12 y 13). En estas obras hay una coexistencia de lo arcaico y lo clásico con lo moderno e industrial. El material que se utilizó para pintar fue el fluosilicato (un químico industrial empleado para la pintura de fachadas). Como las obras no se realizaron en la técnica del fresco, la prensa especializada los acusó de tener una técnica pobre, además, denunciaban que para el momento de la inauguración de la exhibición ya había faltantes de pintura porque el yeso sobre el que se había pintado no estaba seco al momento de realizar las obras.<sup>70</sup> Muchos de estos artistas se volcaron hacia principios de la década de 1930 a la pintura mural. De acuerdo con

---

*Argentina, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires-Instituto Italiano de la Cultura, 2000.

<sup>68</sup> Diana B. Wechsler, "Pettoruti, Spilimbergo, Berni: Italia en el iniciático viaje a Europa, en Diana Wechsler (coord.) *Italia... op. cit.*

<sup>69</sup> Diana B. Wechsler (coord.), *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX, op. cit.*

<sup>70</sup> Jeffrey T. Schnapp, "Flash memories (Sironi on Exhibit)" en *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 3, Italian Issue (Winter 1987, pp. 52-65), p.40.

Vittorio Fagone, el muralismo italiano tuvo características diferentes al muralismo que adoptó el realismo socialista, que es el ejemplo más claro de arte político, ya que éste sólo se preocupó por el contenido educativo. Según este autor, el muralismo impulsado por Sironi, además de estos aspectos, tuvo la intención de adecuarse a un estilo pictórico que tuviera en cuenta el lenguaje de las vanguardias estéticas.<sup>71</sup> Una manera de impulsar el desarrollo del muralismo por parte del Estado fascista fue con la aprobación en 1942 de la llamada ley del 2%. Con ella se oficializó de esta manera, una costumbre que ya se encontraba bastante extendida y que consistía en que las obras públicas que excedieran un costo de 500.000 liras, debían destinar un 2% de su presupuesto para la incorporación de obras de arte.<sup>72</sup>

Además de la influencia ya mencionada de la pintura italiana y los maestros italianos en el campo artístico local, otro punto de encuentro entre el muralismo italiano y el argentino está dado por la técnica pictórica que utilizaron. Como ya se mencionó, una de las críticas recibidas durante la V Exposición Trienal, fue que no había ni un mural pintado al fresco. La mayoría utilizaba silicatos, caseínas o cola de pescado. Esto para la crítica resultaba inaudito, por el hecho de haber sido Italia la cuna de la pintura al fresco. Uno de los artistas participantes, Gabriele Mucchi recuerda:

De esta palabra, [fresco] estaban llenas las bocas de todos, los artículos de los críticos, las audiciones de la radio. Pero ni una de estas pinturas se hizo al fresco. Como máximo, alguna estaba realizada a la cola de pescado o témpera a la caseína. Cagli pintó en un modo que parecía improvisado, había usado con habilidad la témpera al huevo sobre paneles de madera pintados en estudio, luego aplicados al muro. Pero se ofrecía y aconsejaba una técnica nueva que, oh, casualidad yo había experimentado en Berlín, y que consistía en usar una

---

<sup>71</sup> Vittorio Fagone, "Muri ai pittori", en Vittorio Fagone, Giovanna Ginex y Tulliola Sparagni (cur.), *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, Milano, Fondazione Antonio Mazzotta, 1999.

<sup>72</sup> En la Argentina, los artistas no contaron con este tipo de protecciones o alientos al arte en edificios públicos, al menos durante el período estudiado.

solución de silicato de potasio como aglutinante. Muchos estaban probando la nueva manera, pero había un gran malhumor generalizado [...]”<sup>73</sup>

Resulta interesante pensar por qué motivos los artistas argentinos tomaron el mismo camino respecto de esta técnica que los artistas italianos y, tal como vimos más arriba, que los norteamericanos. Es posible que en parte fuera por cuestiones de tiempo, poca experticia en la ejecución de la técnica, y, al mismo tiempo por la voluntad de innovar con materiales sintéticos más modernos.

1933 fue un año importante en términos declamatorios también para el muralismo italiano. A principios de año, Sironi publicó en *Popolo d'Italia* el artículo “Pittura murale” y a fin de año, junto con otros artistas, un manifiesto sobre la pintura mural. En el primero, hablaba de la primacía de Italia en el renacimiento de la pintura mural, renacimiento que incluía aspectos técnicos, así como también la necesidad de un acuerdo entre arquitectura, pintura y escultura. En octubre, publicó en el mismo diario: “Architettura ed arte”, donde refuerza el lazo entre ambas disciplinas.<sup>74</sup> Finalmente, en diciembre, Sironi, junto con Campigli, Carrà y Funi escribieron el *Manifesto della Pittura Murale*.<sup>75</sup> Desde la primera línea del manifiesto, aparece la adscripción al fascismo: “El fascismo es un estilo de vida: es la vida misma de los italianos” o más adelante “En el Estado Fascista el arte obtiene una función educativa”. Más allá de esto, notamos varias coincidencias con lo planteado por los muralistas locales. Por ejemplo,

---

<sup>73</sup> Citado en Vittorio Fagone, “Muri ai pittori”, en Vittorio Fagone, Giovanna Ginex y Tulliola Sparagni (cur.), *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, Milano, Fondazione Antonio Mazzotta, 1999, p. 20. Traducción propia. En el original: “Di questa parola [l'affresco] erano piene le bocche di tutti, gli articoli dei critici, le imboniture della radio. Ma nemmeno una di quelle pitture fu un affresco. Al massimo, qualcuna, pittura alla colla di pesce o tempera alla caseina. Cagli, abilissimo, dipingendo in un modo che sembrò addirittura improvvisato, aveva usato con bravura la tempera all'uovo su pannelli di legno dipinti in studio, poi applicati al muro. Ma veniva offerta e consigliata una tecnica nuova che, guarda caso!, io avevo già sperimentato a Berlino, consistente nell'usare una soluzione di silicato di potasio come aggregante, e molti stavano probando la nuova maniera, ma c'era un gran malumore in giro.”

<sup>74</sup> Véase Giovanna Ginex, “Il dibattito critico e istituzionale sul muralismo in Italia”, en Vittorio Fagone, Giovanna Ginex y Tulliola Sparagni (cur.), *Muri ai pittori... op. cit.*, pp. 25-43.

<sup>75</sup> Mario Sironi, Massimo Campigli, Carlo Carrà y Achille Funi, *Manifesto della pittura murale*, diciembre de 1933. (Publicado originalmente en *La Colonna*).

en la idea de que: “La pintura mural es pintura social por excelencia. Ésta opera sobre la imaginación popular más directamente que cualquier otra forma de pintura, e inspira más directamente que las artes menores.” Así también la idea de que “la concepción individual del arte por el arte está superada”. Estas ideas las encontramos también plasmadas en algunos de los escritos de Alfredo Guido, Juan Carlos Castagnino y Antonio Berni.

También se observan estas concepciones, en los dichos del arquitecto Alfredo Williams, en 1941, durante la inauguración de la Exposición de Artes Plásticas en la Decoración Mural de la Sociedad Central de Arquitectos: “Para que las obras [murales] no carezcan de validez, deben salir no de una individualidad, sino de una realidad espiritual colectiva.”<sup>76</sup> En la misma ocasión, Alfredo Guido sostuvo que:

El Estado tiene en la decoración pictórica o escultórica, el vehículo más eficaz para hacerse presente en forma indirecta. Y digo indirecta, por ser la más eficiente de acuerdo a los procedimientos publicitarios modernos. [...] En cuanto a su significado como cultura artística del pueblo, como divulgación insistente de las Bellas Artes, la decoración de los edificios públicos tiene suma trascendencia, pues le despierta deseos de contemplación estética con saludables beneficios morales y espirituales. Al utilizar el Estado al artista decorador, le permite desarrollar su imaginación en escala mayor y ejercitarse en la aplicación de su experiencia artesana, encauzándolo hacia un arte más social y por lo tanto más humano, evitando así que vaya descarriado –como anda hoy– por caminos de simple huella individual.<sup>77</sup>

La relación estaba también dada por las lecturas que hacían los artistas argentinos de algunos textos que circulaban aquí, producidos por el movimiento italiano. Uno de los temas que ocupaba tanto a argentinos como a italianos era el de la relación de las obras

---

<sup>76</sup> “De la exposición de Artes Plásticas en la decoración mural. Síntesis del discurso inaugural del Arquitecto Alfredo Williams” en *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, N° 250, octubre 1941, p. 439.

<sup>77</sup> Alfredo Guido, “La decoración en la Arquitectura”, *op. cit.*, p. 445.

murales con la arquitectura. Vemos cómo Guido tomaba las ideas respecto de esta relación del texto de Gino Severini, quien en 1936 había escrito que en la pintura mural:

[...] se trata de hacer de estos espacios un uso razonado y bien dirigido a un fin; en otras palabras: se trata de pensar la obra decorativa mural según sus leyes, según las exigencias del material que deba emplearse y en absoluta dependencia de la arquitectura. Porque si en el cuadro de caballete —objeto de arte autónomo—, todo le es permitido al pintor para que se exprese íntegramente, en el arte mural media un fin, un destino práctico que no puede eludirse, y que no es extrínseco, como parecería a primera vista, sino que ingresa, por el contrario, en el fin relativo del arte. [...] debe establecerse una identidad absoluta entre el interés del pintor y el del muro a decorar, mientras en el cuadro el interés del pintor puede, hasta cierto punto, desplazarlos a todos. El espíritu de sacrificio es, entonces, una de las virtudes que debe poseer el decorador, porque no es posible, bien entendido, pintar un muro de tal modo que en todo el monumento no se vea sino ese muro (esto equivaldría a satisfacer el interés del pintor en perjuicio del que debe merecer toda la obra).<sup>78</sup>

Para ponderar la relación entre el muralismo italiano y el argentino, resulta revelador que este artículo de Gino Severini fuera publicado en castellano en la revista *Ars* acompañado con ilustraciones que reproducían estudios de murales de Alfredo Guido, como si se hiciera de esta manera una demostración de cómo llevar a la práctica aquello aconsejado por Severini.

En el caso del *Manifesto della pittura murale*, se va un paso más allá en el sentido de trazar un lazo directo entre la política y el arte: “El artista debe renunciar al egocentrismo que solo esterilizaría su espíritu y transformarse en un artista ‘militante’,”

---

<sup>78</sup> Gino Severini, *El tratado de las artes plásticas*, 1944, pp. 79-80. (Traducción de Pedro Juan Vignale). El título original de la obra es *Ragionamenti sulle Arti Figurative*, Milano, Hoepli, 1936.

es decir, un artista que sirve a una idea moral y subordina la propia individualidad a la obra colectiva”.<sup>79</sup>

Resulta interesante observar que en el manifiesto Sironi, Campigli, Carrà y Funi hacen referencia al reflorecimiento del arte mural, en especial del fresco, y lo ligan con el Renacimiento de los grandes artistas venecianos y romanos, sin mencionar al muralismo mexicano. Si bien es lógico y consecuente con el discurso fascista de recuperación del pasado glorioso de Roma, es por lo menos destacable que no se mencione al muralismo de Rivera, Orozco y Siqueiros que ya tenía una década de trayectoria.

Respecto de los intercambios de ideas, técnicas y motivos, la Exposición Internacional de París en 1937 fue de suma importancia en muchos sentidos. Respecto del muralismo es particularmente relevante, en especial para el entramado de relaciones que intentamos demostrar. Se exhibieron el *Guernica* de Picasso en el Pabellón español, bocetos de Orozco, Siqueiros y Rivera en el Pabellón mexicano, bocetos de Thomas Hart Benton en el estadounidense, el mosaico de Sironi *Italia corporativa* (Fig. 14) en el italiano y el panel de Spilimbergo *Las industrias artesanales* (Fig. 15) en el Pabellón argentino. Más allá de si los artistas viajaron y tuvieron la oportunidad de observar esas obras, no deja de ser llamativo el hecho de que todos estos murales, producto de distintas situaciones políticas y económicas, producidos por artistas de distinto signo, compartieran el espacio de la exposición. Además, sin duda circularon más tarde catálogos y fotos y en críticas en los diarios que se hicieron eco de la trascendencia de aquello que se expuso. Por otro lado, también nos habla de hasta qué punto los artistas locales se encontraban realizando producciones a tono con lo que se consideraba moderno en ese momento.

---

<sup>79</sup> Mario Sironi, Massimo Campigli, Carlo Carrà y Achille Funi, *Manifiesto della...*, *op. cit.*

\*\*\*

Hemos intentado en este capítulo discutir la idea de que el muralismo en Argentina tuvo como ascendente solamente el movimiento mexicano que si bien es indudable la impronta del mismo, sobre todo a partir de lo intenso de la estadía de Siqueiros en Argentina en 1933, no se agota allí la mirada de los artistas locales.

En primer lugar, fue fundamental la motivación que encontraron en el muralismo norteamericano y, sobre todo, cómo les valió esta experiencia como argumento en sus diálogos –a veces unidireccionales– con los gobiernos, respecto de cuál debía ser el rol del Estado en relación con el desarrollo de un programa mural para decorar los edificios públicos. En este sentido, el caso de Estados Unidos funcionó como motor y modelo, más allá de si realmente se conocían las imágenes o los artistas que formaron parte de este movimiento. Asimismo fue capital el contacto o el conocimiento que tuvieron en especial Guido y Soto Acébal con Thomas Hart Benton, uno de los muralistas norteamericanos más importantes, a través de la Academia Nacional de Bellas Artes.

En segundo lugar, los artistas locales conocían el movimiento mural italiano, sus técnicas, sus propuestas y su método. Y, al contrario de lo planteado por Marcela Gené<sup>80</sup> para el caso de la gráfica peronista, en donde se miró más al *New Deal* que a los fascismos; en el caso del Muralismo Moderno, además del modelo del *New Deal*, también se tomarán aspectos técnicos y teóricos de los italianos. El viaje a Europa de

---

<sup>80</sup> Véase Marcela Gené, *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo. 1946-1955*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.

los artistas locales, aun en este período, sigue siendo importante para su formación; por un lado, los frescos renacentistas ocuparán un lugar de interés para los jóvenes pintores, por otro, estas imágenes de grandes dimensiones que se producen ya sea para las exhibiciones como para los edificios racionalistas que se construyen durante el fascismo. Esto es palpable en las palabras de Castagnino, quien había realizado ese viaje en el año 1939, mucho más tarde que los otros artistas argentinos que estamos estudiando y en el ya citado artículo sobre la pintura mural mencionaba tanto los frescos de Massaccio y Miguel Ángel como a Sironi y a Severini. En relación a la presencia del muralismo italiano en el ámbito local en sus aspectos técnicos y programáticos, esto se observa más claramente en las tempranas traducciones al español y la publicación de los textos de los italianos Gino Severini y Mario Sironi y de su utilización con fines educativos, así como también en las semejanzas con las propuestas que se encuentran en el *Manifesto della pittura murale*.

En ambos casos, tanto en el muralismo norteamericano como en el italiano, vemos como la técnica del fresco no fue la más preponderante. Esto es un rasgo que como veremos más adelante también ocurrió en el caso argentino, donde lo que primó fue el óleo sobre tela en bastidor, el *secco* y el *mezzo fresco*. Es probable que las razones de estas selecciones tuvieran que ver con la necesidad de trabajar con rapidez (ya se tratase de edificios recién construidos para no entorpecer el trabajo de los albañiles o en el caso de edificios ya construidos, para no interferir con las tareas de los que hacían uso de esos edificios), con el poco entrenamiento de los artistas en las técnicas del fresco y con cuestiones económicas de costo y simplicidad de estas técnicas alternativas. Como la mayoría de los murales se colocaban en espacios de gran altura, el resultado para el ojo desprevenido o no experto era prácticamente el mismo que si se tratara de un fresco.

Finalmente, recuperar la tradición de los murales de fines del siglo XIX y principios del XX en nuestro país, nos permite ubicar un antecedente del movimiento que se gestó más tarde, porque de otra manera deberíamos plantear un surgimiento *ex nihilo* desconociendo las experiencias anteriores. Es verdad que se tratará de un movimiento con características nuevas, pero no por ello deja de ser importante recuperar, y comprender sobre qué sustrato se van a ubicar las nuevas propuestas murales que surgen a mediados de la década de 1930, que examinaremos en el próximo capítulo.



1. Orlandi, Catedral de Catamarca, 1941, Catamarca.



2. Emilio Coutaret, *El esmilodonte*, 1888, Museo de Ciencias Naturales de La Plata.

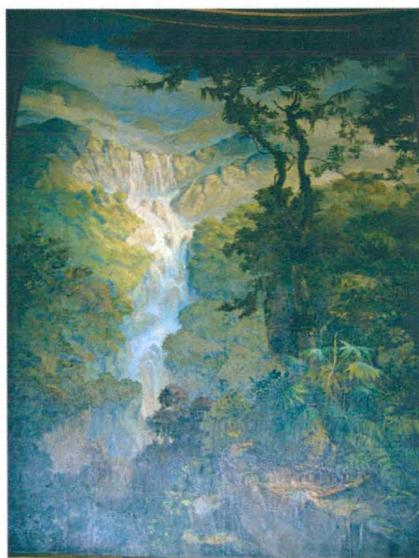


Fig. 3 Juan Jorgensen, *La cascada de las Escabas*, 1909, Museo de Ciencias Naturales de La Plata.

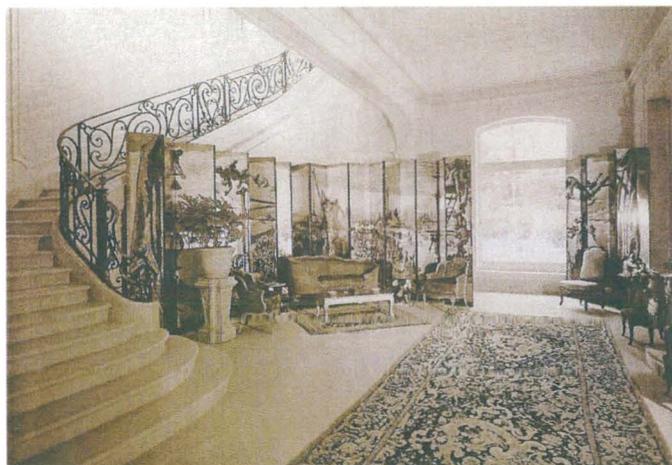


Fig. 4 José María Sert, *Escenas de pesca en un país imaginario*, biombo-mural de 25 hojas, 1938.



Fig. 5 A. C. Ferrari, *Panorama de la Batalla de Salta*, c.1916.



Fig. 6 Pío Collivadino, panel *Buenos Aires y Entre Ríos*, Exposición internacional en San Francisco, 1935.



Fig. 7 Pío Collivadino, panel *Tucumán y Santiago del Estero*, Exposición internacional en San Francisco, 1935.

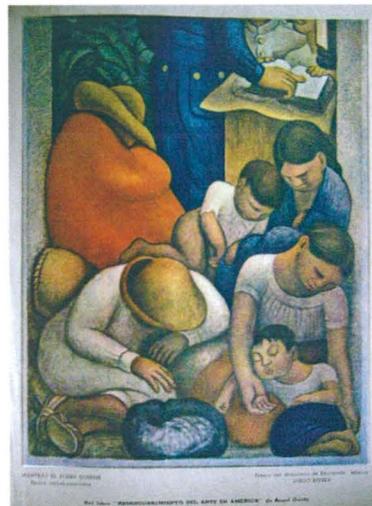


Fig. 8 Reproducciones de D. Rivera en *Anuario Plástica* 1943.



Fig. 9 Reproducciones de D. Rivera en *Anuario Plástica* 1943.

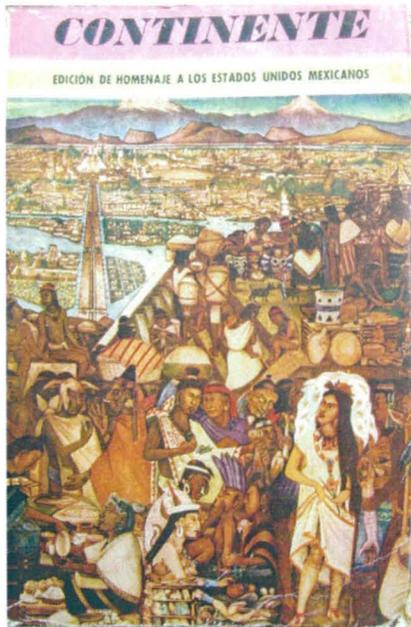


Fig. 10 Portada de Revista *Continente* n. 42 dedicada a México, 1950.

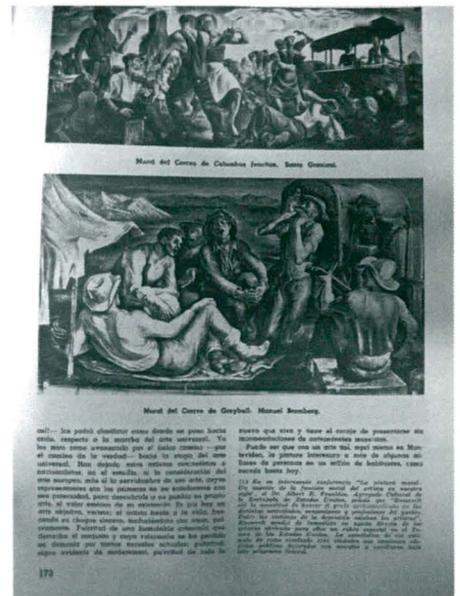


Fig. 11 Artículo sobre la pintura mural del *New Deal* en *Anuario Plástica* 1946.



Fig. 12 De Chirico, *Cultura Italiana*, 1933, V Triennale, Milán.

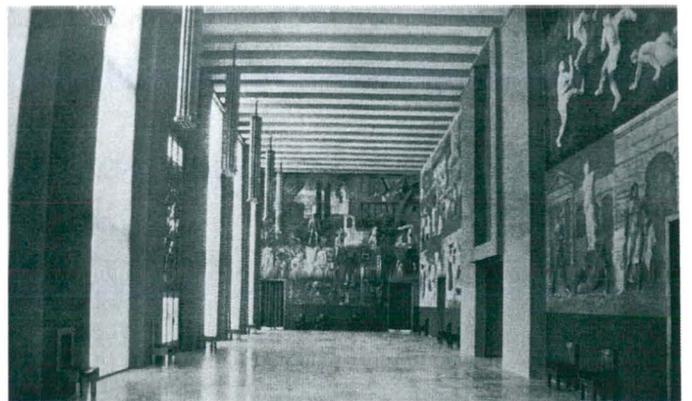


Fig. 13 Salon de honor de los frescos, V Triennale, 1933, Milán.



Fig. 14 M. Sironi, *Italia corporativa*, 1936, Milán.



Fig.15 Spilimbergo, *Las industrias artesanales*, Exposición Internacional de París, 1937.

## **Capítulo II**

### **Experiencias locales del muralismo**

En este capítulo se verán cuáles fueron las formas que adoptó el muralismo local. Para ello, hemos delimitado tres vertientes del mismo: la del grupo que se nucleó en torno a Alfredo Guido y Jorge Soto Acébal, los que habían pintado con Siqueiros *Ejercicio Plástico* y, finalmente, Benito Quinquela Martín, quien logró un desarrollo de cierta envergadura realizando un camino a espaldas del modelo tradicional de consagración de los artistas.

Durante la primera mitad del siglo XX, en la plástica argentina van a convivir distintas líneas renovadoras que van desde el surrealismo –con artistas como Xul Solar, Juan Battle Planas y algunas obras tempranas de Berni– pasando por los realismos, atravesados por el lenguaje de las vanguardias, y las versiones locales del cubismo y el futurismo – Pettoruti y Curatella Manes–. A partir de la década de 1930 se observa 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. Este es el caso de Berni, Spilimbergo y Fomer, entre otros.<sup>1</sup> Otra de las cuestiones que atraviesa esta etapa es la de resolver a través de la pintura el problema de un arte nacional, lo que se manifestará a partir de paisajes y alegorías. A partir de mediados de la década de 1940, la abstracción será otra vía de producción que, más allá de su condición emergente, revolucionará el mundo del arte con propuestas novedosas como la de los concretos que plantean la posibilidad de un arte revolucionario a través de la integración disciplinaria. Entre ellos, Tomas Maldonado y Gyula Kosice.<sup>2</sup> Es en este marco en el que se van a desarrollar las propuestas murales. Algunos de los artistas que las llevan adelante también continúan pintando cuadros tradicionales como Spilimbergo o Centurión, o se dedicaban al grabado, como Guido.

---

<sup>1</sup> Diana B. Wechsler, *Territorios de Diálogo. España, México y Argentina 1930-1945*, Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2006.

<sup>2</sup> Véanse Gabriela Siracusano, “Las artes plásticas en las décadas del ‘40 y el ‘50” en 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.

## 2.1. Exposición de Artes Plásticas en la Decoración Mural

En 1941 se realizó en la Sociedad Central de Arquitectos una exposición de decoración mural, donde se exhibieron, entre otras obras, un tapiz con motivos gauchescos realizado por Alfredo Guido; la terracota *Huida a Egipto* de Carlos de la Cárcova (probablemente la maqueta de un bajo relieve para una iglesia); cartones de María Mercedes Rodrigué con los diseños de los murales para el Hotel Plaza; un boceto en témpera de Jorge Soto Acébal para la decoración mural del mismo sitio con un panel de motivo campestre, además de otro de pescadores; un bajo-relieve en cemento de María Carmen de Aráoz Alfaro; *Descripción de las virtudes* de Juan A Ballester Peña; un paisaje de Pedro Domínguez Neira para la decoración de un living; *Bañistas* de Emilio Centurión; un modelo en terracota para el relieve del monumento funerario al profesor  ngel Montovani de Alfredo Bigatti, y del mismo autor, un boceto en cerámica para el relieve destinado al pabellón Argentino en la Exposición de San Francisco. Si bien desconocemos los criterios de selección, así como la nómina completa de obras exhibidas, se observa que ninguno de los futuros miembros del Taller de Arte Mural participó de la exposición. Asimismo, en la edición de octubre de aquel año, la revista *Nuestra Arquitectura* publicó los discursos vertidos a propósito de la inauguración de la muestra, entre los que figuraron como oradores el arquitecto Alfredo Williams<sup>3</sup> y los artistas Alfredo Guido y Jorge Soto Acébal.

---

<sup>3</sup> Alfredo Williams estudió arquitectura, fue miembro de la Sociedad Central de Arquitectos y vice-presidente de esta asociación entre 1939 y 1943. Fue profesor de Historia del Arte Hispano-Americano e Historia del Arte Pre-Colombino en la Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón" desde 1939 a 1944 y desde 1939 a 1941 respectivamente y más tarde de Arquitectura y Dibujo. También dictó clases en la primera cátedra de Composición Decorativa en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA. Había sido jurado entre 1939 y 1940 del concurso para la elección del Monumento a la Bandera de Rosario, del que fuera ganador el proyecto de  ngel Guido, hermano del artista Alfredo Guido.

La exposición de Williams trazaba orientaciones sobre el modo en que los pintores debían abordar los temas a representar:

Desearíamos que esta producción que hoy vemos se realiza aislada producto de un arte, que no está en pañales, que ha salido ya de su infancia, y que demuestra lo que los artistas han aprendido, se haga como obra creadora captando el espíritu de nuestra tierra y de nuestro pueblo, única voluntad con la que se conseguirá darle personalidad. El artista, es cierto, debe mantener una libertad de creación, actitud ególatra si se quiere, y debe hacer el trabajo hacia el que se siente inclinado, por eso no pretendemos que cree un arte exclusivamente nuestro, pero siempre, le será más fácil esto, que la creación de un arte para todos. Para que las obras no carezcan de validez, deben salir no de una individualidad, sino de una realidad espiritual colectiva.<sup>4</sup>

Más adelante, y en tono más crítico, sostiene con respecto a la exhibición:

No creo se haya conseguido, plenamente, el objetivo propuesto por los organizadores de la muestra; tal vez sea yo demasiado exigente, pero no todo lo expuesto se ajusta a la idea; obras hay, y muchas que cuadran perfectamente dentro del espíritu deseado, y son aquellas que presentan el croquis para el "panneau" y las fotografías de éste con el elemento arquitectónico que lo rodea; eso está muy bien, es ahí donde se debe trabajar en conjunto, en la obra inmueble, es decir adherida a la arquitectura, como en las gloriosas épocas del Renacimiento lo hacían los grandes maestros ejemplares, con sus frescos, sus pinturas, etc. Pero si en este salón actual, los cuadros sueltos que hemos solicitado y que los artistas han tenido la deferencia de prestarnos, llenan su cometido de obra decorativa, en el próximo, creo yo, no deberá estar presente la tela de caballete, por más decorativa que sea, ésta se puede aplicar en cualquier parte con la sola intervención del "dueño de casa" que no tiene porqué ser artista y que además casi nunca lo es.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> "De la exposición de Artes Plásticas en la decoración mural. Síntesis del discurso inaugural del Arquitecto Alfredo Williams" en *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, N° 250, octubre 1941, p. 439.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 440.

El muralismo debía ser, a los ojos de Williams, un elemento que acompañe de manera subordinada a la arquitectura. Algo que, aparentemente, no todos los expositores habían comprendido. Y de allí el reclamo porque algunas de las obras exhibidas prescindían del contexto de emplazamiento.

En la misma ocasión, Alfredo Guido se dirigió a los arquitectos, críticos y artistas reunidos, y luego de celebrar a Vitruvio<sup>6</sup> y recomendar su lectura a arquitectos, pintores y escultores, abre el juego formulando el siguiente interrogante: “Ante todo, tratemos de ponernos de acuerdo en la contestación a esta pregunta: ¿los edificios modernos, actuales, deben ser decorados?”<sup>7</sup> Aunque tanto los presentes en la Sociedad Central de Arquitectos como nosotros intuimos que su respuesta será afirmativa, Guido continuó desplegando sus argumentos de la siguiente manera:

El Estado tiene en la decoración pictórica o escultórica, el vehículo más eficaz para hacerse presente en forma indirecta. Y digo indirecta, por ser la más eficiente de acuerdo a los procedimientos publicitarios modernos. [...] En cuanto a su significado como cultura artística del pueblo, como divulgación insistente de las Bellas Artes, la decoración de los edificios públicos tiene suma trascendencia, pues le despierta deseos de contemplación estética con saludables beneficios morales y espirituales. Al utilizar el Estado al artista decorador, le permite desarrollar su imaginación en escala mayor y ejercitarse en la aplicación de su experiencia artesana, encauzándolo hacia un arte más social y por lo tanto más humano, *evitando así que vaya descarriado –como anda hoy– por caminos de simple huella individual.* [...] Como primera medida diré que el decorador debe poner “a tono” su

---

<sup>6</sup> Marco Vitruvio, arquitecto e ingeniero romano del siglo I a. J. C., escribió *De Architectura*, tratado formado por diez libros en que versan sobre la construcción, los materiales que se utilizan, los tipos de edificios y la hidráulica, entre otros temas. El libro séptimo está dedicado a las decoraciones en pintura mural y entre sus temas explica cómo preparar los muros con estuco y yeso, qué motivos pintar y cómo utilizar los pigmentos. La *editio princeps* de la obra es de 1486 y era conocida y ampliamente consultada por los artistas del Renacimiento.

<sup>7</sup> Alfredo Guido, “La decoración en la Arquitectura”, en *Revista de Arquitectura* N° 250, Buenos Aires, octubre de 1941, p. 445.

sensibilidad artística, con la del arquitecto, y tener presente que un edificio a decorar es comparable a un libro que debe ilustrarse: texto, tipografía y formato, señalan al ilustrador el partido a tomar: lo demás, es cuestión de capacidad artesana y talento. Muchos artistas creen que el edificio que van a decorar, ha sido construido para alojar sus obras. Otros creen que en todo momento deben hacerse presentes, en primera fila, repitiendo sus “pequeñas o grandes historias” –como alguien dijo– forzando la imposición de sus personalidades exteriores: *podrán ser buenos pintores o escultores, pero no son decoradores*. Hablo en este caso de personalidad exterior, –natural o artificiosa–, no de la personalidad recóndita que fluye de toda obra auténtica aunque sea de tono menor; personalidad que la mayoría de las veces pasa desapercibida para el mismo artista que la posee. Bien; retorno a lo que dije: ponerse a “tono” por inducción o deducción; razonar sobre el partido a tomar, finalidad de la obra y técnica conveniente.<sup>8</sup>

En la intervención de Alfredo Guido notamos tres puntos clave: primero, el uso que el Estado debería hacer de las pinturas murales para divulgar la cultura y las Bellas Artes. De la utilización que el Estado haga de los “decoradores” deriva el segundo punto: el encauzamiento de los artistas hacia un tipo de arte vinculado a lo social, de donde se infiere una crítica a aquellos que, según Guido, practican un arte burgués, entendido como un arte para unos pocos. Y finalmente, pero relacionado al punto anterior, la subordinación del artista, y por lo tanto de la pintura mural, al arquitecto y a la arquitectura –“madre de todas las artes plásticas”, como señala en otra parte de su discurso–. Para ejemplificar esta subordinación, establece una comparación entre la decoración de un edificio con la ilustración de un libro, en cuya factura intervienen diversas personas y donde el ilustrador no es la pieza central sino que su trabajo está condicionado por los otros elementos que lo

---

<sup>8</sup> Alfredo Guido, “La decoración en la Arquitectura”, *op. cit.*, pp. 446-7, (el subrayado es propio). El texto está ilustrado con fotografías de bocetos y de fotos del mural con el paso a paso de la realización de *La Batalla de Caseros* en el Concejo Deliberante de Morón. A propósito de este mural véase el completo trabajo de Carina Circosta, “*La Batalla de Caseros*” *Historia de un mural*, Morón, Honorable Concejo Deliberante de Morón, 2006.

componen. Y en este sentido, traza una diferencia entre los pintores y los decoradores. Para pintar murales no basta con ser buen artista, se debe, sobre todo, ser un decorador. Es interesante la referencia al arquitecto y tratadista romano Vitruvio, fuente ineludible para la decoración mural durante el Renacimiento. Esta referencia aludía no sólo a la importancia de los murales greco-romanos como un antecedente significativo de esta práctica, sino que también suponía tomar como modelo, al menos discursivamente, la tradición renacentista. Por otro lado, las ideas respecto de la relación entre un artista y una arquitectura, Guido las tomaba del texto de Gino Severini, quien en 1936 había escrito que en la pintura mural:

[...] se trata de hacer de estos espacios un uso razonado y bien dirigido a un fin; en otras palabras: se trata de pensar la obra decorativa mural según sus leyes, según las exigencias del material que deba emplearse y en absoluta dependencia de la arquitectura. Porque si en el cuadro de caballete —objeto de arte autónomo—, todo le es permitido al pintor para que se exprese íntegramente, en el arte mural media un fin, un destino práctico que no puede eludirse, y que no es extrínseco, como parecería a primera vista, sino que ingresa, por el contrario, en el fin relativo del arte. [...] debe establecerse una identidad absoluta entre el interés del pintor y el del muro a decorar, mientras en el cuadro el interés del pintor puede, hasta cierto punto, desplazarlos a todos. El espíritu de sacrificio es, entonces, una de las virtudes que debe poseer el decorador, porque no es posible, bien entendido, pintar un muro de tal modo que en todo el monumento no se vea sino ese muro (esto equivaldría a satisfacer el interés del pintor en perjuicio del que debe merecer toda la obra).<sup>9</sup>

Regresando al discurso de Guido, cabe preguntarse si cuando habla de un arte mural descarriado, se refiere al grupo de artistas integrado por Berni, Castagnino y Spilimbergo. ¿Tendrían ellos una impronta individual tan fuerte que al realizar un mural, sería más

---

<sup>9</sup> Gino Severini, *El tratado de las artes plásticas*, 1944, pp. 79-80. (Traducción de Pedro Juan Vignale). El título original de la obra es *Ragionamenti sulle Arti Figurative*, Hoepli, Milano, 1936.

importante la pintura y la firma que la obra arquitectónica? Más adelante volveremos sobre esta cuestión.

En la misma edición de la *Revista de Arquitectura* se publicó también una nota de Soto Acébal, en donde expresaba, abonando lo dicho: "Hay que embellecer el interior de esa arquitectura y no sólo hay que decorar los edificios monumentales, sino también las escuelas, los modestos edificios pueblerinos de Correos y Telégrafos, los Bancos, las Municipalidades."<sup>10</sup>

## 2.2. Disputas en torno a la cuestión mural

Hacia fines de 1942, Berni escribió un artículo para la revista de artes plásticas *Forma*, en el que denunciaba el modo en que se realizaban los encargos del Estado:

*Está demostrado que la pintura mural rebasa la voluntad individual del artista para ser, además y en última instancia, una posibilidad social y hasta política. [...] En nuestro país, los artistas que concibieron y realizaron los primeros ensayos de arte monumental, salvo uno o dos de ellos, todos han permanecido desde hace más de diez años en una pasividad involuntaria, como resultado de las maniobras de los que temen ver realizada la obra que los superará públicamente. Es así como existen en ciertas dependencias del Estado, grandes paredes pintadas por personas que apenas pueden parangonarse con muralistas mediocres.*

Lo bueno que se ha pintado en los muros argentinos, privados u oficiales, es tan poco con relación a lo malo, que podemos afirmar resueltamente: *casi toda la obra ejecutada en nombre del arte mural es un atentado a las más elementales reglas de la pintura y del buen gusto.* Esta es una afirmación aparentemente atrevida, pero los ejemplos están allí al público en edificios de la Nación, para darse cuenta en manos de quiénes ha sido puesto este magnífico medio de expresión. Mientras

---

<sup>10</sup> Jorge Soto Acébal, "Los artistas y la decoración mural", en *Revista de Arquitectura*, N° 250, Buenos Aires, octubre de 1941, p. 456.

tanto, ambulan por los salones pintores cuyos cuadros piden a gritos muros para la realización de obras que serían la honra y la jerarquización del arte nacional.

El tiempo pasa, y a ese arte se le ve cada día más contaminado, desvalorizado y hasta desprestigiado. Todo ha sucedido como si en la República no existieran – exceptuando a poquísimos– otros artistas capaces de hacer mejor las obras murales, cuando todos saben, y hasta los mismos que han adjudicado trabajos, que tenemos una serie de pintores de positivos valores, mantenidos en la más lamentable de las inactividades: la profesional.

Frente a esos hechos se hace necesario hablar, decir la verdad sin rodeos, no ya como asunto personal o societario, sino como conducta patriótica y de bien público. Ha sido hasta ahora, gracias a la apatía demostrada por nuestros mejores y más honestos artistas, que los responsables de la desnivelación del arte mural han podido llevar a cabo desde sus posiciones de consejeros oficiosos, su obra de camarillas sórdidas. El mal se agrava por el carácter semioficial que ha tomado la maniobra de ciertos personajes escudados en puestos oficiales y bajo la protección de una institución artística con toda la aparatosidad de una labor seria y solemne.

Berni se alza también contra los críticos que, desde su punto de vista, se mantienen indiferentes ante tan lamentable situación:

Esta tarea de hacer pública la verdad sobre la situación de los artistas argentinos y la de romper con el conformismo aburguesado que anula a nuestros pintores, debiera ser privativa de la crítica; desgraciadamente, ella no cumple con su misión periodística a la que moralmente está obligada. [...] a nuestros críticos no los conmueve ningún atropello artístico ni personal; ninguna desviación del arte los atormenta; se sienten cómodos en su misión de comentar una exposición artística al igual que un partido de fútbol o un acontecimiento social: cuando más aporrean a un pobre diablo de pintor que no tiene influencias que pueda perjudicarlos.<sup>11</sup>

Y con respecto a aquellos que han usurpado los muros sostiene:

---

<sup>11</sup> Antonio Berni, “La pintura mural en La Argentina” en *Forma*, Buenos Aires, noviembre de 1942, p. 2, (el subrayado es propio).

Contra ella [la joven pintura del arte moderno argentino] se han complotado grupos de pintores decadentes del post-impresionismo. No han sido aquellos, sino éstos, los encargados de realizar lo que esa juventud concibió y demostró saber hacer. El post-impresionismo no podía tener una concepción muralista porque sus mismos principios plásticos rechazan la materia y el sentido espacial a los que fatalmente obliga sujetarse la *pintura mural decorativa*. El post-impresionismo, mal podía encarar el muro; sin embargo, aquí, donde impera el engaño este concubinato plástico ha sido posible en toda su extensión. Es así como se han cubierto de paneles edificios públicos, sin que los realizadores tengan una verdadera convicción, conocimiento o sensibilidad por ese tipo de encargo. Todo pasa y se sucede gracias a la trampa bien montada que permite escamotear el concurso público, como corresponde en todos los casos en que se gastan dineros del Estado.<sup>12</sup>

En este texto Berni no sólo juzgaba estéticamente vergonzosos buena parte de los murales pintados en los edificios públicos, sino que también denunciaba posibles negociados con el Estado. Estos conceptos vertidos en la revista *Forma* buscan interpelar a colegas muralistas y no muralistas, críticos y público interesado en el arte, con el objeto de favorecer una reacción contra una situación dominada por la connivencia entre lo que él considera la mediocridad artística y la burocracia estatal.

Cuando Berni menciona la pasividad de los primeros muralistas, se refiere sin duda al Equipo Poligráfico (exceptuando a Siqueiros que sólo permaneció en el Río de la Plata unos meses), cuyos miembros no produjeron murales por una década (salvo alguna excepción, como es el caso de Castagnino que continuó pintando murales en forma individual para viviendas particulares y alguna donación).<sup>13</sup> Según Berni, los escasos

---

<sup>12</sup> Antonio Berni, *Ibidem*, p. 3.

<sup>13</sup> Como ejemplo se puede citar el caso del mural *Mujer trabajando* en la sala de lectura de la Biblioteca "Veladas de Estudio después del Trabajo" del barrio de Avellaneda que pintó Castagnino en 1934 para agradecer el refugio que recibe en momentos de persecución política. A propósito de este tema véase Cristina Rossi, "La seducción del muro" en Cecilia Lida-Alberto Giudice-Cristina Rossi, *Castagnino. Humanismo*,

encargos recibidos no se debían a las dotes técnicas y estéticas de este grupo de artistas, sino a la ausencia de concursos públicos, turbiamente suplidos por el amiguismo. Sin embargo, no hace ninguna mención respecto a la pertenencia política de los artistas beneficiados o perjudicados por estas maniobras, ni con los temas pictóricos propuestos desde el Estado, aspectos que, como veremos más adelante, podrían haber tenido alguna incidencia en los otorgamientos de los encargos murales.

En realidad, no todos los críticos eran cómplices en el silencio, según denunciaba Berni, sino todo lo contrario. Desde el periódico *La Vanguardia* Jorge Romero Brest razonaba, en relación a los murales del Ministerio de Hacienda:

Que en la construcción de un edificio de tal naturaleza se dedique una suma importante para la decoración pictórica y escultórica, y que las mismas sean encargadas a artistas argentinos, no puede ser motivo sino de justo elogio. Era hora, en efecto, de que el Estado estimulara a nuestros artistas en la forma más sana y eficaz, esto es, con encargos y no con premios. Es así como valorizará la función del artista y les dará a ellos mismos el sentido de responsabilidad que emana de su utilidad social.<sup>14</sup>

Hasta aquí Romero Brest recibía con beneplácito que el Estado contratara a artistas para las decoraciones de los edificios y que en pos de promover la mayor inserción y profesionalización, éstos fueran argentinos, al contrario de lo que ocurría en el período anterior en que, como mencionamos antes (capítulo 1), se asignaban este tipo de decoraciones a los italianos Nazareno Orlando, Reinaldo Giúdice y Francesco Parisi, la

---

*poesía y representación, un recorrido por la obra de Juan Carlos Castagnino*, Buenos Aires, Franz Viegner, 2008, p. 72.

<sup>14</sup> Jorge Romero Brest, "Obras decorativas del nuevo edificio del M. de Hacienda I. Consideraciones generales", *La Vanguardia*, Buenos Aires, 17 de enero de 1940, p. 9, reproducido en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (comp.), *Jorge Romero Brest, Escritos II: 1940*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2008, p. 67.

francesa Marcelle Ronday y el catalán José María Sert, entre otros artistas europeos. Sin embargo, al igual que Berni, Romero Brest criticaba la forma arbitraria en que se habían seleccionado los artistas:

Resulta sumamente criticable el procedimiento seguido para la elección de los artistas decoradores. No sólo por la importancia de la obra y los suculentos precios pagados, sino por la resonancia moral que esos encargos pueden tener en el ambiente artístico nacional, los encargados de la dirección del edificio estaban obligados a hacer la elección con el máximo de justicia. Malo y todo, no creo que haya un procedimiento mejor para elecciones de la naturaleza que el del concurso; aunque no sean muy justos en la práctica, por lo menos obligan al cotejo público y eso crea cierta responsabilidad entre los jurados, aparte de que permite también la protesta por parte de los que injustamente son excluidos de las sociedades gremiales.<sup>15</sup>

Y lo que en su opinión era aún más grave era que no se trataba de artistas con conocimientos en la técnica ni con experiencia en este tipo de obras y directamente se pregunta por qué no se ha contratado a Spilimbergo o a Berni.

Pero quiero hacer constar que ni siquiera se ha tenido en cuenta en la elección lo que debería haberse considerado como elemento fundamental: que los artistas en cuestión fueran decoradores, esto es, que su concepción, su estilo, su técnica, etcétera, se prestaran al género específico de trabajo de que se trataba. Ciertamente es que no abundan artistas especializados en esto, pero la peculiar manera de pintar cuadros de algunos pintores [...] los señalaban inmediatamente como los más indicados para triunfar en dichas decoraciones. Después de la magnífica decoración mural que pintaron Lino Spilimbergo y Antonio Berni para el pabellón argentino en las exposiciones recientemente realizadas en los Estados Unidos, resulta sorprendente que no hayan sido llamados para efectuara alguno de dichos trabajos.

---

<sup>15</sup> *Idem*, p. 67 y 68.

Por otra parte, tampoco se ha respetado –lo que hubiera podido ser un criterio– la calidad de los mismos, teniendo en cuenta, aunque fuere, sus antecedentes.<sup>16</sup>

Paralelamente a estas diatribas, Berni se preparaba junto con Spilimbergo, Urruchúa y Castagnino para la realización del ciclo de murales de la Sociedad Hebraica Argentina. Es decir, mientras combatía por los encargos estatales que sólo favorecían a un grupo, recibía encargos de otro tipo de entidades, como la mencionada asociación de la colectividad judía. Por otro lado, Berni había recibido varios encargos para realizar los paneles que decoraban las Exposiciones Internacionales. Esto no impedía que se sintiera particularmente molesto, probablemente por el hecho de que también otro artista estaba siendo favorecido por los encargos en los edificios de los ministerios. Se trataba de Benito Quinquela Martín quien, a pesar de su éxito en Europa, era visto por la academia y también por la vanguardia como un pintor de brocha gorda.<sup>17</sup> Es probable que cuando Berni habla de los pintores post-impresionistas se refiera a él. En 1918, Quinquela tuvo su primer exposición importante en la galería Witcomb de Mar del Plata, luego vinieron los viajes por Europa, a su regreso el barrio lo recibió con festejos. Es entre los círculos de la vanguardia donde lo desecharán como artista y lo tratarán casi con desprecio. A mediados de la década del veinte la vanguardia literaria de *Martín Fierro*, en un pequeño artículo bajo el título “KIN-KE-LA” escribía:

Suponemos que el lector presentará en el uso de nuestra K el juicio que nos merece la personalidad artística del Sr. Kinkela Martín. Aunque sea penoso es necesario,

---

<sup>16</sup> *Idem*, p. 68.

<sup>17</sup> Véanse Diana B. Wechsler, *Quinquela entre Fader y Berni. En la Colección del Museo de Bellas Artes de La Boca*, Caseros, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2008 y Laura Malosetti Costa, “Construcción de desagües” en Laura Malosetti Costa, “*Construcción de desagües de Benito Quinquela Martín para Obras Sanitarias de la Nación*”, Buenos Aires, AySA, (MIMEO).

sin embargo, ocuparse de los desmanes que este señor comete donde pisa. Hace tiempo los diarios se llenaron de noticias “espontáneas”, –entre paréntesis: el Sr. Kinkela Martín es un hábil redactor de cables– y en gran profusión, sobre el estruendoso éxito que obtuvo su exposición en Madrid entre la aristocracia española, los embajadores de las naciones latino-americanas y [...] todas personas que desconocen y están incapacitadas para apreciar el mérito de una obra pictórica. [...] El éxito alcanzado en la capital francesa ha sido tan abrumador como el obtenido en la española. Kinkela Martín ya no puede aspirar a nada. Cuando la gran prensa, la burguesía adinerada, el Ministro de Bellas Artes en nombre del Estado, consagra a una (sic.) artista en forma tan rotunda, no queda sino un solo camino: abandonar definitivamente los pinceles. Si el Sr. Kinkela Martín tuviera alguna perspicacia –que somos capaces de pedir quienes todavía creemos en la pintura a pesar de Kinkela Martín y sus congéneres–, seguiría el camino que le indicamos y no nos infligiría esos tristes telones zolianos, empastados con el barro del Riachuelo y donde campea la visión más miserable de la realidad. Que por lo menos lo haga para no dejarnos en perfecto ridículo en el extranjero o que lo haga por la Boca, que al fin y al cabo es un pedazo de Buenos Aires.<sup>18</sup>

Ignoramos quién fue el autor de esta mordaz crítica, fiel al estilo de la revista *Martín Fierro*, que en tono irónico ridiculizaba al pintor de La Boca argumentando que aquellos que lo elogiaban no entendían de pintura. La utilización de la letra K era de por sí un crítica ya que para la revista esa letra sólo se usaba para las lenguas extranjeras, y no tenía ningún propósito en el castellano. Además de sospechar que Quinquela se hacía propaganda y que él mismo redactaba los cables, al escritor de *Martín Fierro* le disgusta el “telón zoliano” de las obras de Quinquela. Se refiere con estos términos a la relación entre los escritos naturalistas y retratos sociales llenos de dramatismo y de violencia de las novelas del escritor finisecular Émile Zola y las escenas que plasmaba Quinquela: el trabajo de los hombres en el puerto con sus espaldas doblegadas bajo el peso de las pesadas bolsas que cargaban o

---

<sup>18</sup> “KIN-KE-LA” en *Revista Martín Fierro*, N°27-28, Buenos Aires, 10 de mayo de 1926.

descargaban de los barcos anclados en el Riachuelo. También alude a la manera de Quinquela de empastar el material, al comparar su óleo –aplicado con espátula– con el barro del Riachuelo. Por último, hay una crítica que podría interpretarse desde la disputa entre centro y periferia, y es el elegir a la Boca como motivo de representación y lo que es peor aún, que ese tópico sea presentado en Europa como arte representativo de la Argentina. La mayoría de los miembros de esta revista literaria procedían de lo que la historia de la literatura reconoció como el grupo de Florida,<sup>19</sup> como Jorge Luis Borges, aunque también participaban otros del grupo Boedo, como Raúl González Tuñón. La publicación criticaba al *establishment* en literatura y Quinquela será uno de sus blancos de burlas en el campo del arte. Tal vez, lo que le disgustaba a la vanguardia literaria de Quinquela era que pintara una zona de trabajo, una zona pobre, y a los trabajadores.

Los discursos de Berni que se declaraba en forma manifiesta en contra Guido y los artistas costumbristas, se pueden rastrear también en otros recuerdos del artista. En 1952, Antonio Berni recordaba sus inicios en la pintura en Rosario:

En las tertulias de artistas que se improvisaban con motivo de la inauguración de algún salón, los nombres más comentados entre los pintores modernos argentinos eran Fader y Quirós, [...] A veces se hablaba de la existencia en Europa de unos locos llamados futuristas, que eran, según versiones, el “hazmerreir” del público. [...] Por esos años, Guido, que vivía en Rosario, hizo un viaje de varios meses por Europa. Nosotros, los jóvenes, lo esperábamos a su vuelta para que nos contara sus impresiones y nos ilustrara sobre aquellos ambientes artísticos. Nos habló despectivamente de una gran decadencia, cuyo centro era París, en términos tan vagos, que quedamos tan ignorantes como al principio.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Véase Beatriz Sarlo “Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro”, en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997, [1ª ed. 1983].

<sup>20</sup> Antonio Berni, “La pintura” en *Revista Continente* N° 61, Buenos Aires, Editorial Los Dos, abril 1952, s/ p.

Este comentario es expresado cuando, tanto Antonio Berni como Alfredo Guido, son artistas consagrados. Pero mientras Berni trabajaba en su taller, Guido era un funcionario público. Ambos eran rosarinos, Guido, trece años mayor que Berni, formaba parte de los jóvenes artistas a los que los principiantes veían con admiración. Pero ¿se trataba de una confusión de Guido que, de acuerdo con el relato de Berni, veía a París en decadencia? Más allá del sarcasmo de Berni, resulta sugestivo el hecho de que Guido perteneciera a un movimiento que en pos de rescatar los valores nacionales, adoptara la figuración naturalista, en detrimento de las conquistas de las vanguardias. Tal vez desde ese lugar, Guido pudo haber leído la vanguardia parisina, centro de referencia de los artistas latinoamericanos, como decadente. Esta referencia corresponde a un recuerdo muy posterior de Berni, sin duda teñido por los acontecimientos que se sucedieron desde sus años de juventud hasta su madurez artística. Aun siendo conscientes de que no podemos inferir un enfrentamiento fuerte sólo a partir de este recuerdo de juventud, la cita nos permite introducir una dimensión de análisis en la que los proyectos de ambos grupos revelan una tensión que nos proponemos explorar.

Berni y Guido participaron respectivamente de los equipos muralistas que hemos identificado como los miembros del Taller de Arte Mural y los de la escuela de Guido; grupos que disputaron posiciones en el terreno del arte mural. Hacia mediados de la década de 1930, los artistas nucleados en torno a la figura de Guido, ya estaban en la Escuela Superior de Arte como docentes, y poco tiempo después, a principios de la década de 1940, Guido y Soto Acébal ingresarían a la Academia Nacional de Bellas Artes como académicos de número. Su momento de inserción en el campo del arte había sido en la década del veinte, momento en que obtienen premios y ya forman parte de las instituciones artísticas. En

cambio, los artistas del Taller de Arte Mural recién en la década siguiente regresaban de sus viajes de estudios en Europa.

A la luz de estas cuestiones, podemos afirmar que el muralismo local del período 1930-1950, es más copioso de lo que había postulado hasta ahora.<sup>21</sup> Al mismo tiempo, los artistas se agrupan en torno a dos polos: el grupo nucleado por Alfredo Guido y el Taller de Arte Mural. Los primeros se definen como artistas decoradores de edificios y dispuestos a trabajar para el Estado, reciben encargos que los llevan a realizar murales de temas históricos. Los segundos, los creadores del Taller de Arte Mural, se definen como muralistas, son militantes de izquierda y cuando pintan murales no toman temas de la historia nacional o sociales, posiblemente por las limitaciones que les imponían sus comitentes, sino que representan temas genéricos y universales como veremos más adelante. Su alineación ideológica no les impide presentarse como artistas capaces de desarrollar una tarea artística y comercial, que ofrecen su trabajo a asociaciones civiles y estudios de arquitectura.

Y, finalmente, Benito Quinquela Martín, quien a primera vista no forma parte de esta disputa. Como veremos más adelante, sus ideas, a veces coincidentes y otras contrapuestas con los equipos antes mencionados, resultan centrales para terminar de configurar el mapa de los movimientos muralistas que se dan en el país desde principios de la década de 1930.

---

<sup>21</sup> Ver cuadro al final del capítulo, pp. 139-144.

### 2.3. La escuela de Alfredo Guido

Se puede entender al grupo de Alfredo Guido y Soto Acébal como un colectivo en sentido laxo, ya que actuó a veces en conjunto y en otras ocasiones por separado. Lo que los une son tanto sus postulados estéticos, como el hecho de recibir encargos del Estado. Es significativo que este grupo no compartiera espacios de trabajo ni de exhibición con los miembros del Taller de Arte Mural. Un ejemplo de esto es la ya mencionada Exposición de Artes Plásticas en la Decoración Mural de 1941, donde participó Alfredo Guido y su grupo, y ningún artista del Taller. ¿Cómo llegan los unos y no los otros a exponer sus obras? Más allá de la estrecha relación con el arquitecto Ángel Guido, hermano de Alfredo, y además de la trayectoria de estos artistas como muralistas en la década del treinta, otro indicio de esta división lo encontramos en las ilustraciones de los artículos mencionados sobre arte mural. Cada artista como autor de una nota, utilizó imágenes de murales propios o de su grupo, pero en ningún caso con obras de muralistas del otro grupo. A excepción de Castagnino, que tuvo una postura más conciliadora, como veremos más adelante, se ratifica en esta práctica una ausencia de cruce entre estos dos equipos, lo que abonaría la interpretación de la existencia de dos grupos con proyectos artísticos y políticos diferenciados.<sup>22</sup>

Los nombres que conforman este grupo son los de Alfredo Guido<sup>23</sup>, Jorge Soto Acébal,<sup>24</sup> Rodolfo Franco,<sup>25</sup> Emilio Centurión,<sup>26</sup> María Mercedes Rodrigué,<sup>27</sup> Gastón Jarry,

---

<sup>22</sup> Los artículos de Berni, por ejemplo, están ilustrados con imágenes de los murales que él mismo realizó junto con Castagnino y Urruchúa en la Sociedad Hebraica Argentina. Por su parte, Castagnino ilustra el suyo con reproducciones de frescos italianos de Benozzo Gozzoli, Masaccio y Piero della Francesca. De la misma manera, las imágenes de A. Guido y J. Soto Acébal son autorreferenciales.

<sup>23</sup> Alfredo Guido (1892-1967) nació en Rosario y estudió con Mateo Casella, maestro italiano que era decorador y escenógrafo. En 1912 ingresó en la Academia Nacional de Bellas Artes donde estudió con Ripamonte y Pío Collivadino. En 1915 obtuvo una beca para viajar a Europa, pero no la pudo hacer efectiva debido al estallido de la Gran Guerra. Esto no impidió que viajara, aunque lo hizo en la década del veinte y sin

Cesáreo Bernaldo de Quirós, Martín Noel, Antonio Alice, Francisco Villar, Ernesto Valls, Raúl Mazza y en menor medida Héctor Basaldua.<sup>28</sup>

Dentro de este grupo heterogéneo, Guido, Soto Acébal, Quirós y Centurión ocupaban un lugar de privilegio dentro del campo artístico. Guido había obtenido el primer Premio del Salón Nacional con *Chola desnuda* en 1924 y Centurión la misma distinción en 1934 con *Venus criolla*. Sus óleos de motivos costumbristas, que representaban lo autóctono de manera idealizada, con un tratamiento formal tradicional, formaban parte del canon que la crítica especializada apreciaba.<sup>29</sup> Los premios del Salón Nacional, regidos por estrictas

---

la comodidad de la beca. Obtuvo el Premio Nacional en 1924 con su *Chola desnuda*, y en 1928 el Premio de Honor en la Exposición Internacional en Sevilla. Antes de instalarse en Buenos Aires pintó a fines de la década del veinte varios murales en Rosario, entre ellos los de la Federación Agraria y de la vivienda particular del Dr. Teodoro Fracassi. Entre 1932 y 1955 dirigió la Escuela de Bellas Artes "Ernesto de la Cárcova" y desde allí intentó conciliar las ideas nuevas en arte con una pintura más tradicional.

<sup>24</sup> Jorge Soto Acébal (1891-1974) cursó dos años de arquitectura y en 1912 viajó a Europa para completar sus estudios de arquitecto decorador donde asistió al taller de Georges Renon en París. Volvió a la Argentina en 1914 luego de haber residido por un tiempo en España e Italia. Desde fines de la década, dictó clases en la Escuela Superior de Bellas Artes.

<sup>25</sup> Rodolfo Franco (1889-1954) estudió en París en 1908. Fue escenógrafo titular en el Teatro Colón y creador de la cátedra de Escenografía en la Escuela Superior de Bellas Artes "Ernesto de la Cárcova".

<sup>26</sup> Emilio Centurión (1894-1970), obtuvo en 1919 el tercer Premio en el Salón Nacional de Primavera y el Primer Premio en el Salón de Acuarelistas en 1925. Uno de sus óleos más importantes, *Venus Criolla*, le valió el Gran Premio de Honor en el Salón Nacional, en 1935. El artista viajó a Brasil en 1916 donde permaneció por seis meses. Poco después recorre Salta y Jujuy junto con Miguel Petrone, pintor uruguayo con el que compartió taller por un tiempo. En 1931 fue nombrado jefe del taller de pintura de la Escuela de Bellas Artes. En 1947, por decreto del Poder Ejecutivo fue destituido de su cátedra en el marco de las medidas que afectaron a docentes de las universidades y escuelas que no se acogían al nuevo régimen. Petrone pintará en 1949 un mural en el salón de actos de la Central General de los Trabajadores.

<sup>27</sup> María Mercedes Rodríguez (1891-1980) pintó junto con su marido, Jorge Soto Acébal, numerosos murales entre ellos los de Automóvil Club Argentino y los del Hotel Plaza. Cursó sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes y expuso regularmente en el Salón Nacional desde 1934.

<sup>28</sup> Héctor Basaldua (1894-1976), a pesar de ser considerado uno de los artistas del grupo de París, entre quienes la crítica ubicaba a los muralistas de Galerías Pacífico, pintó un mural en el Automóvil Club Argentino. En 1923 gana una beca de la Provincia de Buenos Aires para cursar estudios de dibujo y pintura en París. Ingresa al taller de Charles Guerin en la Academia Colarossi. También fueron sus maestros André Lhote y Othon Friesz. Expone junto al grupo de París en Amigos del Arte en 1928. De acuerdo con los datos disponibles este artista no pintó otros murales, pero sin duda existía una relación con su actividad como escenógrafo. En efecto, en 1933, Basaldua fue designado Director Escenógrafo del Teatro Colón. En 1937, obtuvo el Primer Premio de Escenografía de la Comisión Nacional de Cultura y el Gran Premio de Pintura y Gran Premio de Escenografía en la Exposición Internacional de París. Al año siguiente obtiene una beca de la Comisión Nacional de Cultura para perfeccionarse en Alemania, Francia e Italia.

<sup>29</sup> Sobre la crítica en la década del veinte véase, Diana B. Wechsler, *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires (1920-1930)*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2003.

reglas de selección por un jurado, tenían el sentido de colocar ciertas obras como representativas y legítimas de la pintura de cada año a nivel nacional. Centurión y Guido, al obtener los máximos premios, recibían la atención de la prensa y de la crítica especializada, lo que eventualmente sería un elemento más que favorecería los encargos de pinturas murales a estos artistas, como veremos más adelante.<sup>30</sup>

Como ya hemos señalado, tanto para Guido como para Soto Acébal, la pintura mural debía ser subsidiaria de la arquitectura. Con respecto a los temas a pintar, Soto Acébal expresaba que a los artistas: “hay que hacerles desarrollar en las composiciones murales de los edificios públicos, todos los temas de nuestra historia, de nuestros esfuerzos, de nuestra riqueza y caracteres nacionales”.<sup>31</sup> Del mismo modo, Guido sostenía que el Estado debía utilizar el arte mural con el objeto de construir una identidad nacional: “La constante presencia gráfica de temas sobre conocimientos de Historia Nacional, recuerdo de próceres, geografía del país, modalidades de vida y trabajo de las distintas regiones, Religión, etc., etc., pueden favorecer grandemente la creación del espíritu de unidad de Patria”.<sup>32</sup>

En suma, ambos artistas demandaban un Estado que contratase a los muralistas, al tiempo que proponían representar temas de la Historia Nacional y los próceres argentinos. En este sentido es que Guido bregaba por la utilización del muralismo como propaganda estatal. Respecto de él Guido Héctor Schenone dijo:

El lenguaje plástico de Guido se desarrolló así con ritmo acelerado pues a partir de su etapa de formación sistemática y polifacética y sus viajes por América, fue

---

<sup>30</sup> Para ampliar el tema del Salón Nacional véase Diana B. Wechsler *et al.*, *Desde el Salón 100 años. Palais de Glace*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2012.

<sup>31</sup> Jorge Soto Acébal, “Los artistas y la decoración mural”, en *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, N° 250, octubre de 1941, p. 456.

<sup>32</sup> Alfredo Guido, *op. cit.*, p. 446.

elaborando un programático camino hacia un geometrismo que le permitió expresar una forma de pensamiento en el que se evidencia la impronta de Ricardo Rojas. [...] debemos descubrir que los Guido se muestran como realmente imbuidos y unos propagadores, en momentos a ultranza, de esta ideología. Este problema que todavía no se había resuelto, y creo que no se resolvió, de un arte nacional. [...] La Argentina solo recuperaría el rumbo hacia una civilización original cuando la mirada de sus artistas e intelectuales se volviese a las realizaciones de la época precolombina o prehistórica y la época colonial. Estas ideas son justamente las que reformula Guido en muchos de sus grandes conjuntos murales.<sup>33</sup>

Guido, a raíz de su cargo de Director de la Escuela “Ernesto de la Cárcova”, recibió encargos que compartió con sus amigos y colegas y, sobre todo, los utilizó como ejercicio para sus alumnos. Casi todos los miembros de este grupo dieron clases en esa escuela durante la dirección de Guido, que abarcó el período 1932-1955. Spilimbergo y Berni también fueron profesores durante esos años. Spilimbergo desde 1936 hasta 1946, momento en que tuvo que dejar las aulas por no adherirse al peronismo; por su parte, Berni, dio clases desde fines de 1930 hasta el mismo año que Spilimbergo. En este contexto, la figura de Alfredo Guido se encuentra indisolublemente ligada a la del maestro. Su larga trayectoria como docente tuvo una impronta en muchos artistas de varias cohortes.

La Academia de Bellas Artes, llamada así desde 1905 y luego Escuela de Artes Decorativas e Industriales, Escuela de Artes Decorativas de la Nación, Escuela Nacional de Bellas Artes, Academia Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”, Escuela Nacional de Artes Visuales “Prilidiano Pueyrredón” y finalmente, Escuela “Prilidiano Pueyrredón”, incorporada al IUNA (Instituto Universitario Nacional del Arte) en la actualidad. El primer plan de estudios que tuvieron fue presentado por Pío Collivadino y aprobado en 1910. Las

---

<sup>33</sup> Conferencia de Héctor Schenone en el marco del Ciclo “Revisiones y Homenajes Alfredo Guido a cuarenta años de su fallecimiento”, Academia Nacional de Bellas Artes, 24 de octubre de 2007, (inédito).

materias que se dictaban eran Pintura y Ornamentación decorativa, Escultura, Plástica ornamental y Preparatorio de arquitectura.

En 1923 se creó la Escuela Superior de Bellas Artes (más tarde denominada “Ernesto de la Cárcova”), que se instaló en un antiguo depósito del Ministerio de Agricultura. Esta escuela superior era un establecimiento de posgrado para que los egresados continuaran sus estudios y se especializaran en distintas disciplinas. Desde 1932, se nombró rector a Alfredo Guido. Fernando Moliné, alumno y luego docente, recuerda este período, cuando en 1935 se reestructuraron los programas:

Guido, el más sistemático y orgánico de los maestros de la época, cuidaba el espíritu de su Escuela Superior, a la que quería agregar prestigio propio junto al que tenía el instituto desde su fundación por De la Cárcova. Severísimas pruebas de ingreso seleccionaban cada año un mínimo de tres o cuatro alumnos por taller, y a veces menos, de entre buen número de aspirantes.<sup>34</sup>

Enseñó grabado y decoración mural, dictó cursos de composición, educación estética y arte del libro. Se preocupó por renovar culturalmente la educación artística, consiguiendo en 1935 el cambio en el plan de estudios. Señala García Martínez que:

Guido no fue un vanguardista. Defendió la educación artística a través del arte moderno y trató de conciliar las ideas nuevas con las tradicionales. Ponía como ejemplo la severidad clásica pero rechazaba el academicismo. La base de la pintura era para él la artesanía, es decir la técnica, el oficio, la geometría. En su taller de decoración creó un equipo de fresquistas decoradores que puede considerarse el primero forjado en el país y uno de los pocos de América. Con Guido ocurre el

---

<sup>34</sup> Fernando Moliné, citado en J. A. García Martínez, *Arte y enseñanza artística en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación Banco de Boston, 1985, pp. 129-130.

mismo fenómeno que con Centurión y de Ferrari. La labor docente se proyecta con tanta o, quizá, más fuerza que la obra plástica.<sup>35</sup>

Además, García refiere a los textos utilizados para la enseñanza que se editaron en aquellos años en que Guido se encontraba al frente de la escuela, como *La Divina Proporción*, de Luca Paciola, editado por Losada en 1946, *Ragionamenti sulle Arte Figurative* de Gino Severini (Milán, Editore Ulrico Hoepli, 1936) que Pedro Juan Vignale tradujo y publicó bajo el título *El tratado de las artes plásticas*, en 1944. Vignale tradujo también parte del libro de Matila Ghyka *El número de oro*, que se publicó en Anales Gráficos del Instituto de Artes Gráficas.<sup>36</sup>

La obra del futurista Gino Severini era un manual que cubría de forma didáctica todos los aspectos de la enseñanza de las bellas artes. El capítulo doce –“Pintura Mural: su estética y sus medios”– y el capítulo trece –“Mosaico y Arte Decorativo”– reflexionaban en torno a cuestiones técnicas del muralismo. También se dieron a conocer sus puntos de vista y sus enseñanzas en revistas de arte. Por ejemplo, en la revista *Ars* se publicó “La técnica del fresco” del mismo autor. La nota estaba dividida en dos secciones: “Preparación de paredes” y “Técnica del trabajo”. En la primera parte explicaba de manera didáctica que:

Para trabajar bien al fresco, y para que el trabajo sea sólido, es necesario ante todo que el muro esté preparado. Con este fin no hay que vacilar en quitarle toda especie de residuo existente, si hay, y dejar la pared desnuda, hasta las piedras y los ladrillos. Sobre esta superficie se hace el revoque grueso o “arriccio”, como se le dice en Florencia. La mezcla para el revoque se compone de cal, arena y cemento. Las proporciones ordinarias son: 1/3 de cal por 2/3 de arena; en cuanto al cemento, es por la práctica que se lo dosa pero puede evaluarse en 1/5 del todo [...] Después

---

<sup>35</sup> J. A. García Martínez, *Arte y enseñanza artística en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación Banco de Boston, p. 130.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 134.

de 15 o 20 días de verano, y un buen mes a dos, si el tiempo es húmedo –en invierno– el muro, la pared está lista para recibir la capa sobre la que el pintor debe trabajar. Esta segunda capa [...] se compone solamente de cal y de arena y en las mismas proporciones e 1/3 de cal por 2/3 de arena. Pero es menester mucho más cuidado para prepararla que la otra. Primeramente la arena debe ser pasada por un tamiz muy fino [...] Se coloca sobre el muro tanta mezcla como trabajo pueda hacerse en un día, pues al siguiente la cual no podrá servir más de “tempera” a los colores. En invierno se podrá trabajar al día siguiente sobre un muro preparado la víspera, teniendo cuidado de mojarlo mucho con agua y jabón. Pero se tiene más certidumbre preparando todos los días el trozo de pared sobre la cual se debe trabajar.<sup>37</sup>

Terminaba el apartado sentenciando: “La preparación del muro a decir verdad corresponde al albañil, pero el pintor debe conocerlo en teoría y en la práctica, pues los albañiles capaces de hacerlo convenientemente son de más en más raros, [...] Por otra parte, este lado material y “muy del oficio” no disgusta en general al verdadero pintor, obrero de su arte.”<sup>38</sup> La segunda parte del texto avanzaba sobre la preparación del boceto y su proyección en el muro y la utilización de pigmentos. Las ilustraciones del artículo se componían íntegramente de proyectos murales de Alfredo Guido, estudios de cartón para algún fresco, una fotografía de Guido y sus estudiantes arriba del andamio pintando el mural del Palais de Glace, un estudio de la trama armónica para su mural en el Consejo Deliberante de Morón, etc.

Además de la importancia de la enseñanza del muralismo, desde 1941, Guido ingresó como académico de número en la Academia Nacional de Bellas Artes, creada pocos años antes.<sup>39</sup> Allí compartió las sesiones con otros pintores y escultores, varios de ellos muralistas y colegas de la escuela, entre ellos Cesáreo Bernaldo de Quirós y sobre todo Jorge Soto

---

<sup>37</sup> Gino Severini, “La técnica del fresco”, traducido por Roberto Rossi, en *Ars* N° 21-25, Buenos Aires, 1943, pp. 58-59.

<sup>38</sup> *Idem*, p. 59.

<sup>39</sup> El 1° de julio de 1936, por decreto presidencial, se creó la Academia Nacional de Bellas Artes. Hacía mediados de 1940, su presidente era el arquitecto Martín Noel y entre sus miembros se contaban Alejo González Garaño, Enrique Larreta, José León Pagano, Carlos López Buchardo, Rogelio Yrurtia, Teodoro Becú, Jorge Soto Acébal, Eduardo J. Bullrich, Alberto Williams, José Fioravanti, Ricardo Gutiérrez, Fernán Félix de Amador, Emilio Centurión y Guillermo Butler, además de los arquitectos Alejandro Bustillo y Alfredo Villalonga; su Secretario era Francisco Armellini.

Acébal. La Academia fue también una plataforma desde donde organizar colecciones de libros de artistas argentinos, documentos y otras series que fueron conformando el perfil de las preocupaciones de la institución. Al mismo tiempo, la organización de premios y la conformación de jurados fueron dándole cada vez más capacidad de injerencia en el proceso de legitimación y consagración del arte local.

Otra de las características en común de este grupo es su relación cercana con la escenografía. Guido se había iniciado en los estudios de pintura en Rosario, con Matteo Casella que era escenógrafo. Por su parte, Rodolfo Franco combinó la pintura de caballete con los murales y también con la escenografía. Llegó a ser Director Escenógrafo del Teatro Colón. También Basaldúa y Urruchúa desarrollaron una carrera importante el primero y algunas aproximaciones en el caso del segundo, en esta área. Esto se debe a que muralismo y escenografía presentan muchos puntos en común en lo referido a la magnitud, a la necesidad de calcular la distancia del espectador con las imágenes, así como también desde el punto de vista de los aspectos técnicos, como la utilización de reglas flexibles y de andamios.<sup>40</sup>

## 2.4. El Taller de Arte Mural

Entre 1933, momento en que David Alfaro Siqueiros junto con otros artistas (Spilimbergo,<sup>41</sup> Lázaro, Castagnino<sup>42</sup> y Berni<sup>43</sup>) participaron del Equipo Poligráfico y de la

---

<sup>40</sup> Para un estudio en donde se establecen las relaciones entre escenografía y artes plásticas en el caso de Antonio Berni, véase Jorge Dubatti "La escenografía en la poética de Berni. El diálogo de su obra plástica con el teatro" en Cristina Rossi (comp.), *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente*, Buenos Aires, Eudeba-Eduntref, 2010.

<sup>41</sup> Lino Enea Spilimbergo (1896-1964) estudió en la Academia de Bellas Artes y completó su formación en Europa, donde se acercó a los clásicos. En París, fue discípulo de André Lhote y en 1928 regresó a la

ejecución del *Ejercicio Plástico* y 1944, cuando estos últimos junto con Manuel Colmeiro<sup>44</sup> y Demetrio Urruchúa<sup>45</sup> crearon el Taller de Arte Mural, parecería haber un vacío en relación a la producción de murales por parte de este grupo. Salvo algunas experiencias individuales, fundamentalmente de parte de Castagnino,<sup>46</sup> los paneles para las exposiciones internacionales de Berni y Spilimbergo y, en 1943, los murales en la Sociedad Hebraica, no lograron realizar más murales. La carta de presentación del Taller de Arte Mural, firmada por Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Manuel Colmeiro, Lino Enea Spilimbergo y Demetrio Urruchúa, en septiembre de 1944, dice así:

Con el propósito de desarrollar lo más ampliamente posible la pintura mural en nuestro país, y sabiendo la finalidad que a ésta le corresponde con relación a la

---

Argentina. La fuerza de su trabajo reside en la forma en que estructura sus composiciones. Comprometido con el arte social, participó activamente en el frente por la libertad AIAPE (Agrupación de intelectuales, Artistas, Pintores y Escritores). En 1933 organizó el Sindicato de Artistas Plásticos junto a Luis Falcini y Antonio Sibellino.

<sup>42</sup> Castagnino (1908)-1972) estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes "Ernesto de la Cárcova". A partir de 1932 y por varios años, frecuentó el taller de Lino Enea Spilimbergo, a quien consideraba su maestro. También asistió a los talleres de Victorica y Gómez Cornet. En 1933, recibió el Premio Estímulo del Salón Nacional por su fresco *Obreros y campesinos*. En 1939 realizó una estancia de estudios en París de cuatro meses en la que se relacionó con Picasso, Braque y Léger. A su regreso, finalizó sus estudios de arquitectura en 1941.

<sup>43</sup> Antonio Berni (1905-1981) obtuvo en 1925 una beca del Jockey Club para estudiar en Europa, que fue extendida por tres años más por la provincia de Santa Fe. Su derrotero europeo lo llevó a países como España, Francia, Italia, Bélgica y Holanda. En el año 1927 estudió en el taller de André Lhote, lugar al que también concurre Juan Carlos Castagnino, aunque doce años más tarde. Obtuvo premios en 1936, con su obra *Chacareros* y en 1940 el Primer Premio de Pintura del Salón Nacional. En 1931 adhirió al Partido Comunista. En 1933, junto con Leónidas Gambartes y Juan Grela fundó la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos. En 1943 y 1944 recibió el tercero y segundo premio, respectivamente, del Salón Nacional de Pintura.

<sup>44</sup> Manuel Colmeiro Guimaras (1901-1999) nació en Galicia. A los 12 años su familia emigró a la Argentina, para luego regresar a España donde permanecería hasta 1936, cuando debido al estallido de la Guerra Civil Española retornó nuevamente a Buenos Aires. Formó parte del grupo de artistas republicanos exiliados en el Río de la Plata que participaron en distintos órganos de expresión artística local.

<sup>45</sup> Demetrio Urruchúa (1902-1978). Pintor autodidacta, se lo considera un artista social, comprometido con los valores de la libertad y la democracia. Dedicó buena parte de su labor a la enseñanza en su taller en la calle Carlos Calvo y fue maestro de varias generaciones de artistas.

<sup>46</sup> Y en este sentido, aunque no necesariamente gracias a la publicidad, José Aisenson, amigo y compañero de estudios en la Facultad de Arquitectura de Juan Carlos Castagnino, lo convocó a este último en reiteradas oportunidades para pintar pequeños murales en viviendas particulares que construyó. A modo de ejemplo se puede citar el pequeño mural en el living de la vivienda en la calle Gaspar Campos 480 y el de la calle Picheuta con un mural sobre la chimenea de la sala. A propósito de éste último, véase "Propiedad privada del Señor J. Muchnik, Calle Picheuta 464, Arquitecto: José Aisenson" en *Revista de Arquitectura*, N° 259, Buenos Aires, julio de 1942.

arquitectura moderna, hemos organizado este grupo de pintores para establecer relación con arquitectos y constructores, deseando encarar el problema en toda su extensión.

No es nuestro objeto explicar aquí la importancia de la pintura mural como complemento necesario de la construcción y como expresión estética de la cultura y el carácter de la época, porque entendemos que es bien conocida y apreciada por los profesionales. Sólo pretendemos poner en conocimiento de los arquitectos y constructores que estamos capacitados para realizar trabajos al fresco, silicato, témpera, y otros procedimientos técnicos. Es nuestro firme propósito sostener un alto principio artístico y una absoluta corrección en el trabajo, sin que ello importe un costo excesivo y gravoso para el presupuesto general de la obra.

Teniendo esto presente y para tender a su realización, se constituye el Taller de Arte Mural. La experiencia técnica de quienes lo forman les permite ejecutar obras de carácter diverso.

Será preocupación fundamental de cada uno de los miembros, al realizar la obra contratada, hacerlo con la responsabilidad a que les obliga su firma, teniendo en cuenta, a más del objetivo y destino de ella, que nos aliente el firme anhelo de conseguir el resurgimiento del arte mural como único y absoluto fin.<sup>47</sup>

Este texto habla del deseo de relanzar la pintura mural, entendiéndola como complemento de la arquitectura, con ausencia deliberada de referencias a un arte social. En el marco de sus intervenciones a partir de *Ejercicio Plástico*, los miembros del Taller de Arte Mural, antes de la creación formal del grupo, expresaron algo diametralmente diferente. En 1933, cuando algunos de sus miembros junto con Siqueiros y Lázaro pintaron el mural *Ejercicio Plástico*, firmaron un documento sobre cómo se había realizado el mural que exhibe un discurso claro con respecto a las ideas políticas que sostenían el proyecto y de las que el Taller de Arte Mural carece por completo, por ejemplo:

---

<sup>47</sup> Documento de presentación del Taller de Arte Mural con fecha Buenos Aires, septiembre de 1944.

“Ejercicio Plástico” NO ES una obra ideológica revolucionaria, esto es: obra de utilidad directa inmediata para el proletariado revolucionario en su lucha actual final contra el régimen capitalista. “Ejercicio Plástico” carece de contenido ideológico revolucionario. No es obra impulsadora de acción revolucionaria ante las masas. Carece de beligerancia política directa. Carece de psicología subversiva. No es en suma obra de forma y contenido, contenido y formas revolucionarios.<sup>48</sup>

Más allá de que, justamente, los artistas del Equipo Poligráfico sostuvieran que el mural no era revolucionario debido al emplazamiento, al tema elegido y al tipo de encargo, las palabras utilizadas –“revolucionario”, “ideológico”, “proletariado”, “lucha contra el régimen capitalista”, “acción revolucionaria ante las masas”, “beligerancia política directa”, “psicología subversiva”, entre otras– ponen de manifiesto en este escrito aspiraciones revolucionarias. Si comparamos el tono de este discurso con los términos utilizados en la carta de presentación del Taller de Arte Mural, podemos notar que el vocabulario es totalmente diferente y, como ha sostenido Diana Wechsler, se trata más bien de una presentación comercial que de un manifiesto estético-político, donde en general se definen objetivos a futuro, un posicionamiento claro y un carácter utópico. En cambio, los miembros del Taller en 1944 hablan de “arquitectura moderna”, de su conocimiento de variadas técnicas para la pintura mural, y de la intención de relacionarse con arquitectos y constructores, desprovisto de menciones explícitamente políticas.

Estos artistas que son cercanos al partido comunista, con más o menos nivel de acercamiento, pero alineados con las ideas de izquierda, no obtuvieron encargos del Estado para pintar edificios públicos. Evidentemente el período abierto con el golpe de Estado de 1930 no era propicio para el desarrollo de un arte revolucionario. El clima de ebullición política se expresaba tanto en los trabajadores como en los círculos de intelectuales. No

---

<sup>48</sup> Documento “Qué es Ejercicio Plástico y cómo fue realizado”, diciembre de 1933.

obstante las mejoras económicas durante el gobierno de Justo, la Confederación General del Trabajo, con predominio socialista y comunista, realizó numerosas huelgas en las que se demandaba libertad y democracia. También se plegaron en las protestas los radicales y los demoprogresistas. Como consecuencia de esto, el gobierno aplicó, en 1937, la Ley de Residencia contra los dirigentes comunistas de origen italiano y en el mismo sentido, se aprobó en el Senado una ley de Represión del Comunismo, que sin embargo, no obtuvo la sanción de la Cámara de Diputados. Este Frente Popular que se esbozaba, tuvo su contrapunto en el Frente Nacional impulsado por las derechas.

No obstante esto, es importante destacar que estos artistas si bien no son convocados para pintar edificios públicos, son los que reciben los encargos para realizar los paneles para las exposiciones internacionales. Es decir que habría habido dos criterios de selección, a partir de la evidencia con la que contamos: una para murales en los edificios dentro del país y otra para el exterior, tal como ha advertido Wechsler para el caso de la exposición Internacional de 1937.<sup>49</sup> En este caso, una de las explicaciones posibles es que el Secretario de la Embajada Argentina en París es Pablo Curatella Manes, que habría podido seleccionar los artistas más allá de su inclinación política. Lamentablemente, estos paneles eran concebidos sólo para el tiempo que duraba la exposición y luego eran destruidos.

Marcelo Pacheco ha explorado el impacto que tuvo Siqueiros en el campo artístico local a partir de la invitación de Amigos del Arte en 1933 para realizar una exposición en Buenos Aires en la que se exhibieron sus pinturas y dibujos. Siqueiros dictó dos conferencias en las que explicó la importancia del arte mural como expresión de un arte con contenido social, en detrimento de la pintura de caballete. A raíz de las fuertes críticas que se

---

<sup>49</sup> Diana Wechsler, "Presentaciones, representaciones. Estética y política en la Exposición Internacional de París de 1937", ponencia presentada en las *IX Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia*, Córdoba, 24 al 26 de setiembre de 2003, (inédito).

desataron en torno a estas disertaciones, Amigos del Arte decidió cancelar la tercera conferencia del mexicano. Pacheco reseña una serie de artículos que González Tuñón, Camilo Canale y Ángel Guido publicaron a propósito de la exposición y de las intervenciones de Siqueiros en la prensa. Además, señala la importancia e influencia del mexicano en la creación, un año después de su visita, de la Mutualidad de Artistas en Rosario, así como también la creación del Sindicato de Artistas Plásticos por Spilimbergo, Sibellino y Falcini. Luego sostiene que Berni, ante la imposibilidad de recibir encargos murales por parte del Estado, decide pintar óleos de gran formato con temas políticos. En ese marco se inscribe su trilogía de grandes óleos sobre tela de arpillera, compuesta por *Desocupados* (1934), *Manifestación* (1934) y *Chacareros* (1935). En ellos Berni representa, como señala Pacheco, las dificultades que acuciaban a los trabajadores a principios de la década del treinta con la Argentina sumida en una profunda crisis económica y política, la desesperanza de aquellos que perdieron el trabajo y a los que defienden sus derechos tanto en el campo como en la ciudad. A principios de 1935, Berni expresaba de esta manera la poca factibilidad del avance de una propuesta de carácter mural en nuestro país:

La pintura mural no puede ser más que una de las tantas formas de expresión del arte popular. Querer hacer del movimiento muralista el caballo de batalla del arte de masas en la sociedad burguesa, es condenar el movimiento a la pasividad o al oportunismo. La burguesía en su progresiva fascitización no cederá hoy sus muros monopolizados para fines proletarios, ni las contradicciones del mismo régimen llegará al punto que la burguesía por propia voluntad ponga las armas en manos del enemigo de clase para que lo derroten.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Citado en Marcelo Pacheco, "Antonio Berni: un comentario rioplatense sobre el muralismo mejicano" en Olivier Debrouse (org.), *Otras Rutas hacia Siqueiros*, México, INBA, Munal, Curare, 1996. p. 50.

Crítico de Siqueiros y de la experiencia en la quinta Los Granados, Berni señala que aquel, al no conseguir muros en espacios públicos, se vio obligado a pintar en un sótano. Por lo tanto, Berni opta por los óleos de gran formato, como variante rioplatense –en términos de Pacheco– del muralismo mexicano.

A esta tríada debemos agregarle el óleo, también de gran formato, *Jujuy* de 1937, en donde Berni continúa con las temáticas sociales, en este caso la representación de un mercado de noroeste argentino: los indígenas y sus ropas típicas, los cactus y los productos que allí se intercambian. En las obras anteriores Berni había representado a los desocupados y la protesta urbana, así como también la protesta de la pampa gringa. En cambio en *Jujuy*, Berni se acerca a las temáticas de los muralistas mexicanos, que ponen el foco en los pueblos originarios y sus costumbres.

En 1943, Castagnino, Urruchúa y Berni pintaron los murales de la Sociedad Hebrea Argentina. A propósito de su inauguración y seis meses antes de la creación del Taller de Arte Mural, Antonio Berni publicó un artículo en el que defendía la pintura mural, entre otras cosas, por lo económico de su precio frente a otros materiales: “También es necesario demostrar que la pintura mural y de categoría artística, puede bajar a un costo apenas superior a un revestimiento de espejos o mármoles, pero con un valor de calidad o función que compensa en mucho con su mayor alcance y trascendencia.”<sup>51</sup>

Y un poco más adelante y en referencia al carácter social y público del muralismo, Berni reclama otro tipo de relación entre el Estado y los muralistas:

La pintura mural es por excelencia un arte público, de valores sociales, de cuyas funciones y consecuencias *el Estado, no puede quedar indiferente*; ni cuando esa

---

<sup>51</sup> Antonio Berni, “Pinturas Murales”, *Revista Tecné*. Cuaderno 3, Buenos Aires, marzo de 1944, p. 41.

pintura carece de oportunidad de manifestarse en realizaciones, por la indiferencia del ambiente; ni cuando ella se hace popular en los momentos de su mayor auge. Son muchos los que gestionan del Estado un mayor fomento del arte argentino, con el sistema más efectivo y utilitario: *destinando un porcentaje del presupuesto de Arquitectura a la realización de decorados murales*; pero con la condición previa, para el bien y mejoramiento del arte mural, que toda obra de arte para los ministerios o instituciones subvencionadas por el Estado se considere como obra de carácter público, y por lo tanto *sujeta a un previo concurso entre los artistas argentinos*.<sup>52</sup>

Berni coincidía con Guido y Soto Acébal en el reclamo de que se destine un porcentaje del presupuesto estatal a la confección de murales, pero agregaba la necesidad de realizar concursos para seleccionar a los artistas idóneos. En otro pasaje sostenía que tanto arquitectos como pintores debían exponer su punto de vista basado en un estudio del caso, con el fin de encontrar la mejor solución desde la “experiencia práctica”.

Berni consideraba que debían ser argentinos los que pinten murales, ya que si bien en ningún momento habla de los temas a representar, por medio del gentilicio “artistas argentinos” parecería manifestar que el arte mural se expresaría mejor si fueran artistas locales los encargados de transmitir los temas propios del arte mural. Volveremos sobre este tópico más adelante.<sup>53</sup> Luego hace una referencia a los murales que pintó junto con Castagnino y Urruchúa en la Sociedad Hebraica (cuyas imágenes ilustran el artículo) y hacia el final de su texto, señalaba que:

---

<sup>52</sup> Antonio Berni, *Ibidem*, pp. 41-44, (el subrayado es propio).

<sup>53</sup> El debate en el medio argentino sobre si debían ser artistas argentinos los que representaran temas nacionales se había dado en torno a los monumentos que se realizaron para los festejos del Centenario. Al respecto véase Miguel Ángel Muñoz, “Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario” en Diana Wechsler, (coord.) *Desde la otra vereda. Momentos del debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998.

Al no tener tema de valores colectivos, la pintura monumental decae y queda reducida a un rol ornamental intrascendente. La pintura mural está ligada a las funciones del edificio y a las actividades de los hombres que lo frecuentan, debe ser una expresión permanente de la vida afectiva de la Institución y de los hombres que la forman.<sup>54</sup>

En la nota ya citada de la revista *Forma*, Berni discurría sobre la diferencia entre la pintura mural y la de caballete:

La pintura mural cumple una misión distinta a la que puede ejercer la pintura de caballete: individual y de uso privado. La pintura mural tiene su porvenir en el futuro inmediato, y ya lo tiene hoy cuando grandes muchedumbres se ubican en un plano positivo como elementos participantes de la cultura.

La pintura de caballete ha llegado a su agotamiento en el plano de la revolución formal; a esa pintura le sucede otra cuyas características esenciales se manifiestan en una acelerada transformación del contenido. Paralelamente a este cambio se opera otro que se manifiesta en las funciones sociales de la creación artística. Hoy la pintura no tiene por qué cumplir con el gusto individualista del burgués; éste ya ha colmado su capacidad de absorción de la productividad del arte moderno.

La obra de arte tiene hoy otro público: la colectividad; pero a ella sólo el Estado y las instituciones de largo alcance pueden darle lo que culturalmente necesita y exige. Es así cómo el arte sale del domicilio particular para pasar a los museos, edificios públicos, bibliotecas, clubes, etc.<sup>55</sup>

Este discurso de Berni no inhibía una producción paralela de pintura de caballete. Además continuó pintando retratos y paisajes realizados por encargo y dictando clases, que les proporcionaban tanto a él como a sus compañeros un modo de realización artística y de subsistencia. Sus palabras se relacionaban con la postura de Diego Rivera, quien poco antes de morir señaló que:

---

<sup>54</sup> Antonio Berni, "Pinturas Murales", *Revista Tecné*, Cuaderno 3, Buenos Aires, marzo de 1944, p. 44.

<sup>55</sup> Antonio Berni, "La pintura mural en La Argentina" en *Forma*, Buenos Aires, noviembre de 1942, p. 3.

El muralismo mexicano no ha dado en sus formas ninguna aportación nueva a la plástica universal, tampoco la arquitectura y menos aún la escultura. Pero por primera vez en la historia del arte, repito, la pintura mural mexicana hizo héroe del arte monumental a la masa, es decir, al hombre del campo, de las fábricas, de las ciudades, al pueblo. Cuando entre éste aparece el héroe, es como parte de él y su resultado claro y directo. También por primera vez en la historia, la pintura mural ensayó de plastificar en una sola composición homogénea y dialéctica la trayectoria en el tiempo de todo un pueblo, desde el pasado semimítico hasta el futuro científicamente previsible y real; únicamente eso es lo que le ha dado un valor de primera categoría en el mundo, pues es un aporte realmente nuevo en el arte monumental respecto a su contenido.<sup>56</sup>

Por su parte, Juan Carlos Castagnino robustecía la unión entre arquitectura y arte al firmar "Arquitecto Juan Carlos Castagnino" el artículo que lleva por título "La pintura mural. El afresco" donde reseñaba los diferentes materiales que se pueden utilizar para la confección de murales (temples, aceites, colas y caseínas). Señalaba, sin embargo, que "Es el afresco el más noble de todos los procedimientos murales, su materia, su técnica y durabilidad son de aquellas que poseen algo de cosa eterna."<sup>57</sup> Castagnino realizaba una compleja reflexión acerca de la coloración, la modulación, la tonalidad y los materiales que se utilizan en la pintura mural, refiriendo al *Libro del Arte* de Cennino Cennini. Sostenía que si se trataba de una obra para el living de una casa, no podía tener la misma intensidad que aquella que se pintaba en el hall de un edificio público o una iglesia. Trazaba varias diferencias entre la pintura de caballete y la mural. En el primer caso, se trataba de un objeto artístico aislado que se adquiría en forma individual para ser expuesta en cualquier espacio; en cambio, la pintura mural se encontraba íntimamente unida a la arquitectura y la escultura.

---

<sup>56</sup> Raquel Tibol (ed.), *Diego Rivera. Arte y política*, México, Grijalbo, 1979, p. 27.

<sup>57</sup> Juan Carlos Castagnino, "La pintura mural. El afresco" en *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, N° 244, abril de 1941, pp. 154-159.

Así también el color, la forma y el tratamiento del espacio debían ser diferentes en relación a la búsqueda del pintor de caballete.

A la luz de estos textos podemos releer la plataforma fundacional del Taller de Arte Mural. Allí Berni, Spilimbergo, Castagnino, Urruchúa y Colmeiro reclamaban la atención de los particulares –arquitectos e ingenieros– para la contratación de sus servicios artísticos. Esta particular demanda en la carta de presentación probablemente se deba a que los firmantes ya habían asumido la imposibilidad de acceder a los encargos oficiales. El documento funcionaba entonces como una carta de presentación a potenciales comitentes, en la cual estos artistas ofrecían lo que ellos consideran una mayor experiencia en el manejo de las técnicas, así como una obra de valor estético superior, en relación a lo que podía realizar el grupo nucleado en torno a Alfredo Guido. Como mostraremos a continuación, existió una tensión explícita entre ambos grupos, que queda manifiesta en las denuncias reiteradas, principalmente de parte de Berni, respecto de la falta de concursos abiertos para la selección de muralistas que pintaron edificios públicos principalmente en la década de 1930.

De esta forma, podemos entender la creación del Taller de Arte Mural como una reacción al muralismo decorativo que surgió y se desarrolló a lo largo de la década del treinta. Pero si el grupo que surgió de la experiencia del Equipo Poligráfico y recién pudo presentarse y desarrollarse desde 1944, no fue porque el Estado le hubiese negado recursos al movimiento mural, sino más bien porque los entes gubernamentales ya habían optado por los servicios uno de estos grupos de los muralistas. Esta elección se fundamentaba no sólo en el hecho de que el grupo de Guido lo conformaban pintores ya consagrados en la década del veinte, sino también porque presentaban una propuesta política que resultaba más convincente a los intereses del Estado, como veremos a continuación.

Hacia fines de 1942 Berni escribe un artículo para la revista de artes plásticas *Forma*, donde podemos intuir las tensiones que subyacen en torno al muralismo que se había desarrollando durante la década anterior:

En nuestro país, los artistas que concibieron y realizaron los primeros ensayos de arte monumental, salvo uno o dos de ellos, todos han permanecido desde hace más de diez años en una pasividad involuntaria, como resultado de las maniobras de los que temen ver realizada la obra que los superará públicamente. Es así cómo existen en ciertas dependencias del Estado, grandes paredes pintadas por personas que apenas pueden parangonarse con muralistas mediocres.

Lo bueno que se ha pintado en los muros argentinos, privados u oficiales, es tan poco con relación a lo malo, que podemos afirmar resueltamente: casi toda la obra ejecutada en nombre del arte mural es un atentado a las más elementales reglas de la pintura y del buen gusto. Esta es una afirmación aparentemente atrevida, pero los ejemplos están allí al público en edificios de la Nación, para darse cuenta en manos de quienes ha sido puesto este magnífico medio de expresión. Mientras tanto, ambulan por los salones pintores cuyos cuadros piden a gritos muros para la realización de obras que serían la honra y la jerarquización del arte nacional.

El tiempo pasa, y a ese arte se le ve cada día más contaminado, desvalorizado y hasta desprestigiado. Todo ha sucedido como si en la República no existieran – exceptuando a poquísimos – otros artistas capaces de hacer mejor las obras murales, cuando todos saben, y hasta los mismos que han adjudicado trabajos, que tenemos una serie de pintores de positivos valores, mantenidos en la más lamentable de las inactividades: la profesional.

Frente a esos hechos se hace necesario hablar, decir la verdad sin rodeos, no ya como asunto personal o societario, sino como conducta patriótica y de bien público. Ha sido hasta ahora, gracias a la apatía demostrada por nuestros mejores y más honestos artistas, que los responsables de la desnivelación del arte mural han podido llevar a cabo desde sus posiciones de consejeros oficiosos, su obra de camarillas sórdidas. El mal se agrava por el carácter semioficial que ha tomado la

maniobra de ciertos personajes escudados en puestos oficiales y bajo la protección de una institución artística con toda la aparatosidad de una labor seria y solemne.<sup>58</sup>

Antonio Berni veía de la siguiente manera a aquellos que lograron pintar murales en edificios públicos —que, como sabemos, son Guido, Soto Acébal y Franco entre otros— ellos son calificados de usurpadores que ocupan el lugar que les correspondería a los *verdaderos* artistas. En este texto, Berni no sólo juzga como vergonzosos los murales pintados en los edificios públicos, sino que también denuncia la forma en que opera el Estado en su rol de comitente:

Contra ella [la joven pintura del arte moderno argentino] se han complotado grupos de pintores decadentes (...) Es así cómo se han cubierto de paneles edificios públicos, sin que los realizadores tengan una verdadera convicción, conocimiento o sensibilidad por ese tipo de encargo. Todo pasa y se sucede gracias a la trampa bien montada que permite escamotear el concurso público, como corresponde en todos los casos en que se gastan dineros del Estado.<sup>59</sup>

Por otro lado, tanto Guido como Soto Acébal reclamaban un Estado que contrate a los muralistas, y además que proponían representar temas de la Historia Nacional y los próceres argentinos; y es en este sentido que Guido bregaba por la utilización del muralismo como propaganda estatal y como veremos en el próximo capítulo sus reclamos fueron escuchados. Guido, a partir de su cargo de Director de la Escuela “Ernesto de la Cárcova”, recibió encargos que distribuyó entre amigos y colegas. Casi todos los miembros de este grupo dieron clases en dicha escuela durante la dirección de Guido que abarcó el período 1932-1955.

---

<sup>58</sup> Antonio Berni, “La pintura mural en La Argentina” en *Forma*, Buenos Aires, noviembre de 1942, p. 2.

<sup>59</sup> Antonio Berni, *Idem*, p. 3.

En relación con el carácter social y público del muralismo, Berni reclama otro tipo de relación entre el Estado y los muralistas:

La pintura mural es por excelencia un arte público, de valores sociales, de cuyas funciones y consecuencias el Estado, no puede quedar indiferente; ni cuando esa pintura carece de oportunidad de manifestarse en realizaciones, por la indiferencia del ambiente; ni cuando ella se hace popular en los momentos de su mayor auge. Son muchos los que gestionan del Estado un mayor fomento del arte argentino, con el sistema más efectivo y utilitario: destinando un porcentaje del presupuesto de Arquitectura a la realización de decorados murales; pero con la condición previa, para el bien y mejoramiento del arte mural, que toda obra de arte para los ministerios o instituciones subvencionadas por el Estado se considere como obra de carácter público, y por lo tanto sujeta a un previo concurso entre los artistas argentinos.<sup>60</sup>

Berni coincide con Guido y Soto Acébal en el reclamo de que se destine un porcentaje del presupuesto a la confección de murales, pero agrega que se deben realizar concursos para seleccionar a los más idóneos.

A partir de la lectura de estas fuentes podemos advertir que estos dos grupos de muralistas están disputando un espacio para la realización de sus propuestas murales, teniendo como principal interlocutor al Estado. Sin embargo, lo que proponen pintar es diferente en cada caso. En la opción de Guido y Soto Acébal es clara su intención de pintar temas de la Historia Nacional, mientras que Antonio Berni está más preocupado por el impulso a un movimiento mural caracterizado por su probada calidad artística antes que por los temas que a representar.

---

<sup>60</sup> Antonio Berni, "Pinturas Murales", *Revista Tecné*. Cuaderno 3, Buenos Aires, marzo de 1944, pp. 41 y 44.

En síntesis, si bien *Ejercicio Plástico* es considerado el puntapié inicial de la historiografía canónica del muralismo local, quienes participaron de esta obra colectiva no lograron un mayor desarrollo de esta práctica hasta la creación del Taller de Arte Mural en 1944. En cambio, los de la Escuela de Guido, consagrados en la década del veinte en los Salones de Bellas Artes, lograron obtener contratos privados y estatales durante la siguiente década. La tensión surgida por la contratación de unos y el aislamiento de los otros se reflejó en las publicaciones de arquitectura y arte de la época.

A partir de las notas publicadas sobre arte mural en revistas de arquitectura, notamos cuál es la postura de los arquitectos con respecto a lo que esperan de los muralistas. Por su parte, los artistas también publicaron en estos medios porque necesitaban darse a conocer entre aquellos que serían sus potenciales comitentes. Teniendo en cuenta la manera excluyente con que los artistas se citan en las publicaciones, queda manifiesta la existencia de estos dos grupos que están compitiendo por los pocos espacios disponibles para pintar murales y los recursos destinados para ello. En este sentido, el colectivo formado alrededor de la figura de Guido parecería a primera vista no tener tanta cohesión ya que no cuentan con un manifiesto o carta fundacional, como en el caso del Taller de Arte Mural, pero sí con el hecho de recibir encargos tanto estatales como privados de cierta envergadura, además de citarse mutuamente en los artículos y participar en los mismos edificios con obras murales. La tensión existente entre estos dos grupos se pone de manifiesto en sus intervenciones en estas publicaciones, donde no sólo ofrecieron su arte a los arquitectos, sino que también encontraron un ámbito para discutir de manera pública, conscientes de lo que cada grupo sostenía y de las posibilidades efectivas que tenían para llevar a cabo sus proyectos.

Finalmente, y ya finalizando el período que hemos recortado para este estudio, en 1948 Spilimbergo fue convocado por Guido Parpagnoli, director del Instituto Superior de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán, para ayudar a organizar la escuela. Hacia allí se trasladó junto con otros como Albino Fernández y Medardo Pantoja.<sup>61</sup> Spilimbergo tuvo libertad para confeccionar el plan de estudios de la escuela y le dio al muralismo una impronta relevante. De acuerdo con el programa de la Sección Pintura:

Se constituirán equipos capaces de realizar pinturas murales a fin de establecer el contacto con el pueblo por medio de obras de calidad artística. Se decorarán por ejemplo, los muros de hospitales, los de salas de conferencias, bibliotecas populares, escuelas, campos de deportes, etc. Todo edificio que el pueblo frecuente. Los temas serán tomados de nuestro pasado histórico, de noble contenido y de acontecimientos más representativos del momento actual, etc. (ponerse en contacto con la vida). Se realizarán por lo menos una pintura mural por año, salvo inconvenientes inevitables [...] El departamento de arte cuando lo considere conveniente, editará monografías donde se documente metódicamente (con fotografías) el proceso de etapas más importantes del trabajo realizado e pintura mural, desde su concepción (boceto) hasta su realización definitiva.<sup>62</sup>

Lamentablemente, a pesar de las intenciones tanto de Spilibergo como de los otros docentes, no se realizó ningún mural en esa ciudad, al menos durante la estadía de Spilimbergo.

---

<sup>61</sup> Medardo Pantoja (1906, Tilcara-1976, San Salvador de Jujuy) Sus estudios artísticos se iniciaron en Rosario en la Academia de Gaspary con Antonio Berni. Luego en Buenos Aires, con Lino Enea Spilimbergo. De regreso a Jujuy enseñó dibujo en la escuela primaria y fue director de la Escuela de Artes. Estuvo varios años junto con Spilimbergo en Tucumán en la Facultad de Artes.

<sup>62</sup> Lino Enea Spilimbergo, *Párrafos del proyecto para la sección pintura del Instituto Superior de Artes de la Universidad de Tucumán*, 1949, citado en Diana Wechsler, "Spilimbergo maestro. Su actividad en la Academia de Bellas Artes y en la Universidad de Tucumán, Guillermo Whitelow, Fermín Fèvre, Diana B. Wechsler, *Spilimbergo*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999.

Albino Fernández recuerda que junto con los estudiantes y como parte de la práctica de aprendizaje se realizaría un mural en una iglesia, pero por temor a que se trate de una obra contraria al gobierno peronista, las autoridades le impidieron su realización.<sup>63</sup> Dos años más tarde, tanto Spilimbergo como Albino Fernández regresaron a Buenos Aires. La experiencia tucumana dejó una impronta tanto en sus alumnos como en él mismo.

Como ya adelantamos, existió una tercera propuesta mural contemporánea a las dos anteriores, que es la obra de Benito Quinquela Martín, quien por esos años se encontraba en febril actividad, realizando más murales que la suma de trabajos de los dos grupos mencionados.<sup>64</sup>

## 2.5. Benito Quinquela Martín

Desde mediados de la década del treinta, Benito Quinquela Martín se sumergió en una intensa actividad como muralista: en 1936 inauguró los 16 murales de la escuela Pedro de Mendoza, al año siguiente cuatro más y así continuó –aunque con diferentes niveles de intensidad– hasta 1960.

El 19 de julio de 1936 se reunió la gente de la llamada República de la Boca para inaugurar la escuela primaria que se construyó sobre el terreno que Benito Quinquela Martín había donado al Consejo Escolar.

---

<sup>63</sup> Entrevista de la autora a Albino Fernández realizada el 18 de julio de 2008.

<sup>64</sup> Cecilia Belej, “Quinquela Muralista” en Diana B. Wechsler, *Quinquela entre Fader y Berni. En la Colección del Museo de Bellas Artes de La Boca*, Caseros, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2008, pp. 57-77.

En tanto sonaban las campanas y sirenas de los buques surtos en el Riachuelo, dando una nota de bullicio, de animación y al mismo tiempo de solemnidad, se soltaron millares de palomas, algunas pintadas con los colores nacionales, mientras la banda municipal de música, ejecutaba la marcha de San Lorenzo.<sup>65</sup>

La donación de la Escuela-Museo en la Boca fue la primera de una serie de donaciones efectuadas por Quinquela para la Boca. Más adelante, donaría otros predios, destinados a la construcción de un Lactario, un Jardín de Infantes, el Centro de Odontología, el Teatro de la Ribera y la Escuela de Artes Gráficas, entre otros. En cada uno de estos edificios Quinquela pintó murales: los de la escuela son los que inauguran la secuencia de 75 obras monumentales que pintó entre 1936 y 1972. Con estos edificios, de línea despojada, funcionalista y vibrantes colores, Quinquela cambió la fisonomía del barrio. La Boca no fue sólo su motivo, sino también su espacio de intervención, especialmente en el perfil de la calle Pedro de Mendoza, sobre el Riachuelo, donde se concentran varias de sus donaciones.

Respecto de los murales de la escuela, al ser los primeros, resulta interesante detenerse en la manera en que se realizó la donación, así como cuáles fueron las temáticas que retrató, ya que configuran una suerte de catálogo de sus futuras intervenciones muralistas. El expediente 5224/ Q/ 933, en su artículo primero resolvía "Aceptar la donación ofrecida por Don Benito Quinquela Martín del terreno sito en Pedro de Mendoza entre Palos y Del Crucero, entre los números 1829 y 1885, con destino a la construcción de un edificio escolar y "Museo de Bellas Artes."<sup>66</sup> Así también queda manifestado en la carta que recibe el artista del Consejo Escolar de La Plata:

---

<sup>65</sup> "Reunió extraordinaria concurrencia la inauguración oficial de la Escuela Pedro de Mendoza en el Consejo 4º", *La Prensa*, lunes 20 de julio de 1936.

<sup>66</sup> Exp: 5224/ Q/ 933, Consejo Escolar de Educación, 26 de agosto de 1933.

Al Señor Benito Quinquela Martín.-

El Consejo Escolar de La Plata, que administra las escuelas públicas de este distrito, ha resuelto por unanimidad, encomendarme en mi carácter de Presidente del Cuerpo, os dirija la presente comunicación haciéndoos llegar nuestras más sinceras felicitaciones por el noble y hermoso acto de desprendimiento que significa el haber hecho cesión de un terreno de vuestra propiedad situado en el barrio denominado de "La Boca", para que en él se instale una escuela, contribuyendo de éste modo a que muchos niños se instruyan, brindándoles la oportunidad de ser hombres de bien y de provecho.-

Dejando así cumplimentada la resolución del H.C. me es grato saludarlo con mi más distinguida consideración.-<sup>67</sup>

¿Por qué pintar murales en una escuela? Desde el punto de vista del artista, para inculcar en los niños el amor hacia la belleza y para "llevar el trabajo a la escuela". Los murales tendrían la misión de inculcar en los alumnos de la escuela el amor hacia el barrio de La Boca y sus costumbres y trabajos. Al hablar del muralismo, sostiene que el arte no debe ser sólo para los ricos y expresa su deseo de que todos tengan la posibilidad de acceder a él. Esto resulta en un todo coherente con haber pintado murales en clubes de fútbol, hospitales, entre otros lugares públicos o semi públicos. Sin embargo, el caso de la Escuela-Museo no le resultó fácil. Las autoridades del Consejo escolar, que consideraban que colocar paneles decorativos en las aulas sería un factor de distracción para los jóvenes alumnos, se opusieron a la inclusión de murales en las aulas. Según un relato del propio artista, los pintó en secreto y cuando tuvo listas las obras, realizadas en *celotex*, las llevó a la escuela a punta de revolver y cuchillo.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Carta de Fausto Etcheverry, Ministro del Consejo Escolar a Benito Quinquela Martín, La Plata, 24 de agosto de 1933.

<sup>68</sup> Andrés Muñoz, *Vida de Quinquela Martín*, Buenos Aires, Edición del autor, 1966.

La escuela todavía funciona en el primer piso del edificio ubicado sobre la calle Pedro de Mendoza. En su diseño original, tenía 6 aulas, una sala de música, una de trabajo manual, un patio cubierto y una casa para el director. El museo, inaugurado dos años más tarde, funciona en el segundo piso. Las aulas llevan nombres de pintores: Pío Collivadino, Fernando Fader, Alfredo Lázari, entre otros y hay retratos de ellos en cada salón. Estos mismos artistas son los que están presentes en la colección del Museo. De este modo, se refuerza el lazo entre éste y la Escuela, concebido desde los orígenes de ambos en un edificio único.

El ciclo de 16 murales se puede dividir temáticamente, según los motivos representados, en dos grupos. El primero, caracterizado por las escenas del puerto y de los trabajos relacionados con las actividades portuarias. En este conjunto encontramos: *Embarque de cereales* (escalera), *Cargadores de Carbón*, *Cargadoras de Naranjas en Corrientes*, *Cosedores de velas* (aula de labores), *La despedida*, *Regreso de la Pesca* y *Mascarones*.

Un segundo grupo consiste en las escenas donde se representan las tradiciones y la historia del barrio y en las que se refleja la vida cotidiana de los pobladores de La Boca: *Fogata de San Juan*, *El desfile del circo* (patio de ingreso), *Inundación en La Boca*, *Saludo a la bandera* (patio de ingreso), *Música y danza* (sala de música) y *Carnaval* (patio del primer piso).<sup>69</sup> En este último se ven el gaucho, la china, el cocoliche y el indio, disfraces típicos de los carnavales populares, que también se observan en las fotografías que conserva el archivo del museo donde se lo ve a Quinquela disfrazado junto con los vecinos del barrio.

---

<sup>69</sup> El mural fue restaurado en el 2006 por Gabriela Chicola.

Con motivo de la construcción de la escuela, Marcelo Olivari pronunció una conferencia en el Ateneo Popular de La Boca que luego se publicó en el libro *La Escuela Bella*.<sup>70</sup> En esa oportunidad, Olivari hacía un repaso por distintas corrientes sobre la educación de los niños: desde Montessori, pasando por experiencias en Bruselas. De estos métodos rescata la importancia de que las habitaciones fueran alegres y con decoraciones, que provean de estímulos favorables al aprendizaje. Destaca que “En el caso de la decoración mural, el niño gusta más de ella cuanto más familiar sea el motivo.”, y más adelante: “El carácter perturbador de la ilustración permanente decrece, se esfuma. Y el friso se convierte en una visión bella a la que recurrirá el niño, como a un cielo, cuando necesite prolongar o renovar su mundo interior.”<sup>71</sup> En relación a los motivos que Quinquela había elegido para decorar la escuela, en su mayoría sobre el puerto, decía en su conferencia Olivari: “Una escena del puerto en el aula es la visión real y bella del ambiente en que se vive.”<sup>72</sup> Y que esto tendría un efecto doblemente positivo cuando el escolar contraste estos murales con el puerto que se encuentra fuera de la escuela: “el alumno de la escuela de la Boca, al retornar camino del hogar con el alma iluminada de escenas nobles, al ver al puerto real, verdadero, comprenderá mejor el significado moral del trabajo que lo agita.”<sup>73</sup> Olivari reconocía como antecedente local a las decoraciones en escuelas al ofrecimiento que había hecho Alfredo Guido para “decorar, con los alumnos del curso que dirige en la Escuela Superior de Artes los patios, sala de canto y escalera de la escuela ‘Petronila Rodríguez.’”<sup>74</sup>

---

<sup>70</sup> Marcelo Olivari, *La Escuela Bella. Los motivos de Quinquela Martín*, Buenos Aires, Edición del Ateneo Popular de La Boca, 1935.

<sup>71</sup> *Idem*, p. 15.

<sup>72</sup> *Idem*, p. 16.

<sup>73</sup> *Idem*, p. 16.

<sup>74</sup> *Idem*, p. 21.

Para la ejecución de sus murales, Quinquela experimentó con diversas técnicas y en ninguno utilizó el fresco. Muchos son óleos sobre paneles de *celotex* y otros son cementos policromados, que transfería al soporte material el yesero español Constantino Yuste.<sup>75</sup> Paralelamente incorporó otras técnicas para reproducir sus obras murales como los cerámicos, que por esos años se utilizaban también para decorar las estaciones de las líneas de subterráneos de la compañía CHADOPyF. En la ciudad de Buenos Aires y otras ciudades del país se encuentran 75 murales que llevan la firma de Benito Quinquela Martín. Refiriéndose a sus primeros murales, decía poco antes de morir:

Antes de esa época [1935] se hacían aquí pocos murales; en parte por falta de interés en los artistas, volcados íntegramente al cuadro de caballete, en parte por el medio, por falta de cultura artística en el pueblo, a quien en principio están destinados. En los que yo hice —como en la mayoría de mis cuadros— el tema es siempre el trabajo o escenas populares. Las figuras son recias y por lo general arquetípicas, y constituyen el elemento más importante, porque yo pienso que el mural necesita de la figura humana y que en él el paisaje sólo puede ir como fondo. He pintado muchos murales, de los cuales solamente uno —“El Carnaval”— está hecho al fresco.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> En varias notas de prensa se destacaba la técnica introducida por este artesano de 65 años, que en 1936 se había exiliado en la Argentina al estallar la Guerra Civil española. Prácticamente todos los diarios de la ciudad publicaron notas referidas a esa vereda con comentarios más o menos parecidos respecto de su novedad y el hecho de que recuperaba la antigua tradición de “griegos, romanos y bizantinos” de decorar con mosaicos los pavimentos y paredes de los espacios públicos. Cfr. por ejemplo “Una obra de Quinquela Martín se reproduce” *Crítica*, 17 de septiembre de 1937. Este artículo comentaba la vereda, que Quinquela calificaba como “la primera vereda artística del mundo” y presentaba a Yuste como “un obrero interesante”: “Constantino Yute (*sic*) ha vivido casi todos sus largos años en España, su país natal. La guerra civil le arrojó, hace más o menos un año, a estas playas. [...] Con material atinado al tiempo, de gasto además reducido, pueden lograrse efectos sorprendentes. La experiencia realizada por iniciativa de Quinquela Martín frente a la escuela Pedro de Mendoza, así lo garante.”, p. 6

<sup>76</sup> María Angélica Correa (ed.), *Quinquela por Quinquela*, Buenos Aires, Eudeba, 1977, p. 47. Es curioso que Quinquela considere el mural *Carnaval* de la escuela como fresco. Al contrario de los otros, éste fue pintado sobre la pared pero con la técnica del *secco*, es decir sobre el muro con el revoque ya seco. Probablemente se deba no a un desconocimiento de la técnica, sino como una manera de diferenciar ese mural de los otros que había pintado sobre *celotex*.

Quinquela también percibía el surgimiento de un nuevo muralismo a mediados de los años treinta, —entendido como arte destinado al pueblo— y del que él se sentía partícipe y pionero. Los temas que pintó en sus murales fueron sin excepción el trabajo y las costumbres populares.<sup>77</sup> Silvestri ha señalado que desde muy temprano, en el imaginario porteño, pueblo y Riachuelo aparecen asociados, no porque en otros barrios no hubiese presencia de trabajadores sino porque en los barrios del sur de la ciudad (Barracas y La Boca) la fuerte combatividad obrera les dio una fisonomía particular.<sup>78</sup> Muchos obreros se habían afiliado al socialismo y esto le había valido a Alfredo Palacios ser el primer diputado socialista de Sudamérica en 1904. Esa imagen del Riachuelo vinculada al trabajo portuario y a lo popular son los temas que Quinquela desarrolló en su obra y que derivan del hecho de que él mismo contribuyó con su pintura a la conformación del Riachuelo como paisaje típico y característico de Buenos Aires.

Prácticamente todas sus obras llevan esta porción de agua como telón de fondo de sus composiciones y, a pesar de que estaba presente también en su pintura de caballete, en ésta los protagonistas son los barcos amarrados en el puerto y la figura humana aparece como pequeñas siluetas recortadas en el horizonte. En cambio, en sus murales, la figura del trabajador cobra un volumen similar al de la figuración de los grabados que realizó con la técnica del aguafuerte.

Sus murales presentan características formales que se reiteran, al modo de un patrón de trabajo: en un primer plano, figuras masculinas realizando alguna actividad portuaria de carga y descarga, como tirar de sogas o levantar pesados objetos en distintas posiciones.

---

<sup>77</sup> Cecilia Belej, “Quinquela Muralista” en Diana B. Wechsler, *Quinquela entre Fader y Berni en la Colección del Museo de Bellas Artes de La Boca*, Caseros, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2008.

<sup>78</sup> Graciela Silvestri, *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

Estos cuerpos, robustos y contundentes, contrastan con las siluetas que se recortan contra el horizonte, realizadas con espátula en el caso de la pintura de caballete. Detrás, el Riachuelo completa la escena como último plano en el que están delineadas las chimeneas y los edificios de la margen contraria. Para los encargos murales que recibe, muchas veces representa la carga o descarga de algún producto en los barcos transatlánticos. El tema central desarrollado, y que refiere al lugar de emplazamiento del mural, es aquel bien que se está descargando de los barcos, como por ejemplo, vagones para el subterráneo o cañones para el Tiro Federal. Otras veces, algún elemento de la composición remite al espacio que alojará el mural: en el realizado para el Lactario, además de la escena en el puerto, se observa una mujer amamantando y en el de la Policía Montada, un policía a caballo que ronda por el puerto. De esta manera, Quinquela adaptaba su pintura al comitente realizando mínimas modificaciones a su esquema compositivo.

A grandes rasgos, sus murales representan, por un lado, escenas del puerto y de los trabajos afines a las actividades portuarias; dentro de este grupo podemos mencionar: *Embarque de cereales* en la escuela Pedro de Mendoza y *Desembarco de cañones* en el Tiro Federal Argentino. Por otro lado, imágenes donde se representan las tradiciones y la historia del barrio y en las que se refleja la vida cotidiana de los pobladores de La Boca: *Procesión náutica* en el Teatro de la Ribera y *Música Popular* en la casa de Juan de Dios Filiberto, por nombrar sólo algunos ejemplos. En suma, las temáticas de Quinquela giran en torno a los sectores populares, el trabajo urbano masculino, y más precisamente en el puerto, el barrio de La Boca y las costumbres de sus habitantes: estibadores, marineros, cargadores de carbón, calafateadores, etc.

A principios de la década de 1930 tuvo lugar un debate en la revista *Contra* que vinculó el arte y la política. En esta publicación –que sólo duró cinco números– se realizó una encuesta sobre si el arte debía ser político o no. *Contra* intentó unir vanguardia estética con una práctica política militante y ese ideal, como sostiene Sylvia Saítta, fue encarnado por la figura de David Alfaro Siqueiros, modelo de artista revolucionario y comprometido, cuyo arte poseía contenido político.<sup>79</sup> Pero por más que Quinquela declarase explícitamente que su arte no era político, sin duda sus acciones tenían un sentido político. De hecho, la figura del propio Quinquela como donante de terrenos y murales lo dibujó como una personalidad importante e influyente, al menos en el barrio de La Boca, y sin duda fue un referente que excedió las fronteras de la bohemia artística. El hecho de que se codeara con funcionarios y políticos de distinto signo político y ofreciera sus murales en lugares disímiles no hacía más que engrandecer su figura, como veremos en el capítulo cuatro.

Con respecto a la técnica, la mayoría de sus murales fueron pintados con óleo y cera utilizando planchas de *celotex*<sup>80</sup> como soporte. En general, Quinquela realizaba el mural en su taller, luego lo trasladaba y, –dependiendo de las dimensiones– daba las últimas pinceladas al unir las planchas de *celotex* cuando las amuraba en su sitio. En otros casos, sobre todo con el propósito de emplazarlos al aire libre, aunque no necesariamente, se utilizaron teselas de hierro esmaltadas en los talleres Talamani, o murales cerámicos, que confeccionaba en un primer momento Ricardo Sánchez y que más adelante se realizaron en el Taller del Instituto Otto Krausse, y finalmente, los cementos policromados para aceras,

---

<sup>79</sup> Sylvia Saítta “Polémicas ideológicas, debates literarios en *Contra. La revista de los franco-tiradores*” en Sylvia Saítta, (coord.), *Contra. La revista de los franco-tiradores*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2005, pp. 13-33.

<sup>80</sup> *Celotex* era la marca con la que se comercializaba este material para embalaje, que era cartón prensado.

que realizaba Constantino Yuste.<sup>81</sup> Para éstos últimos, Quinquela realizaba el modelo en papel de escenografía en tamaño real, como se puede observar en varias fotografías conservadas en el Museo de Bellas Artes de La Boca. El uso de todas estas técnicas evidencia la voluntad de Quinquela de instalar murales en más y más sitios, a la que subordinaba, a veces, la calidad de las obras, ya que en estos traspasamientos que se realizaban tanto en la cerámica, como en las teselas, la pincelada de Quinquela se volvía menos diestra, en parte también porque probablemente no fuera él quien los pintaba. También en los cementos policromados el dibujo resultante era más rústico, debido a que ese material era menos maleable. De esta manera, el fin último era multiplicar los murales, al aire libre como en Caminito, en las veredas o en el pavimento de la estación *Plaza Italia* de subterráneos, en los patios de la escuela-museo, en el natatorio de la Facultad de Derecho y en el fondo de la piscina del Tiro Federal, entre otros sitios que hubieran hecho imposible la perdurabilidad de sus murales en *celotex*. Así lo manifestaba cuando hablaba de su interés por la cerámica: “en relación con el mural, nada más. Da la posibilidad de llevar el cuadro al aire libre, a la calle, a las plazas, acercándolo así a la gente.”<sup>82</sup>

Quinquela ve en el muralismo la posibilidad de llevar el arte a todas partes. Algunas veces se reproduce el mismo mural en distintas técnicas, ejemplo de esto es *Carnaval y La Despedida*, como veremos en el capítulo 4. El artista subordinaba la calidad a la cantidad y

---

<sup>81</sup> Con Yuste, Quinquela hizo el pavimento del ingreso a la Escuela-Museo (1937), de la estación de subterráneos Plaza Italia (1938), el frente de la casa de Juan de Dios Filiberto y del fondo de la pileta de natación del Tiro Federal (1938) entre otras obras. Esta última, *Trabajadores del mar* fue destruida poco después por el Director del establecimiento, según una nota manuscrita del propio Quinquela en 1940 acompañada por una foto de la obra realizada en cemento de 9 x 4m. donde ironiza sobre esta pérdida: “cuadro colocado en el fondo de la pileta de natación del Tiro Federal y fue sacado y destruido una vez colocado; por el Arquitecto y la Dirección del Tiro Federal porque no le gustó el tema. ‘Viva la cultura’” (Archivo Museo de La Boca Quinquela f. 102).

<sup>82</sup> María Angélica Correa (ed.), *Quinquela por Quinquela*, Buenos Aires, Eudeba, 1977, p.47.

también sacrificaba la noción de obra única, —realizada por la mano maestra del artista— ante la posibilidad de alcanzar nuevos públicos.

Con respecto a los lugares en donde se ubican sus murales, subrayamos en primer lugar los que se encuentran en sitios creados por él mismo. Murales pintados donde previamente ha donado los terrenos. En este grupo se ubican los 16 murales de la escuela Pedro de Mendoza (1936), los del jardín de infantes (c.1948), el lactario Municipal (1946), el Teatro de la Ribera (1970/1), el Instituto Odontológico (1957), la Escuela de Artes Gráficas (1949), etc. Otros han sido regalos, como por ejemplo la fachada de la casa de Juan de Dios Filiberto (1937), su amigo y vecino ácrata, y los dos que se encuentran en Caminito y calle Magallanes (c.1956). Finalmente, aquellos para los que fue contratado: La Casa del Pueblo (1937), tres estadios de fútbol, River Plate (1937), Racing Club (1937) y Boca Juniors (1941), la Casa del Teatro (1938), el Ministerio de Obras Públicas (1937), Obras Sanitarias de la Nación (1937), la Escuela República de México (1941), la Policía Montada (1937), el Tiro Federal Argentino (1937), la Estación *Plaza Italia* del subterráneo (1938) y el Hospital Santojani (1940), entre otros.

La mayoría de estas obras son donaciones que hacía el artista. En algunas cartas que le envía a los directivos de las instituciones, se advierte el precio convenido por el mural y si bien se mencionan los gastos, éstos no se encuentran desagregados:

Señor General de Brigada, D. Bautista Molina:

De acuerdo con lo convenido con el Señor Director General, respecto a la ejecución de un "panneau" decorativo en el edificio del Tiro Federal Argentino, me es grato confirmarle lo expresado verbalmente, requiriendo por dicho trabajo la

cantidad de \$3.000,00 m/n., que corresponde según mi opción a gastos de material, haciendo donación de la parte espiritual de mi intervención personal.<sup>83</sup>

En otros casos, se desagregan los gastos y así podemos ver cuánto le corresponde a cada artículo. También se observa en cuánto valúa Quinquela la obra que está realizando:

Señorita Gerarda Scolamieri, Directora de la Escuela República de México:

Tengo el agrado de enviarle la cuenta de gastos ocasionados por la colocación del cuadro "Trabajo", que mide 8 metros por 3: por dos meses y cinco días de trabajo de ayudante, a 10 pesos por día, 650 pesos; por transporte, celotex y otros, 100 pesos, y por pintura, 250 pesos. Total, 1.000 pesos. Mi trabajo personal y espiritual es de 20.000 pesos, pero eso entra en carácter de donación para la escuela.<sup>84</sup>

Los honorarios de Quinquela estaban indicados y eran en general del orden de los 20.000\$, pero esto era parte de la donación. Lo que sí cobraba eran 10\$ por día por un ayudante, más materiales. Si bien desconocemos qué tarea desarrollaba éste, suponemos que armaría el andamio, prepararía las pinturas y posiblemente ayudara a pintar fondos o partes más sencillas de la composición. Es posible que Quinquela no contara con un ayudante fijo, sino que fuera cambiando a lo largo del tiempo. Entre sus papeles, prolijamente ordenados en varios biblioratos, se ha evitado cuidadosamente dejar rastros de quiénes pudieron ser sus ayudantes, aunque podemos aventurar algunos nombres como el de Suffritti y el pintor Ollavaca, amigo de Quinquela, ambos fotografiados en un momento en que aparentemente están con él junto al andamio de uno de los murales. Es posible que su labor como muralista sostuviera ese nivel de actividad a partir de que Quinquela no esperaba que la iniciativa

---

<sup>83</sup> Carta de B. Quinquela Martín dirigida al General de Brigada D. Bautista Molina, Buenos Aires, 4 de octubre de 1937.

<sup>84</sup> Carta de B. Quinquela Martín dirigida a la Señorita Gerarda Scolamieri, Directora de la Escuela República de México, Buenos Aires, 20 de agosto de 1941.

partiese de los comitentes, sino que ofrecía sus murales, sin descanso. Además, el cobro de los gastos en materiales y en su ayudante, pudo ser una forma de mantener la productividad gracias a que era una actividad que, si no generaba ganancias, tampoco producía pérdidas monetarias para el artista. En este sentido vale la pena tener en cuenta las obras que realiza para el Ministerio de Obras Públicas, debido a que era la Dirección de Arquitectura de este ministerio, la que comisionaba los paneles decorativos para todos los edificios que construía esta repartición. Quinquela pinta un gran mural para el Comedor de los Obreros: *Día de Trabajo*<sup>85</sup> y el otro *—En plena actividad—* para el Despacho del Ministro de Obras Públicas. Ambos se inauguraron con la presencia de trabajadores, ministros y el Presidente Justo. Este tipo de encargos le debían reportar cierta ganancia monetaria, además del estatus que adquiría por el hecho de recibir encargos de esta envergadura.

Es interesante observar la manera en que se van dando encuentros y desencuentros entre estos artistas que se están disputando los espacios durante este período. En el caso de Quinquela Martín existe un supuesto aislamiento, algo que queda en discusión luego de observar la cantidad de encargos que recibe para decorar despachos de edificios públicos, ya que de esta manera trasciende más allá del barrio. Con sus murales logra tener visibilidad en muchos espacios. Sus estrategias no se relacionan con presentarse en el Salón ni con ganar premios o exponer en el centro de la ciudad, pero sí con recibir encargos del Estado para sus murales.

Para finalizar esta presentación de las tres vertientes de arte mural se puede observar en el cuadro que se encuentra a continuación la convivencia de los tres proyectos muralistas

---

<sup>85</sup> *Día de trabajo* fue restaurado y actualmente se encuentra en la Terminal de Cruceros que ha sido rebautizada como "Benito Quinquela Martín".

descriptos, la cantidad de encargos recibidos y la variedad de técnicas y espacios en los que se encuentran sus obras.

## 2.6. Murales realizados entre mediados de la década de 1920 y 1950<sup>86</sup>

Año	Miembros del Taller de Arte Mural	Escuela de A. Guido	Benito Quinquela Martín
1924		-Conjunto de paneles sobre el Altiplano en la casa Mayorel, Los Cocos, Córdoba (A. Guido)	
1926		- <i>Palas Atenea, Artes Plásticas, Letras, Música y Ciencias</i> , Federación Agraria Argentina, Actualmente Teatro Lavardén, Rosario (Alfredo Guido) - 12 telas aplicadas a las paredes, Bar Cifré, subsuelo del Palacio Fuentes, Rosario (A. Guido)	
1927		- <i>Paisajes del altiplano</i> , Casa Fracassi, Rosario (Alfredo Guido, riportato)	
1929		-Panel para el Pabellón Argentino, Exposición Sevilla (A. Guido, riportato). Actualmente en la Biblioteca de la Escuela Normal N° 2, Rosario	
1933	- <i>Ejercicio Plástico</i> (Equipo Poligráfico: David Alfaro Siqueiros, L. E. Spilimbergo, A. Berni, J. C. Castagnino, E. Lazzaro)	- <i>Estampas del 900, Escena campera y Escena de animales silvestres</i> , Plaza Hotel (J. Soto Acébal y María M. Rodrigué, óleo sobre el muro. El segundo fue destruido)	
1934	- <i>Mujer trabajando</i> , Biblioteca "Veladas de Estudio después del Trabajo" de Avellaneda (J. C. Castagnino) - <i>s/ título</i> , Vivienda multifamiliar Viamonte 867 (L. E. Spilimbergo) (c. 1934)	- <i>La Historia del transporte</i> (dos frisos) y <i>La Fraternidad</i> , en edificio de La Fraternidad (óleo sobre plateado a la hoja, Dante Ortolani y A. Montero) - 11 murales cerámicos del ciclo <i>Paisajes de España</i> , subte Línea C (Martín Noel, Manuel Escasany, cerámicos) - <i>Las Bellas Artes y Artesanías Argentinas: platería, tejeduría</i> ,	

<sup>86</sup> Elaboración propia. Durante este período continúa la pintura en iglesias y viviendas de la élite. Estos casos no se han registrado en el cuadro porque se trata de una continuación de la práctica que se entiende como antecedente de la renovación que estamos estudiando.

		cueros y Artesanías Argentinas, en la Comisión Nacional de Bellas Artes (fresco, cartones: A. Guido, Ejecución: L. Baldini, A. Chiesa R. Castagna y J. Ugarte Eléspuru)	
1935	-Alegorías de la ciudad Moderna, vivienda unifamiliar, General Urquiza 41, (A. Berni)	- Motivo Serrano en la Sociedad Rural (A. Guido) Destruído - Descubrimiento de América en la Escuela Petronila Rodríguez (Chiesa, Castagna y Baldini, dirigidos por A. Guido)	
1936		Ministerio de Obras Públicas: <i>La Ingeniería y La Arquitectura</i> (A. Guido, fresco) - Ganarás el pan, A. Alice, - Paisaje, E. Celery - Apuntador, M. Victorica - R. Franco, panel - panel (cartón: P. Collivadino, Ejecución: R. Mazza) - A. Montero - actividad portuaria, E. Valls, - Gastón Jarry -A. Pibernat,  - San José de Flores, Luján, La quinta y el rancho y Luján, sus cereales y el Río de la Plata, estación 9 de Julio, subte Línea D (A. Guido, cerámicos) - Rosario, San Lorenzo, La posta, La trilla, La chacra..., estación Facultad de Medicina, subte Línea D, (A. Guido, cerámicos)  Palacio de Justicia de Córdoba: - Primer crimen, (E. Valls, óleo sobre tela en bastidor) - La Ley, (E. Lezcano Ceballos, óleo sobre tela) - La Justicia, (F. Vidal, óleo sobre tela) - La línea del Norte y La línea del Sud, Ferrocarriles del Estado, (R. Franco, óleo sobre plateado a la hoja con láminas de aluminio)	En la Escuela "Pedro de Mendoza", La Boca: -Cargadores de carbón, (óleo sobre celotex) -Fogatas de San Juan, (óleo sobre celotex) -Regreso de la pesca, (óleo sobre celotex) -Cosedores de velas, (óleo sobre celotex) -Bendición de las barcas, (óleo sobre celotex) -Inundación de La Boca, (óleo sobre celotex) -Buzos en el fondo del mar, (óleo sobre celotex) -Música y danza, (óleo sobre celotex) -Embarque de cereales, (óleo sobre celotex) -La despedida, (óleo sobre celotex) -Cargadoras de naranjas en Corrientes, (óleo sobre celotex) -Mascarones de proa, (óleo sobre celotex) -La Boca 1860, (óleo sobre celotex) -Carnaval en La Boca, (óleo sobre muro) -El desfile del circo (mural cerámico) -Saludo a la bandera, (mural cerámico) -Vuelta de Rocha, (Cemento policromado)
1937	- Las industrias artesanales, Pabellón argentino en la Exposición Internacional de París, (L. E. Spilimbergo)	- Murales del Barrio de Suboficiales de Campo de Mayo (A. Guido) - Garay y Mendoza y América y	-Música popular, Magallanes 1140 (Casa de Juan de Dios Filiberto, cemento policromado). -Actividad en el astillero, Casa del Pueblo, (óleo sobre celotex)

		<p><i>España</i>, estación Tribunales, subte Línea D. (R. Franco, cerámicos)</p> <p>- <i>Motivo marino</i>, Biblioteca del Museo de Ciencias Naturales "Bernardino Rivadavia" (óleo sobre tela)</p> <p>- <i>Aves</i>, Museo de Ciencias Naturales (óleo sobre tela)</p> <p>- <i>Leopardos</i>, Museo de Ciencias Naturales (E. Valls óleo sobre tela)</p> <p>- <i>Nahuel Huapi</i>, Museo de Ciencias Naturales (A. G. Guastavino, óleo sobre tela)</p> <p>- <i>Cataratas del Iguazú</i>, Museo de Ciencias Naturales (E. Valls, óleo sobre tela)</p>	<p>- <i>Construcción de desagües</i>, edificio de la Dirección de Obras Sanitarias (óleo sobre celotex)</p> <p>- <i>Puente de Barracas</i>, Estadio Racing Club, Avellaneda, (óleo sobre celotex)</p> <p>- <i>El campeón y La primera cancha</i>, Estadio River Plate (óleo sobre el muro)</p> <p>- <i>Atracando y Orden y trabajo en Policía montada</i> (óleo sobre celotex)</p> <p>- <i>Desembarco de cañones</i>, Tiro Federal Argentino, (óleo sobre el muro)</p>
1938		<p>- <i>Santa Fé, El puente Setúbal, El Río Paraná ...</i>, estación Facultad de Medicina subte Línea D (A. Guido, cerámicos)</p> <p>- <i>Los colonizadores y El Camino a Córdoba de Tucumán</i>, estación Agüero, subte Línea D (R. Franco, cerámicos)</p> <p>- <i>Santiago del Estero. Leyendas del País de la Selva y Arqueología diaguita, Los valles, Tucumán, La zafra de la caña y Los ingenios...</i>, estación Bulnes, subte Línea D (A. Guido, cerámicos)</p> <p>- <i>Evocaciones de Salta y Los pobladores del Altiplano</i>, estación Scalabrini Ortiz, subte Línea D (R. Franco, cerámicos)</p>	<p>- <i>En plena actividad y Descargando carbón</i> Casa del Teatro, (óleo sobre celotex)</p> <p>- <i>Descarga y Desembarque de tranvías</i>, Andén de Estación "Plaza Italia" de la línea D de subterráneos (cemento policromado)</p> <p>- <i>Luchadores en el mar</i>, Fondo de pileta de natación (cemento policromado) Tiro Federal Argentino, Destruído luego de ser colocado</p> <p>- <i>En plena actividad</i>, Ministerio de Obras Públicas, Despacho del Sr. Ministro (óleo sobre celotex)</p> <p>- <i>Día de trabajo</i>, Comedor de Obreros de la Dirección General de Obras y Astilleros del Río de la Plata, Ministerio de Obras Públicas, (óleo sobre celotex)</p>
1939	- <i>Agricultura y Ganadería</i> , (A. Berni y L. E. Spilimbergo) e <i>Industria y Comercio argentinos</i> , (Jarry, Mazza y Montero), Pabellón Argentino de la Exposición Internacional de Nueva York,	<p>- <i>La Batalla de Caseros</i>, Concejo Deliberante de Morón (A. Guido, fresco)</p> <p>- <i>Industria y Comercio</i>, Pabellón Argentino de la Exposición Internacional de Nueva York, (A. Montero y G. Jarry)</p> <p>Ministerio de Hacienda:</p> <p>- <i>Primer trueque y Principios de la corriente inmigratoria</i>, (J. Soto Acébal, óleo sobre tela)</p> <p>- <i>Aserradero u Obraje</i>, (E.</p>	<p>- <i>Levantando anclas</i>, Círculo médico Argentino, (óleo sobre celotex)</p> <p>- <i>s/t</i>, cerámicos, Escuela Otto Krausse</p>

		<p>Centurión, óleo sobre tela</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Tierra de Promisión</i>, (C. B. de Quirós, óleo sobre tela)</li> <li>- <i>Aserradero</i>, (Ernesto Riccio, óleo sobre tela)</li> <li>- <i>La pesca</i>, (G. López Naguil, óleo sobre tela)</li> <li>- <i>Riquezas argentinas</i>, (A. Alice, óleo sobre tela)</li> <li>- <i>Vendimia</i>, (A. Pibernat, óleo sobre tela)</li> <li>- <i>Riqueza nacional</i>, (F. Vidal, óleo sobre tela)</li> <li>- <i>Ofrendas de frutos</i>, (J. Soto Acébal, óleo sobre tela)</li> <li>- <i>La segadora</i>, (Paulina Blinder, óleo sobre tela)</li> <li>- <i>Puertos argentinos</i>, (G. Jarry, óleo sobre tela)</li> <li>- <i>Nativos ofreciendo riquezas</i>, (E. Lescano Ceballos, óleo sobre tela)</li> <li>- <i>La cosecha</i>, (R. Mazza, óleo sobre tela)</li> <li>- <i>Nativos nortehños en mercado regional</i>, (A. Montero, óleo sobre tela)</li> </ul>	
1940		<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>La resurrección de Cristo y La resurrección de Lázaro</i>, Cementerio de la Chacarita (E. Centurión)</li> <li>- Dos paneles, Municipalidad de Concordia, Entre Ríos, (L. Baldini, óleo sobre paneles de madera)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Día de trabajo</i>, Hospital Santojanni, (cerámicos)</li> <li>- <i>Maternidad en el puerto</i>, Lactarium Nº2, (cerámicos)</li> </ul>
1941	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Mural en el Teatro del Pueblo, (A. Berni) Destruído en 1943</li> <li>- <i>Escena en la playa</i>, fresco en vivienda familiar, Gaspar Campos 480 (J. C. Castagnino)</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>El origen de la Bandera de Boca</i>, Club Boca Juniors, (óleo sobre celotex)</li> <li>- <i>Trabajo y progreso</i>, (óleo sobre celotex) Escuela República de México</li> <li>- <i>Procesión náutica</i>, Hospital Argerich, (óleo sobre celotex)</li> </ul>
1942	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Los pioneros del cine y Homenaje al cine</i> (J. C. Castagnino, y López Claro, O. Pierre y M. Espinosa) ex cine Lorraine, hoy Librería Losada.</li> <li>- <i>Alegorías del descanso eterno</i> en el Cementerio de Avellaneda, (M. Colmeiro y J. C. Castagnino, fresco)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Murales del Automóvil Club Argentino (A. Guido, Centurión, Basaldúa, Soto Acébal y M. Rodrigué)</li> <li>- <i>Descendimiento de la cruz</i>, capilla de misas, Cementerio de La Chacarita, (G. López Naguil)</li> </ul>	

	- <i>Los elementos</i> , vivienda familiar, J. C. Castagnino, fresco -Fresco en vivienda flia. Besada de Barracas (en 2005 fue removido de su emplazamiento) (fresco, J. C. Castagnino)		
1943	- <i>Literatura, Artes Plásticas, Música</i> . (Berni), <i>La cultura dignifica a los hombres y hermana a los pueblos</i> (Urruchúa), <i>La ofrenda de la nueva tierra</i> (Castagnino), frescos, en Sociedad Hebraica Argentina -Vivienda multifamiliar, J. B. Justo 2720 (J. C. Castagnino y A. Berni)		
1944			
1945	-Mural en la Biblioteca del Colegio Nacional Mariano Moreno, Mar del Plata. (J. C. Castagnino) - <i>Elogio del Río Uruguay</i> , Club deportivo de Salto, Uruguay (J. C. Castagnino)	- <i>Las Bellas Artes</i> , (J. Soto Acébal, óleo sobre tela embutido en el muro), Academia Nacional de Bellas Artes. - <i>Las comunicaciones modernas y Las comunicaciones marítimas de la primera época</i> , Correo Central (Amadeo Dell'Acqua). - <i>San Juan el Precursor</i> , Iglesia San Juan el Precursor (Gastón Jarry)	
1946	- <i>El dominio de las fuerzas naturales</i> y <i>La Primavera</i> (L. E. Spilimbergo), <i>La fraternidad</i> y <i>El Invierno</i> (D. Urruchúa), <i>La ofrenda generosa de la naturaleza</i> y <i>El Otoño</i> (J.C. Castagnino), <i>Canto al mar</i> , <i>La pareja humana</i> y <i>El Verano</i> (M. Colmeiro), <i>El amor</i> o <i>La germinación de la tierra</i> y <i>El trabajo</i> , (A. Berni), <i>La despedida</i> (L. E. Spilimbergo y Urruchúa) en Galerías Pacifico (Taller de Arte Mural) -Mural en vivienda familiar, Ituzaingó fresco, (J. C. Castagnino)	Ministerio de Guerra: 4 paneles de C. B. de Quirós (óleo sobre tela) 2 fueron destruidos.	- <i>Obreros en actividad</i> y <i>Rincón boquense</i> , Lactario Municipal N° 4, (esmalte sobre hierro)
1947	-Mural en vivienda familiar, Ituzaingó, (J. C. Castagnino, fresco) -Dos frescos en ex Cine San		

	Martín, Mar del Plata, (J. C. Castagnino, fresco) -Mural en vivienda multifamiliar, Viamonte 2660, (J. C. Castagnino fresco)		
1948			- <i>Descarga de zapallos</i> , Jardín de Infantes N°6 (esmalte sobre hierro)
1949	- <i>Mujer caminando las olas</i> , fresco en pared en L de 3.60 x 5.50 y 1.60 x 19m, ubicado en el comedor del <i>Hotel Alfar</i> (calle 16 esq. 3, Pnta Mogotes, Mar del Plata, J. C. Castagnino)	<i>Ayer y Hoy</i> , Central General de los Trabajadores, (Miguel Petrone, fresco)	- <i>Bajo el puente y Barco y ciudad gris</i> (esmalte sobre hierro) Casa-Taller de Luis Perlotti - <i>Día de trabajo en el puerto</i> , (esmalte sobre hierro) Escuela de Artes Gráficas N°31, La Boca - <i>s/t</i> , Facultad de Derecho, (esmalte sobre hierro)
1950			

## **Capítulo III**

### **Los encargos del Estado**

El objetivo de este capítulo y del siguiente es analizar los murales desde el punto de vista del comitente, es decir, quién realizó los encargos de paneles decorativos y murales. En este capítulo nos centraremos en el Estado como comitente de estas obras de arte y en el siguiente, en los encargos privados y de asociaciones civiles. Desde mediados de la década de 1930, se construyeron el Ministerio de Obras Públicas con murales de Alfredo Guido, Gastón Jarry y Benito Quinquela Martín y el Ministerio de Hacienda con obras a cargo de Emilio Centurión, Jorge Soto Acébal, Cesáreo Bernaldo de Quirós, entre otras dependencias. Se indagarán los presupuestos que guiaron estos encargos a través de las relaciones entre la historiografía y las artes. Otro circuito de encargos estatales de murales era el de las exposiciones internacionales, para las que se realizaban grandes paneles o murales efímeros que se pintaban en ocasión de estos eventos, como el mural de Alfredo Guido para la Feria Internacional de Sevilla en 1929, *Industrias artesanales* de Lino Enea Spilimbergo en 1937 y *Agricultura y Ganadería* de Antonio Berni y L. E. Spilimbergo en 1939, que también se tendrán en cuenta, así como también los realizados durante el primer peronismo, para las exposiciones industriales.

### **3.1. Los grandes encargos**

Los encargos estatales de obra mural están directamente relacionados con la relevancia que cobró durante la década de 1930 el Ministerio de Obras Públicas y, en particular, la Dirección General de Arquitectura de este ministerio. Durante esa década, los edificios que construyó el Estado privilegiaron el estilo academicista monumental, como el Ministerio de Hacienda y Ministerio de Guerra, entre otros. En ellos se advierte la intención de mostrar la presencia del Estado en el rol de gran constructor de manera

muy visible. Las principales características de estos edificios son la verticalidad, la pureza de las líneas, el orden, la sobriedad que a su vez están en consonancia con algunas de las ideas que los gobiernos de esta década intentaban transmitir desde la arquitectura.

Para comprender los procesos estudiados es necesario atender al contexto histórico en el que se desarrollaron. La segunda presidencia de Hipólito Yrigoyen, iniciada en 1928, concluyó abruptamente con un golpe de Estado. El 6 de septiembre de 1930 el general José Félix Uriburu asumió como presidente provisional e inauguró una década marcada por la corrupción y el fraude electoral. Esta crisis en el orden político se sumaba a los efectos de la crisis económica provocada por el *crack* de Wall Street un año antes. A comienzos de la década, en el plano político, un episodio demostró la debilidad de los conservadores si optaban por la vía constitucional. Uriburu llamó a elecciones para gobernador de la provincia de Buenos Aires el 5 de abril de 1931. En ellas triunfó el candidato radical Honorio Pueyrredón. Más allá de que el resultado de la elección fue anulado, fue un duro golpe para el uriburismo que confiaba en que los conservadores ganarían ese cargo. La constatación de que no se podría vencer a los radicales en las urnas llevó al gobierno a acceder a la candidatura de Agustín P. Justo. Además, la conspiración de varios oficiales radicales fue el pretexto para que Uriburu proscribiera al candidato Marcelo T. de Alvear para las elecciones presidenciales de noviembre de 1931. Sin un rival de peso, Justo triunfó en las urnas. Su compañero de fórmula era Julio A. Roca (h.). Agustín P. Justo asumió la presidencia el 20 de febrero de 1932 y gobernó hasta 1938 y, como sostiene Darío Macor, el hecho de tener lazos en el mundo civil así como también en las esferas militares le permitieron mantenerse en el

poder por casi toda la década.<sup>1</sup> Fue una pieza clave en la coalición de partidos que se denominó Concordancia Parlamentaria y que sostuvo el funcionamiento institucional hasta 1943. En ella participaron los conservadores, los radicales antipersonalistas (que respaldaban a Alvear) y el Partido Socialista Independiente (un desprendimiento del Partido Socialista). La restauración conservadora finalizó de la misma forma en que había llegado al poder: con un golpe militar llevado a cabo por el general Rawson contra el gobierno de Ramón S. Castillo. Esto demostraba el poder que las Fuerzas Armadas habían cobrado, adquiriendo así una posición política de peso para el desarrollo institucional de las décadas siguientes.

En el plano económico, los efectos de la crisis se habían sentido ya desde 1928, con la fuga de capitales provocado por el auge especulativo de la bolsa de Nueva York, y se prolongaron hasta el año 1932 inclusive. El modelo agroexportador que había permitido el espectacular crecimiento económico de la etapa anterior parecía llegar a su fin. En cambio, la industria comenzó a crecer, en especial aquella relacionada con el sector primario, como por ejemplo los alimenticios, textiles, etc. Las ciudades importantes, como Buenos Aires o Rosario, recibían diariamente la afluencia de trabajadores rurales en busca de nuevos horizontes. Estas migraciones internas dieron como fruto la transformación del espacio urbano. José Luis Romero designó como *ciudades masificadas* a las urbes que surgieron como producto de esta transformación, un fenómeno que implicó el desarrollo de cinturones de miseria en la periferia de sus centros urbanos.<sup>2</sup> La desocupación, la sobrepoblación, el hacinamiento y la aparición de villas miseria fueron retratadas en los tangos desesperanzados de Enrique Santos

---

<sup>1</sup> Darío Macor, "Partidos, coaliciones y sistema de poder" en Alejandro Cattaruzza, *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Nueva Historia Argentina, Tomo VII, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.

<sup>2</sup> José Luis Romero, *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004 [1ª ed. 1976].

Discépolo y las *Aguafuertes* de Roberto Arlt, que ilustran el hambre y la desazón que marcaron el comienzo de la década.

A partir de mediados de la década y coincidiendo con una mejoría económica, los trabajadores se organizaron en sindicatos para expresar su descontento ante las condiciones laborales, la crisis económica y la corrupción política, realizando protestas y huelgas. Al mismo tiempo el período de entreguerras fue un momento en que el socialismo, el sindicalismo y el comunismo organizaron gremios industriales, constituyendo sindicatos por cada rama de actividad.

Estas transformaciones que atraviesan esta década y la siguiente van a modificar la relevancia de los sectores de la economía, así como también el lugar del Estado, que se volverá más intervencionista. Tanto en el final del gobierno de Yrigoyen como en el de Uriburu y al principio de la presidencia de Justo, se tomaron medidas ortodoxas para paliar la crisis, que no dieron los resultados esperados. Es a partir de 1933 cuando fue nombrado Ministro de Hacienda Federico Pinedo, quien adoptó una serie de medidas donde el Estado intervenía directamente en la economía, intentando regular oferta y demanda. Dentro de las medidas aplicadas para salir de la crisis, se siguieron una serie de lineamientos de John Maynard Keynes,<sup>3</sup> en especial en lo referido a la plena ocupación y la generación de empleo desde el Estado. Tanto el presidente Justo como Pinedo, si bien este último era miembro del Partido Socialista, tenían ideas liberales en lo económico y no acordaban con Keynes. No obstante esto, se aplicaron algunas medidas en este sentido apelando al pragmatismo y habida cuenta de las penurias que atravesaba el país. Básicamente se implementaron dos tipos de medidas: las primeras fueron financieras y tuvieron como objetivo estabilizar la moneda. Se estableció el control de cambios, en 1934 se creó el Banco Central de la República y el Instituto

---

<sup>3</sup> Keynes publicó en 1936 *Teoría General del Empleo, el Interés y el Dinero*, donde hablaba sobre la Demanda agregada a partir de lo que había observado en el proceso de la Gran Depresión.

Movilizador de Inversiones Bancarias (que controlaba las instituciones bancarias y financieras) y se creó la Dirección General Impositiva (se perfeccionó el sistema fiscal). El segundo conjunto de medidas fue de regulación económica y éstas tendieron a controlar la producción y equilibrar la oferta y la demanda. Con ese fin se crearon en 1933 una serie de organismos de regulación como la Junta Reguladora de Granos, la Junta Nacional de Carnes, la Junta Reguladora de Vinos, la Junta Nacional del Algodón, de la Industria Lechera y la Comisión Regional de la Producción y Comercialización de la Yerba Mate, todos dependientes del Ministerio de Hacienda. Una de las salidas a los acuciantes índices de desempleo fue la generación de puestos de trabajo en obras públicas, en especial a partir de la creación de la Dirección Nacional de Vialidad en 1932.

El proceso de crecimiento de la industria se había iniciado durante la Primera Guerra Mundial y fue en este período que se profundizó la llamada industrialización por sustitución de importaciones. Este proceso no se debe sobrevalorar dado que se trató de un desarrollo desigual que se centró principalmente en productos textiles y alimenticios. Debido a la caída de las exportaciones argentinas se provocó una disminución de divisas disponibles para productos de importación, sumado a la devaluación de la moneda nacional y al deterioro de los términos del intercambio. Es decir que la sustitución de importaciones prácticamente era la única opción viable. El gobierno utilizó impuestos aduaneros para controlar la cantidad de productos que se importaban, lo que creó un contexto favorable para la manufactura local.<sup>4</sup>

Otra forma de activar la economía y paliar el desempleo fue a través de la creación de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas, por medio de

---

<sup>4</sup> Juan Carlos Korol, "La economía", en Alejandro Cattaruzza (Dir.), *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Nueva Historia Argentina T. VII, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.

la construcción de caminos, escuelas, hospitales y otras obras de infraestructura a gran escala, en la que se empleó una cantidad formidable de gente.

El Ministerio de Obras Públicas fue creado en 1898, en el marco de la centralización y construcción del aparato estatal. En él se subsumió al Departamento de Ingenieros Civiles de la Nación y la Dirección de Ferrocarriles Nacionales. Esta estructura centralizada, ubicada en Buenos Aires, poseía delegaciones regionales en distintas partes del territorio. En las décadas siguientes se sumaron más reparticiones con nuevas especificidades. En 1912 se creó Obras Sanitarias de la Nación y en 1933 la Dirección Nacional de Vialidad. De acuerdo con Anahí Ballent, desde el momento de creación hasta 1952 se despliega el programa inicial del ministerio diseñado por los ingenieros. Las características de este modelo fueron: 1. operar sobre obras más ligadas a la infraestructura económica que a la social; 2. tender a la concentración de la obra pública; 3. basarse en una burocracia de ingenieros; 4. adoptar una organización que tiene que ver sobre todo con la especialización de la ingeniería; 5. operar sobre todo dentro de campos aislados ofreciendo resistencias a la integración horizontal.<sup>5</sup>

Es en este marco de ampliación de las políticas de construcción de obra pública que se realizan los nuevos edificios de los ministerios. Si observamos la nómina de obras que realizó la Dirección de Arquitectura entre 1930 y 1950, notamos un impulso mayúsculo y sostenido en el tiempo respecto de la magnitud de la obra pública, no solamente en edificios urbanos, sino en obras de infraestructura de todo tipo como puentes, carreteras, desagües, escuelas, comisarias, municipalidades, etc. Es llamativo e interesa a nuestro estudio el hecho de que muchas de las obras de este período hayan contado con murales o paneles decorativos, como se los llamaba en la época. Los encargos que recibieron Guido, Quinquela Martín y otros fueron no solamente en

---

<sup>5</sup> Anahí Ballent, "El rol del Ministerio de Obras Públicas de la Nación en la construcción del territorio nacional: coordenadas y problemas de una historia institucional", en Horacio Caride y Alicia Novik, *Ciudades americanas, aproximaciones para una historia urbana*, 2010, (en prensa).

edificios de ministerios, sino también en otras obras realizadas por la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas. Dentro del ministerio funcionaban las siguientes direcciones: la Dirección General de Riego, la Dirección General de Navegación y Puertos, la Dirección General de los Ferrocarriles, Dirección General de Contabilidad, Dirección de Estudios y Obras del Riachuelo, la Dirección Nacional de Vialidad, la Dirección General de Arquitectura y Obras Sanitarias de la Nación.

Respecto de esta cuestión, en el *Boletín del Ministerio de Obras Públicas de la República Argentina*, aparecía como un logro la decisión de realizar murales en los edificios públicos: “Destacamos en números anteriores, la ponderable tendencia de la Dirección General de Arquitectura de la Nación, de ornar los grandes edificios públicos con esculturas y “panneaux” de autores argentinos”.<sup>6</sup>

Para comprender el sentido de estas obras es necesario interrogarse por qué la Dirección General de Arquitectura se interesó por incorporar imágenes monumentales (algunos de temas históricos y otros alegóricos) en los edificios que construía. Es poca la información que se ha conservado respecto de estos encargos. Dentro de las preocupaciones del MOP los murales ocupaban un lugar menor y en el *Boletín de Obras Públicas* no aparece una explicación de si se realizaban concursos o no. Como las obras arquitectónicas se licitaban por concurso y los planos debían ser aprobados por la Dirección General de Arquitectura, es posible especular que dentro de los requerimientos figurara la decoración con murales o paneles decorativos de los edificios. Por su parte, el hecho de que siempre se contrataran los mismos artistas hace pensar en un grupo de nombres disponible para realizar este tipo de tareas que se iba repitiendo en todas las obras, como una especie de marca de los edificios de esta época.

---

<sup>6</sup> “Una obra de arte para el nuevo palacio del Ministerio de Hacienda de la Nación”, en *Obras Públicas y Privadas*, enero de 1939, p. 61.

Como se vio en el capítulo 1, si por un lado la prédica de David Alfaro Siqueiros tuvo repercusión entre los círculos artísticos, también se dirigió la mirada al modelo norteamericano del muralismo del *New Deal* que tenía un carácter político menos radical. Particularmente, los Ingenieros del MOP tuvieron una relación directa con Estados Unidos.<sup>7</sup> Era común que los ingenieros del ministerio viajaran a otros países para observar de qué manera se resolvían las grandes obras públicas. De esta manera el *Boletín de Obras Públicas* publicaba resúmenes de las características y planos de las redes de subterráneos de París, Londres, Madrid, Nueva York y Berlín.<sup>8</sup> Otro ejemplo son las tres conferencias que dictó (y que luego se publicaron en el *Boletín*) el Ingeniero Justiniano Allende Posse luego de su viaje a Estados Unidos para hacer un estudio de los caminos en ese país. En esas conferencias sobre “sus notas de viajero” explicaba desde el tipo de preparación que se hacía a los suelos, hasta el pavimento que se utilizaba, pasando por si había un esmero por no derribar árboles en el trazado de caminos y otros problemas específicos. Allí se preguntaba si se debían adoptar los sistemas norteamericanos y concluía que había que estudiar cada caso y obtener una solución con criterio local.<sup>9</sup> Este tipo de intervenciones eran comunes en el *Boletín*, prueba de que los ingenieros que hacían estas obras se nutrían de ejemplos del exterior, aunque con un criterio que contuviera las situaciones específicas de la Argentina. En síntesis, podemos pensar que así como se retomaron soluciones de obras arquitectónicas, también se pensó en decorar estas obras con murales que transmitieran ideas de nación.

---

<sup>7</sup> Para el tema de los vínculos entre técnicos argentinos y norteamericanos véase Valeria Gruschetsky, “Saberes sin fronteras. La vialidad norteamericana como modelo de la Dirección Nacional de Vialidad, 1920-1940”, en Mariano Ben Plotkin y Eduardo A Zimmermann (ed.), *Los saberes del Estado*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

<sup>8</sup> Federico A. Zamboni, “Subterráneos para transporte de pasajeros en Buenos Aires”, en *Boletín de Obras Públicas de la República Argentina*, Buenos Aires, N° 21, 1936, pp. 94-98.

<sup>9</sup> “La construcción vial norteamericana se orienta hacia los caminos de bajo costo”, en *Boletín de Obras Públicas de la República Argentina*, Buenos Aires, N° 25, 1936, pp. 593-618.

### 3.2. "Todos los temas de nuestra historia y de nuestros esfuerzos"

Antes de adentrarnos en el estudio de los murales, repasaremos qué se entiende por Pintura Histórica e indagaremos acerca de cuáles son los presupuestos que estaban operando en los ingenieros y arquitectos del Ministerio de Obras Públicas que planificaron esta relación entre los grandes edificios y su acompañamiento con imágenes. La Pintura de Historia es uno de los géneros pictóricos utilizados para representar episodios de la Antigüedad, de la Biblia y también acontecimientos recientes. Se incluían además en este género las alegorías y la narración de piezas literarias. León Battista Alberti en su tratado *De Pictura* señalaba que "La mayor obra de un pintor es un cuadro de historia: las partes de ésta son las figuras, éstas se dividen en miembros, y los miembros en superficies".<sup>10</sup> Entre el siglo XVII y el XIX fue considerado el género más importante ya que retrataba las mejores acciones y las más nobles. Esto tiene sus orígenes en la antigüedad clásica, en la distinción entre la tragedia, utilizada para narrar las gestas de los dioses y los héroes y la comedia, género que representaba las historias menores de los hombres vulgares. Este *grand genre*, como lo denominó André Félibien, requería destreza en el manejo de otros géneros como el retrato y el paisaje, además del conocimiento de la historia. Este tipo de pintura –en general de gran formato– era de carácter narrativo, donde se contaba una historia que, por lo general, poseía un mensaje o moraleja. Por otro lado, ciertos conceptos como el nacionalismo se pueden transmitir no sólo en los cuadros de historia, sino también en otros temas. Peter Burke señala que:

El nacionalismo resulta relativamente fácil de expresar en imágenes, tanto si éstas caricaturizan a los extranjeros [...] como si celebran los grandes

---

<sup>10</sup> León Battista Alberti, *De la Pintura*, Madrid, Akal, 1991, [1er. edición 1436].

acontecimientos de la historia de la Nación. [...] Por otro lado, los murales de Diego Rivera y sus colegas, encargados por el gobierno mejicano post-revolucionario a partir de los años veinte, fueron calificados por los propios artistas de “arte combativo y educativo”, de arte para el pueblo, destinado a transmitir mensajes tales como el de la dignidad de los indios, los males del capitalismo y la importancia del trabajo.<sup>11</sup>

En función de lo expuesto, este repertorio de imágenes que se encuentran en edificios construidos en la década de 1930 y 1940 pueden ser analizados teniendo en cuenta que aquellas obras ilustran episodios históricos y ver así su relación con ideas nacionalistas.

Léonie Matthis, una artista francesa que dedicó buena parte de su obra a retratar escenas del Buenos Aires colonial y del siglo XIX, decía que el artista que quisiera pintar temas de historia tenía un largo y exhaustivo trabajo por llevar adelante:

No solamente estudiaréis el dibujo, la anatomía, la perspectiva, sino que también la historia, las costumbres, la arqueología, la vestimenta, la arquitectura y tantas otras cosas que reclaman vuestra atención [...El artista] revisa las bibliotecas, toma anotaciones, recorre los museos, y así transcurren meses y meses; la documentación se acumula y he aquí que se opera en él el fenómeno de una cristalización admirable que lleva a nuestro artista inconscientemente a salir del presente y transportarse al pasado. ¡Milagro maravilloso!<sup>12</sup>

Más allá del trabajo de investigación que evidentemente la artista realizaba, hay un gran componente de imaginación al momento de crear estas imágenes de escenas del pasado, que nos hacen dudar de hasta qué punto sus obras podrían reflejar lugares y momentos históricos.

---

<sup>11</sup> Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 82-83.

<sup>12</sup> Léonie Matthis, “Evocaciones del pasado argentino”, conferencia dictada el 10 de octubre de 1933 en la Facultad de Química de la Universidad Nacional del Litoral, en María Luisa del Pino de Carbone, *Léonie Matthis. Cuadros históricos argentinos*, Buenos Aires, Kapelusz, 1960, pp. 34-35.

### 3.3. Imágenes monumentales

¿De dónde proviene la idea de utilizar imágenes para transmitir mensajes? Se ha reconocido la importancia de las imágenes en el pasado, como manera de comunicar ideas religiosas. En este sentido, los frescos que representaban pasajes bíblicos en las iglesias medievales y renacentistas cumplían la función de biblia para los analfabetos. El Papa Gregorio Magno (c.540-604) había dicho: “Se colocan imágenes en las iglesias para que los que no son capaces de leer lo que se pone en los libros lo “lean” contemplando las paredes” (*in parietibus videndo legant quae legere in codicibus non valent*).<sup>13</sup> Si bien se ha criticado esta idea, argumentando que la imagen sola no lograría ser explicativa en sí misma para la gente del común, Burke sostiene que las imágenes habrían funcionado como refuerzo y recordatorio de lo que los curas predicaran durante la misa.

A lo largo del tiempo, existió un gran consenso respecto de la importancia de las imágenes, ya fueran grabados o frescos, para la transmisión de las místicas de los santos y preceptos religiosos en general. Lutero decía que “[los niños y la gente sencilla] son aquellos a los que se hace memorizar la historia sagrada con más facilidad por medio de figuras e imágenes que a través de las meras palabras doctrinarias”.<sup>14</sup> Ahora bien, ¿qué sabemos respecto de la enseñanza de las historias nacionales? ¿Cuáles son los procesos por los que se aprende o se fijan conceptos de esta disciplina tan sensible a la cristalización de un sentimiento de pertenencia a una Nación determinada?

Muy probablemente ideas similares fueron las que guiaron a los hombres del Ministerio de Obras Públicas al promover la instalación de murales de temas históricos

---

<sup>13</sup> Citado en Paolo Rossi, *El pasado, la memoria, el olvido. Ocho ensayos de historia de las ideas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003, p. 61.

<sup>14</sup> Citado en Paolo Rossi, *El pasado, op. cit.*, p. 70.

o alegorías nacionalistas en espacios de gran circulación de gente en la década de 1930 en Argentina que para que ayudaran, entre otros dispositivos, a la consolidación de una identidad nacional. También en este sentido, Gruzinski compara la experiencia de los muralistas mexicanos con la de los frescos religiosos en Nueva España. Asegura que:

Más allá de las repeticiones iconográficas, de los repetidos préstamos de una “imagería anticuada” (Orozco) y a veces la sombra de los primitivos italianos y del *Quattrocento* (en Diego Rivera) se perfilan unos resortes comunes profundos por otra razón: el impulso utópico, el proyecto de difundir un discurso ideológico agresivo y accesible a las multitudes, la voluntad de imponer un arte redentor y de combate, y por último, la de rechazar toda pintura que, siguiendo el ejemplo del barroco, trascendiera los grupos y las clases para destilar los fastos de un unanimismo engañoso.<sup>15</sup>

La utilización de las imágenes para transmitir relatos históricos también se puede ver en la mayoría de los libros escolares de historia que contienen representaciones visuales con héroes y batallas. En general se canonizan ciertos cuadros históricos que representan batallas, declaraciones de la independencia, alguna gesta en particular, además de retratos de sus hombres más importantes. Éstos son eficientes en comunicar cierto tipo de significados asociados con los hitos que se recortan como fundamentales en la historia de un país, además de que se utilizan para el aprendizaje de la historia y la fijación de algunos conceptos básicos en los niveles iniciales de aprendizaje. Estas imágenes deben, por un lado, responder a los hechos y acontecimientos que se consideran relevantes por la historia canónica que se enseña y, por otro, ser eficaces en términos de imagen que comunica y narra. Esa imagen será figurativa y repondrá de forma sintética los elementos que requiera para la identificación de tal o cual personaje o escena del pasado. Así el estudiante, cuando lee sobre San Martín, lo imagina o lo

---

<sup>15</sup> Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1942-2019)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, pp. 210-211.

visualiza montando un caballo blanco, vestido con su uniforme militar y con los Andes como telón de fondo. En referencia a los retratos de héroes, dice Laura Malosetti Costa:

Y probablemente algo en esos retratos –rostros, uniformes, miradas– calen más hondo en la psique de sucesivas generaciones de ciudadanos que la abstracción simplificada y estereotipada de los relatos históricos, memorizados un poco mecánicamente, en la escuela primaria.<sup>16</sup>

Los estudios de Silvia Finocchio –a través de la prensa educativa– sobre la educación primaria, hacen foco en cómo la escuela se pensó a sí misma. El principal órgano de difusión del Ministerio de Instrucción Pública era el *Monitor de la Educación Común*, creado en 1881. La autora sostiene que en el primer período de esta publicación, la centralidad está puesta en la organización y en la jerarquía del sistema educativo, especialmente en la figura del inspector. Desde las primeras décadas del siglo XX se va a operar un desplazamiento en el centro de interés hacia la figura del docente. Entre las distintas secciones que tenía la revista, muchos docentes escribían allí retratando sus experiencias y exponiendo puntos de vista sobre distintos aspectos de la educación, entre ellos la enseñanza de la Historia y los contenidos históricos nacionales. Lilia Ana Bertoni ha estudiado los rituales y símbolos escolares y cómo hacia las primeras décadas del siglo XX va a cristalizar una liturgia escolar y una determinada forma de festejar las fechas patrias, que a fines del siglo XIX no estaba reglada. Por otro lado, una serie de trabajos han analizado el modo en que se estudió en la escuela a los héroes apoyado también por las revistas infantiles como *Billiken*.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Laura Malosetti Costa, “¿Verdad o belleza? Pintura, fotografía, memoria, historia”, en *Crítica Cultural*, Vol. 4, Nº 2, Brasil, 2009, p. 112.

<sup>17</sup> Mirta Varela, *Los hombres ilustres del Billiken. Héroes en la escuela y en los medios*, Buenos Aires, Colihue, 1993. En este trabajo, la autora estudia el surgimiento de la revista *Billiken* en noviembre de 1919 como primera revista infantil a lo largo de sus primeras décadas. Analiza dos tipos de biografías que compiten entre sí, la de los “hombres ilustres” de *Billiken* y la de los héroes de los libros de la escuela.

¿Por qué los murales de temas históricos fracasaron en formar parte de las ilustraciones en libros de texto escolares, enciclopedias y almanaques? Se puede argumentar que se trató de obras con un valor estético menor, además de que en cantidad se trata claramente de una producción mucho más minoritaria que las obras de temas históricos de caballete.

Podemos pensar las imágenes de temas históricos y las alegorías en edificios públicos no como un programa totalizador y planificado y esto explicaría la ausencia en este tipo de obras de figuras cardinales de la historia argentina como San Martín. Martín Kohan ha puntualizado la relevancia de San Martín en la Historia Argentina y llama la atención esta ausencia iconográfica en torno al llamado "Padre de la patria".

Durante la década de 1930 surgieron grupos de muralistas que trabajaron en forma separada, cuyos miembros reclamaron un Estado que contratase a los artistas para decorar los muros de los edificios públicos esgrimiendo sus argumentos en revistas de artes plásticas y de arquitectura. En este sentido, nos interesa establecer si es que existió una ruptura o una continuidad en relación con los murales que se realizaban a fines del siglo XIX. Respecto de cómo los artistas adecuaban su obra a los encargos, es importante señalar que no se ha encontrado ningún caso de censura tan altisonante como el de Diego Rivera en el Rockefeller Center cuando por negarse a quitar la figura de Vladimir Lenin, el mural fue primero cubierto con telas y luego destruido.<sup>18</sup> En este caso paradigmático de censura, se ve a las claras lo que ocurre cuando el artista se desvía de lo que su patrón-mecenas le ha encargado. Por más que el pedido fuera ambiguo o laxo, siempre existen ciertos parámetros de lo que es aceptable como producto. Como mencionamos más arriba, no encontramos en el ámbito local una

---

<sup>18</sup> El mural *El hombre en la encrucijada* fue pintado por Diego Rivera entre 1933 y 1934 en el edificio del Rockefeller Center en Nueva York. El mural fue destruido luego de la negativa de Rivera de quitar los rostros de Trotsky, Lenin y Marx. Véase Raquel Tibol, *Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo. Testimonios del Fondo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

situación similar, si bien se debe tener en cuenta que los artistas debían saber que algunas cosas estaban permitidas y otras no. Para el caso europeo, Moore señala que “La relativa escasez de ejemplos de censura en Europa, no es una prueba de la libertad en las artes. Los artistas sabían qué sería apoyado y que no y por lo tanto tendieron a producir aquello que recibiría apoyo”.<sup>19</sup>

En este sentido, podemos afirmar que los artistas argentinos supieron qué convenía pintar y qué era mejor dejar de lado adaptando su obra a lo que consideraban más conveniente para agradar el encargo estatal. En particular Guido, Soto Acébal, Centurión y Franco son nombres que se repiten en los distintos encargos estatales lo que permite inferir que se trataría de artistas que supieron interpretar el tipo de obras que debían realizar. De la misma manera, los funcionarios públicos supieron qué artistas contratar y cómo dosificar los encargos a los artistas de izquierda, que por otro lado, probaron adecuarse a las necesidades de propaganda estatal para los paneles de las exposiciones internacionales. Veremos a continuación algunos de los casos de encargos estatales en los que Alfredo Guido, Rodolfo Franco y Soto Acébal; representaron no solamente temas históricos, sino también las actividades del país, las costumbres, etc. Y postularon que el Estado podía utilizarlos para penetrar de manera indirecta de corte nacionalista. Es interesante la apelación al Estado y la convicción de estos artistas en la pedagogía que subyacía a la utilización del arte público a la manera de “grandes libros de imágenes” que funcionarían con la misma eficacia que la publicidad, pero en este caso para dar a conocer la Historia Nacional.

---

<sup>19</sup> Traducción propia. En el original: “The relative rareness of examples of censorship in Europe is not proof of the freedom of the arts...Artists know what will be supported and what will not and tend to produce that which is approved” Thomas Moore, *The Economics of the American Theatre*, Duke University Press, 1968, citado en Steven C. Dubin, “Artistic Production and Social Control”, *Social Forces*, University of North Carolina Press, vol. 64, N° 3, Marzo, 1986, p. 670.

### 3.4. “Una exposición permanente”: El Ministerio de Obras Públicas

(1936)

En 1936 se inauguró el edificio del Ministerio de Obras Públicas (MOP).<sup>20</sup> Se trataba de un proyecto importante que el titular de esta cartera, Manuel Alvarado, había proyectado dos años antes. Para construirlo fue preciso demoler el Museo de Historia Natural; el nuevo edificio tenía 23 pisos y 96 m. de altura y estaba construido en estilo racionalista con algunos detalles art déco. Se trató del primer rascacielos financiado por el Estado Nacional y permitía la centralización de todas las oficinas del MOP en un edificio solo, con capacidad para 2000 empleados.

Además de la modernidad de su estilo, el edificio contaba con bajo-relieves y esculturas y obras murales en su interior.<sup>21</sup> Fue durante este período en que el MOP, y más precisamente la Dirección de Arquitectura del mismo, —creada pocos años antes— tuvo a su cargo la construcción de la mayoría de los edificios de los ministerios que todavía hoy existen, aunque en su mayoría refuncionalizados, además de escuelas, comisarías, puentes, caminos y una gran variedad de obras que se amplió considerablemente durante la década de 1930 como parte de las políticas que se retomaban siguiendo el modelo del *New Deal*. Desde la dirección, se planificó tanto la construcción como la ornamentación de estas arquitecturas estatales con bajo-relieves y murales. El primer edificio de esta serie fue justamente el del MOP (1936), le seguirían el del Ministerio de Hacienda (1939), de Guerra (1943), el de ELMA (Empresa Líneas Marítimas Argentinas (1938), entre otros.

---

<sup>20</sup> En este edificio hoy funcionan dos ministerios, entre el piso 1° y el 12° el Ministerio de Salud y desde el 13° hasta el 22° el Ministerio de Desarrollo Social. Se encuentra ubicado en la Av. 9 de Julio N° 1925.

<sup>21</sup> Véanse Luciano Giusti, “Un monumento histórico sobresale en la Av. 9 de julio”, en *Argentina Salud*, Año 1, N° 4, Buenos Aires, Ministerio de Salud. Presidencia de la Nación, junio-julio de 2010, pp. 20-21 y “El edificio para las oficinas del Ministerio de Obras Públicas de la Nación”, en *Boletín de Obras Públicas de la República Argentina*, Buenos Aires, N° 16, 1936.

Con respecto al provecho que el Estado podría hacer del muralismo, Guido había manifestado que:

Se ha dicho que la decoración, en tiempos pasados, era un libro abierto a las multitudes para que pudieran “leer” por medio de representaciones Fisioplásticas, la narración de la Historia de cada pueblo, conocer los fundamentos de las Religiones, etc., etc.; porque la gran mayoría no sabía leer ni escribir. Era una manera de suplir esa falta de conocimiento, por medio de la pintura y la escultura. Muy bien. Hoy, –aunque parezca una paradoja–, cerrando el círculo en espiral, hemos llegado a las mismas conclusiones: Hay que presentarle al público grandes libros de imágenes, –ya se ha iniciado este hecho con el cinematógrafo–, para que pueda conocer lo que otrora también necesitaba saber. Además se hace presente en este viejo problema, un nuevo personaje: el tiempo. Podemos por lo tanto comprobar como cosa bien curiosa, lo siguiente: el hombre de antaño, tenía tiempo pero no sabía leer; el hombre de hoy sabe leer pero no tiene tiempo... Cosa, que en definitiva los iguala. Además, en un momento de presencia del espíritu primitivista utilitario, encuadra perfectamente, la finalidad de ahorrar tiempo. Para resolverlo sobran los instrumentos: publicidad gráfica, decoración, teatro y cinematógrafo.<sup>22</sup>

Consecuentemente, encontramos en los murales de estos edificios una predilección por la decoración con alegorías que remitían a la función del edificio, como una suerte de ilustración visual del destino del mismo. Para los artistas se trató de un gran encargo, o de uno muy importante, en el que, aunque de manera independiente, participaron muchos artistas. Desconocemos qué criterios se utilizaron para distribuir los espacios, o la selección de temas. Sin duda dos fueron los lugares preferenciales: el ingreso, donde Guido pintó dos frescos, y el despacho del Ministro de Obras Públicas, destinado al panel de Quinquela Martín. Estos sitios prioritarios se replican en los otros edificios construidos por el MOP: los murales se disponían en general en el hall de ingreso, en el

---

<sup>22</sup> Alfredo Guido, “La decoración en la Arquitectura”, en *Revista de Arquitectura* N° 250, Buenos Aires, octubre de 1941, p. 445.

despacho del Ministro, en oficinas clave y en algunos otros pisos. El hecho de que los elegidos hayan sido Guido y Benito Quinquela Martín nos da una pauta del lugar que ocupaban estos artistas en los encargos estatales y de su importancia o reconocimiento como artistas célebres, en relación con los otros, cuyas obras se destinaban a lugares de menor relevancia dentro del edificio.

El Ministerio de Obras Públicas, el primero de este conjunto de obras, (Fig. 1) posee en las esquinas de la fachada dos esculturas colosales de Troiano Troiani<sup>23</sup> y flanqueando la puerta principal, dos columnas con bajo-relieves en el fuste. En el hall de ingreso, dos bajo-relieves de Héctor Rocha que refieren al trabajo. Trasponiendo los escalones que llevan al hall distribuidor donde están los ascensores y la escalera, se encuentran los dos frescos de Alfredo Guido.

El edificio contó con 15 murales: *La Arquitectura* (Fig. 2) y *La Ingeniería* (Fig. 3) en el Hall de entrada, de Alfredo Guido; *En plena actividad* de Benito Quinquela Martín en el despacho del Sr. Ministro (Fig. 4); una decoración para la Biblioteca de Ernesto Valls (Fig. 5); *Ganarás el pan* de Antonio Alice (Fig. 6) en el Despacho del Subsecretario del Ministerio; un paisaje de Emiliano Celery (Fig. 7) para el despacho del oficial mayor; *Apuntador* de Miguel C. Victorica (Fig. 8), destinado a la Dirección de Contabilidad; uno de Rodolfo Franco (Fig. 9) para el escritorio del Director de Navegación y Puertos; un *panneau* según un boceto de Pío Collivadino, realizado por Raúl Mazza para el despacho del Director General de estudios y Obras del Riachuelo; un óleo de Adolfo Montero para la Dirección de Irrigación; *Arquitectura* (Fig. 10), de

---

<sup>23</sup> Troiano Troiani (Udine, Italia 1885- Buenos Aires, 1963). Realizó sus estudios de escultura en Venecia y Florencia. En 1914 se estableció en la Argentina donde dictó clases de Modelado en la Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón". Sus obras se encuentran emplazadas en la Bolsa de Comercio, el Banco Nación, el Banco Tornquist, el Concejo Deliberante, Plaza de los dos Congresos, Rosedal de Palermo, Palacio de Justicia de Córdoba y Sindicato La Fraternidad, entre muchas otras. También realizó varias obras efímeras para la Exposición de Industria y Comercio, Sociedad Rural en 1947 y la Exposición de Aeronáutica en al Avenida 9 de Julio en 1948. Muchas de sus obras se encuentran en parques de la ciudad.

Gastón Jarry para el despacho del Director General de Arquitectura, un *panneau* para el despacho del Director General de Ferrocarriles de Antonio Pibernat y tres más de Valls también de tema portuario (Fig.11).<sup>24</sup> En estas obras se ve una gran variedad de temas representados, que resultaron como una suerte de repertorio que luego va a ser retomado en otros emprendimientos realizados desde el Ministerio de Obras Públicas, como veremos a continuación.

Desplegados en forma de friso sobre los dinteles de las puertas que se abren a ambos lados se encuentran dos alegorías, *La Arquitectura* y *La Ingeniería*. Las alegorías son representaciones simbólicas de ideas o valores abstractos por medio de figuras humanas a las que se les asocia determinados atributos. Se trata de convenciones y su pintura se consideraba parte del género pictórico histórico. En 1593, Cesare Ripa publicó *Iconología overo descrittione di diverse imagine cávate dall'Antichità et di propria inventione*,<sup>25</sup> un compendio de alegorías, emblemas y símbolos para ser utilizado por pintores y escultores que fue consultado no sólo por los contemporáneos a esta obra, sino que se continuó utilizando por varios siglos más.

En la Argentina, este tipo de simbología se enseñaba en las escuelas y academias de arte, como parte del conocimiento que un joven artista debía poseer. A pesar de que las obras alegóricas gozaron de mayor éxito durante el siglo XIX, vemos que en la primera mitad del XX son retomadas, especialmente en los murales de los edificios públicos.

El mural *La Arquitectura*, representa una mujer recostada que lleva un compás en su mano derecha y una escuadra en la izquierda. Detrás de ella Guido pintó dos prismas: una pirámide y un dodecaedro (poliedro de 12 caras formadas por pentágonos

---

<sup>24</sup> Las obras de Guido son frescos, a diferencia de las otras que están pintadas en óleo sobre tela y embutidas en la pared, a excepción de la de Quinquela que está pintada sobre *celotex*. De todas estas obras se conservan sólo las de Guido, Quinquela Martín, Celery y Alice.

<sup>25</sup> Cesare Ripa, *Iconología*, Madrid, Akal, 1987, [1593].

regulares). En el extremo izquierdo se encuentra una pizarra con el dibujo de un capitel jónico y la inscripción en latín “*Ionici Capitel a Column*” y debajo un caracol, símbolo de la espiral perfecta y también de la arquitectura. En el extremo derecho, se ve una sección de una columna, con un capitel toscano, apoyado en un plano de arquitectura enrollado, pero que deja ver la planta de un edificio. Ambos elementos se encuentran enmarcados por otra escuadra.

*La Ingeniería*, como si fuera el negativo de *La Arquitectura*, está encarnada en un personaje masculino, que se encuentra recostado de espaldas al espectador. Sostiene en sus manos una viga de acero y detrás de él se observan elementos relativos a la construcción como puentes, silos y, en espejo con el otro panel, en vez de una columna de mármol, una de hierro fundido.

Guido probablemente estaba familiarizado con el diccionario de iconología de Cesare Ripa o con alguna versión popularizada del mismo. En el caso de la *Arquitectura*, es notable la coincidencia en casi todos los atributos de dicha alegoría con la descrita por el italiano. Es decir, que aunque no hubiera consultado ese repertorio de imágenes, sí conocía la convención en torno a esta alegoría. En cambio la *Ingeniería*, una disciplina más tardía, cuyo surgimiento está ligado a la revolución industrial y al desarrollo de las sociedades modernas no tenía una alegoría definida y Guido crea su propia versión a partir de la convención de la *arquitectura*, haciendo una suerte de espejo de pares de opuestos: mujer-hombre, de frente-de espaldas, mármol-hierro y así.

Estos murales, de alguna u otra manera, transmitían desde las paredes del edificio la función y las actividades para las que el ministerio estaba destinado. Así en la entrada se homenajeaba a los arquitectos y los ingenieros, las dos profesiones que llevaban adelante los planos y proyectos constructivos del MOP. Aparecen en el conjunto de murales del edificio otros que materializan esos proyectos como *En plena*

*actividad* de Quinquela Martín (1.90 x 7m.) que representa el puerto de la ciudad, y se enlaza con su larga serie de obras acerca de los trabajadores portuarios. Dentro de las mínimas variaciones de temática que Quinquela realizaba en sus obras, la que lleva adelante en este caso, casi en el centro de la composición, es la ubicación de un sistema de poleas que varios trabajadores. En el extremo, otro grupo está descargando los sacos. La escena se enmarca en el Riachuelo. Fábricas humeantes se ven en la otra orilla, remarcando la idea de trabajo.

Otro mural sobre tema similar y que presenta una suerte de catálogo de los trabajadores de la construcción es el de Ernesto Valls<sup>26</sup> para la Biblioteca. Allí se representa una jornada de trabajo en Puerto Madero. Es interesante ver como el artista retrata cuidadosamente y a manera de muestrario, los distintos oficios que conviven en el puerto. En el extremo derecho, cargando el barco, vemos una hilera de estibadores acarreado sobre sus espaldas los sacos, presumiblemente de granos. Van descalzos y llevan camisas blancas. En el centro, sobre las vías de la locomotora que se acerca humeante, se encuentran tres trabajadores del ferrocarril. Llevan mamelucos azules y las características herramientas, colgando de sus cinturones. Tanto Valls como Quinquela Martín tomaron como tema el trabajo portuario, aunque mientras el segundo pintaba trabajadores indiferenciados, Valls se dedicaba a diferenciar los distintos oficios dentro del puerto. Además de este mural Ernesto Valls había realizado tres más para distintas dependencias, de tamaño menor y tema similar. De los 15 murales, más de la mitad se

---

<sup>26</sup> Ernesto Valls (Valencia, 1891 - Mendoza, 1941) estudió pintura en la Real Academia de San Carlos y obtuvo premios de joven. A partir del éxito obtenido en sus exhibiciones en Barcelona, en 1916, se trasladó a Buenos Aires para realizar una exhibición, donde encontró un público interesado en adquirir obra suya. Se casa con la argentina Dolores Chocón y se radica en la quinta que la familia de ella poseía en San Vicente. Comienza a trabajar como restaurador del Museo Nacional de Bellas Artes. Además de los murales en el Ministerio del Obras Públicas pintó *Primer crimen* en la Sala de Audiencias en lo Penal de la Cámara del Crimen en la ciudad de Córdoba y en el Museo de Ciencias Naturales "Bernardino Rivadavia", todos éstos construidos por el MOP.

centran en el trabajo portuario, reforzando así el carácter de una economía donde los intercambios internacionales constituían un pilar.

Es llamativo en el caso del mural de Valls el apego a un modelo que ya a mediados de la década del treinta no representaba al sector más pujante de la economía si consideramos el impulso que tuvo la industrialización, sino que está mirando hacia atrás, hacia el pasado del modelo agroexportador. Si bien este modelo de exportación de materias primas nunca se abandonó del todo, no deja de ser curioso que para decorar la biblioteca del Ministerio de Obras Públicas, en vez de representar algo más acorde a la construcción de obras, desagües, edificios, puentes, caminos y otras construcciones importantes que el MOP desarrollaba en esta época, se tome el tema del puerto.

Los trabajadores anónimos de Benito Quinquela Martín aparecen como filas de siluetas, a veces más grandes y a veces diminutas en las que se borra la identidad o la individualidad de los trabajadores para dejarlos subsumidos a la idea de Trabajo. En cambio en Valls, vemos las diferencias entre los inmigrantes, los oficios, las ropas, los calzados, los peinados, herramientas, etc. Más allá de la fineza del pincel del artista, hay una voluntad por detallar las diferencias.

Por regla general los murales estaban orientados a decorar e ilustrar la función del dueño del despacho. Así, para el Director General de Arquitectura, Gastón Jarry había pintado a obreros y albañiles subidos a un andamio a gran altura en tareas relativas a la construcción. Destaca la obra ejecutada por Mazza, cuyo cartón realizara Pío Collivadino. Este último, como hemos señalado en el capítulo 1, tenía una larga tradición de pintura de murales y había realizado la importante obra destinada al Pabellón Argentino en la Exposición Internacional de San Francisco de 1915.

En el *Boletín de Obras Públicas* se anunciaban las obras que se inauguraban y siempre se destacaban los aspectos decorativos de los edificios. Por otro lado, la revista

contaba con publicidad de los materiales (pisos, revestimientos, herrería artística, sistemas de ascensores o pinturas) para los edificios que construía. En muchas ocasiones se publicaban notas donde se reproducían fotografías de los murales, en otros casos se ilustraban, con dichas imágenes, artículos que no tenían relación con los murales. De todas maneras, quedaban registradas siempre las obras con las que se embellecían a los nuevos edificios construidos por el MOP. Más llamativo aún, es el hecho de que en 1936 se realizó una exhibición en el Museo Nacional de Bellas Artes donde se mostraron las obras antes de colocarlas en el edificio:

En el Museo Nacional de Bellas Artes, fueron expuestos los “panneaux” que adornarán las distintas y más importantes dependencias del futuro edificio del Ministerio de Obras Públicas de la Nación [...] Tales los trabajos realizados por nuestros más calificados artistas y que harán que el futuro edificio para las oficinas del Ministerio de Obras Públicas de la Nación se constituya en un verdadero museo de muestras pictóricas, cuya importancia y significación emerge fácilmente de la notoria calidad de los autores de tan hermosos trabajos, que últimamente fueron expuestos, públicamente, en el Museo Nacional de Bellas Artes.<sup>27</sup>

En la fotografía publicada en el *Boletín* se puede ver como las máximas autoridades se daban cita en el museo para admirar estas obras. Así también aparecía la idea de que una vez “colocados todos los panneaux ejecutados por destacados pintores argentinos, se habrá formado una verdadera exposición permanente”.<sup>28</sup> La nota se ilustraba con una fotografía donde posaban delante del panel de Quinquela *En plena actividad*, el Capitán de Navío Eleazar Videla, el subsecretario Dr. Nereo Jiménez Melo, el director general de Arquitectura José A. Hortal y otros, entre los que se distingue a Natalio Botana, quien aparentemente no había perdido su interés por la pintura mural. Aunque no se

<sup>27</sup> “Hermosos ‘panneaux’ decorarán el nuevo edificio del Ministerio de Obras Públicas”, en *Boletín de Obras Públicas*, N° 24, Buenos Aires, 1936, p. 586.

<sup>28</sup> *Boletín de Obras Públicas*, 1937-8, p. 346.

realizó catálogo, sabemos a través de los registros del Museo Nacional de Bellas Artes que la exposición llevó por nombre: "Paneles decorativos para la Dirección General de Arquitectura".

La estrategia de exhibir estas obras era doble, por un lado le daba resonancia a los murales y mayor visibilidad antes de ser embutidos de manera definitiva en las paredes del ministerio y por otro, las legitimaba en el ámbito de las Bellas Artes, como si se tratase de un bautismo, reforzando su carácter de obra de arte. Los frescos de Guido no se pudieron exhibir por razones obvias y se mostraron dos dibujos preparatorios.

Esta exhibición animó a Rodolfo Castagna, quien dos años antes había pintado bajo la supervisión de Guido los murales del *Palais de Glace* (al que nos referiremos más adelante), a cuestionar estas obras:

Así como en los albores de la humanidad, [...] y en el Renacimiento, las pinturas murales tenían una alta correlación con la arquitectura, el mismo enlace entre la superficie pintada con el edificio, acuerdo arquitectónico pictórico, debe existir en las decoraciones de los recintos actuales. En cambio, veo más de un trabajo absurdo, desvirtuado. Se llevan a la pared cuadros de caballete, más o menos buenos. Dije que el cuadro de caballete es sólo un producto aislado. Una pintura mural necesita una disciplina, una preparación muy distinta a la del caballete, que no se ajusta a ningún ambiente arquitectónico. Es menester estudiar este ambiente elegido antes de proyectar el trabajo. Toda buena pintura no es una buena decoración mural. Estas reflexiones surgen ante los trabajos expuestos, últimamente, en el Museo Nacional de Bellas Artes, destinados al nuevo edificio del Ministerio de Obras Públicas. Los valores pictóricos no tengo el propósito de negar. La forma adecuada de tratar la decoración mural es la vista en algunos Salones de la Sociedad de Acuarelistas y en nuestros trabajos realizados en la Escuela Superior. Se está formando un núcleo de la nueva generación, al que tengo la

alegría de formar parte, que, como ensayo estudia estas formas, que ojalá en el futuro, sean realizadas en los edificios públicos y privados.<sup>29</sup>

Notamos aquí un malestar, probablemente debido al hecho de que algunas de las obras realizadas eran más bien “cuadros grandes” como las que se ubicaban en los despachos, y a que, salvo las de Guido (maestro de Castagna), no estaban realizadas en la técnica del fresco.

### 3.5. El Ministerio de Hacienda (1939)

Otro de los edificios que poseen paneles decorativos es el Ministerio de Hacienda inaugurado en 1939, donde se encuentran 15 obras. El edificio, construido por el arquitecto Antonio Pibernat posee dos ingresos, uno por la calle Balcarce y otro por Paseo Colón. La mayoría de sus murales remiten a la economía del país, a sus riquezas naturales y al crecimiento económico. En cada uno de los dos ingresos se encontraban dos obras monumentales. En el ingreso al edificio de la calle Hipólito Yrigoyen los dos murales enfrentados en el hall de ingreso son *Tierra de Promisión* (Fig. 12) de Cesáreo Bernaldo de Quirós (4.85 x 4m.) y *La pesca* (Fig. 13) de Gregorio López Naguil (4.85 x 4m.).

La obra de López Naguil remite a la riqueza en los mares y al trabajo de los pescadores, en tanto que la de Quirós tiene un sentido más alegórico a la vez que descarnado. La escena transcurre en una plataforma suspendida por cadenas, donde se observa a un grupo de hombres desnudos luchando con un toro negro y a una mujer tendida sobre un manto de frutos y espigas de trigo, señalando la abundancia; el toro ha

---

<sup>29</sup> Rodolfo Castagna, “La decoración mural y la arquitectura”, en *Forma*, 1936.

sido degollado y vierte su sangre sobre el barco y chorrea por el casco del mismo. Envuelve la escena una bandera argentina y detrás de ella se recorta el mapa de la Argentina. En particular, se ve claramente la provincia de Buenos Aires. La composición recuerda de manera cruda cuáles son las riquezas del territorio nacional, en una suerte de canto al progreso. En el próximo apartado nos centraremos en otras obras de Cesáreo Bernaldo de Quirós, en las que de manera similar retoma estos tópicos.

En el otro ingreso al edificio, Soto Acébal pintó en *Primer Trueque* (3.40 x 2.76 m.) a un grupo de españoles y a un grupo de indígenas realizando un intercambio de mercancías (Fig. 14). El segundo mural de Soto Acébal es *Principios de la corriente inmigratoria* (3.40 x 2.76m.) donde remite a la inmigración europea y a su impacto en la creación de un mercado de trabajo (Fig. 15). El propio artista señalaba que:

Al pintar y componer los dos grandes *panneaux* destinados al hall de entrada del Ministerio de Hacienda he tratado de adaptarme a ese ambiente –piedra y mármol–, buscando que mis decoraciones murales le enriquecieran con una nota de color sobrio, pero potente así como un ritmo de composición sereno y equilibrado. He desistido de un exceso de sintetización decorativa de carácter casi siempre un tanto pasajero, para pintar unas composiciones de un realismo estilizado y constructivo a la vez y que pudieran explicar clara y pictóricamente la idea que representan.<sup>30</sup>

Prosigue detallando que las dos obras tienen un sentido simbólico:

En un panel hay un grupo de marineros de cualquiera de las primeras expediciones a América cambiando con los naturales sus telas y collares por los productos de la tierra. El primer trueque. El primer intercambio de América. Todos los brazos convergen al centro en una actitud de dar. No hay armaduras, ni lanzas, hay paz en la actitud y en el paisaje. El otro panel representa un desembarco en Buenos Aires en 1850 aproximadamente, cuando

---

<sup>30</sup> Jorge Soto Acébal, “Dos *panneaux* para el Ministerio de Hacienda de la Nación”, en *Obras Públicas y Privadas*, enero de 1939, p. 254.

empezaban a llegar a estas playas las grandes masas de emigrantes. Allí entre el carro y el bote, está el símbolo de la familia, la mujer, el vasco y el italiano, el intelectual que llega con su ciencia y su cultura...a todos los recibe el gaucho y todos miran o saludan a la gran ciudad futura...Son los hombres que han de colaborar en la grandeza de nuestra patria.<sup>31</sup>

Así, ambos murales ponen el acento en el intercambio económico y cultural, en el origen de la práctica económica, en un caso, y en una economía que se alimenta de brazos inmigrantes, en el otro.

Estas obras habían causado la aprensión de un joven Jorge Romero Brest que decía:

[...] sorprende en las telas y en las dos esculturas que adornan el Ministerio de Hacienda, la falta absoluta de relación con la arquitectura dominante y las profundas diferencias que existen entre las mismas telas. En efecto, unas son naturalistas e ingenuas; otras de carácter alegórico; otras finalmente, de pretensión constructiva moderna. Resulta, pues, un verdadero muestrario de individualidades y no una decoración orgánica. Para lograr esa unidad fundamental la materia a emplear es de fundamental importancia; el hecho de que hayan sido pintadas las decoraciones sobre tela y lejos del lugar de destino, demuestra la imposibilidad de que existiera unidad conceptual y sentimental en las mismas. Hubiera sido preferible —y la ocasión se prestaba— que se hubiera hecho una tentativa de pintura al fresco o de mosaico, la cual, por lo menos habría tenido el valor de una experiencia interesante.<sup>32</sup>

Volviendo a las obras, dos de ellas toman temas muy similares entre sí, aunque con composiciones diferentes: *Riqueza Nacional* (3 x 3.20m.) de Francisco Vidal (Fig. 16) que se ubicó en el llamado Salón del Sr. Ministro y *Riquezas Argentinas* (2.30 x 3.50m.)

---

<sup>31</sup> Jorge Soto Acébal, "Dos panneaux para el Ministerio de Hacienda de la Nación", en *Obras Públicas y Privadas*, enero de 1939, pp. 254 y 255.

<sup>32</sup> Jorge Romero Brest, "Obras decorativas del nuevo edificio del M. de Hacienda II. Análisis individual", *La Vanguardia*, Buenos Aires, 18 de enero de 1940, p. 8, reproducido en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (comp.), *Jorge Romero Brest, Escritos II: 1940*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2008, p. 69.

de Antonio Alice (Fig. 17), en el 6° piso. La primera se trata de una composición clásica, en la que se encuentran cinco figuras femeninas y tres masculinas. Todas en posiciones clásicas, sentadas ya sea de frente o de espaldas, cada una sostiene algún elemento que remite a la agricultura. Casi en el centro de la composición, una mujer campesina lleva una hoz en la mano y en la otra un atado de espigas de trigo. Detrás de ella se encuentra Mercurio, dios del comercio. A la izquierda de la escena, una mujer lleva sobre su cabeza una canasta llena de frutas típicas de la Argentina (uvas, peras, manzanas). En el último plano se ve a la izquierda un paisaje de campo, en el que un hombre ara la tierra. En el centro, el puerto con tres transatlánticos y detrás los rascacielos de la ciudad, mientras que a la derecha se observan los silos y un puente por el que marcha un tren a vapor. Cierra la composición un arco iris. Esta elocuente imagen remite a un anhelo y una noción de la Argentina muy enraizada, que se relaciona con la idea de la nación próspera, con un suelo fértil y una economía basada en la agricultura y la ganadería que desarrolla el comercio de estas materias primas a través del puerto.

El segundo, de Alice,<sup>33</sup> presenta una mujer con el torso desnudo que escribe con una pluma sobre un gran libro que lleva en su tapa el escudo nacional. Ella y un grupo de personas se encuentran sentadas sobre una alfombra de trigo dorado y detrás aparece el cielo color celeste intenso, que remite al color de la bandera argentina. Hacia la izquierda de la composición, el trigo se confunde con monedas de oro que brotan de una ánfora, remitiendo al título de la obra, *Riquezas Argentinas*, como fruto de la tierra. Ambas obras hacen alusión a la exportación de productos agropecuarios que, al menos hasta la crisis de 1930, había permitido el crecimiento económico, en parte como

---

<sup>33</sup> Nació en Buenos Aires en 1886 y murió en la misma ciudad en 1943. En 1904 ganó el Premio Roma y viajó a Italia a completar sus estudios de pintura en la Real Academia de Turín. En 1910 obtuvo la Medalla de Oro por *La muerte de Güemes*, en el Salón del Centenario. Estos no eran los únicos cuadros de tema histórico que realizó. Pintó *San Martín en Boulogne Sur Mer* y *Argentina tierra de promisión*.

esperanza de recuperar ese motor de la economía, en parte con la nostalgia de aquella época perdida “de las vacas gordas”.

Alice había hecho pocos años antes *Los Constituyentes del 53* (Fig. 18), importante obra de tema histórico, que en un principio había sido un encargo para el Congreso de Santa Fe y que por algunos inconvenientes terminó siendo emplazado en 1942 en el Salón de los Pasos Perdidos del Congreso Nacional. El gobierno de Santa Fe le encomendó en 1922 una gran pintura de 3.60 x 5.50m. sobre la sesión nocturna del 20 de abril de 1853 de la Convención Constituyente. Alice, lector de historiadores, escribió el libro *Los Constituyentes del '53: en la sesión nocturna del 20 de abril*,<sup>34</sup> en donde explica cómo se inspiró y documentó para realizar esta obra de gran tamaño y de mucha importancia, ya que se expondría en el mismo lugar donde había tenido lugar aquella sesión decisiva para la promulgación de la Constitución Nacional. La obra representa el momento en que Juan Francisco Seguí da su discurso en el que argumenta su réplica a Facundo Zuviría, presidente de la Asamblea. De esta manera consiguió la adhesión de los representantes y la sanción del proyecto redactado por la Comisión Redactora de la Constitución Nacional. Según cuenta el propio artista, realizó decenas de bocetos y le tomó doce años concluir la obra, momento para el cual el gobierno de Santa Fe había cambiado. Los nuevos funcionarios no estuvieron dispuestos a pagar la suma de dinero antes acordada con el artista. Por tal motivo, Alice lo ofreció a las autoridades nacionales, que compraron la obra para su emplazamiento en el Congreso Nacional. Este caso es sumamente interesante porque muestra la importancia en estos grandes encargos de un patrocinador estatal, ya fuera provincial o nacional.

---

<sup>34</sup> Antonio Alice, *Los Constituyentes del '53: en la sesión nocturna del 20 de abril*, Buenos Aires, Compañía Impresora Argentina, 1935. El libro fue reeditado por el gobierno de Santa Fe en 2011. Los 25 bocetos de las figuras históricas y la maqueta de la pintura se encuentran en el Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, Santa Fe. Todavía hoy se mantiene el reclamo santafesino en torno a que el cuadro debería colocarse en el emplazamiento para el que fue concebido: la Honorable Cámara de Diputados de la Legislatura de la Provincia de Santa Fe. Desde 2010, ese espacio está ocupado por un mural de Guillermo Roux que lleva por título, *La Constitución guía al pueblo*.

En estos edificios públicos era importante el lugar en que se colocaban estas obras y cómo se distribuían al interior del edificio. Existía una jerarquía dada por la importancia del artista y del tamaño. Las obras de los ingresos eran más grandes y los artistas que las hacían más conocidos. Lo mismo ocurría con el despacho del ministro. En cambio, para las oficinas de los directores de cada área se asignaban obras menores (aproximadamente de 1.70 x 2.80m.) realizadas por artistas menores. Jorge Romero Brest se quejaba de que hubiera obras tan dispares y que se albergara bajo la misma arquitectura toda clase de estilos y niveles de experticia: “Al lado de algunos de los artistas que han merecido la más grande consagración oficial que existe, hay obras –en igualdad de condiciones económicas –de personas que ni han merecido nunca premios de consideración ni gozan de prestigio en el ambiente”.<sup>35</sup> Otra cuestión que preocupaba a Romero Brest era la gran cantidad de dinero que se pagaba, a su juicio sumas desproporcionadas en relación a la escasa calidad de los artistas. Romero Brest, quien unos años más tarde sería una persona clave en el mundo artístico, ya se perfilaba como un animador cultural y un defensor de los movimientos de vanguardia. En ese sentido, poco le podía interesar el tipo de propuesta figurativa y narrativa de las obras que se realizaban para los edificios públicos durante este período. Y es que para comprender el sentido que tenían estas obras, había que fijarse que lo que interesaba no era una renovación artística, ni una destreza pictórica asociada al fresco, si no la posibilidad de plantear a partir de una figuración clara y contundente, la alegoría simple que pudiera ser entendida por todos y que remitiera en los menores pasos posibles a símbolos, clichés y cierta noción de patria asociada al progreso.

---

<sup>35</sup> Jorge Romero Brest, “Obras decorativas del nuevo edificio del M. de Hacienda I. Consideraciones generales”, *La Vanguardia*, Buenos Aires, 17 de enero de 1940, p. 9, reproducido en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (comp.), *Jorge Romero Brest, Escritos II: 1940*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2008, p. 68.

### 3.6. El Ministerio de Guerra (1943)

El edificio Libertador "General José de San Martín", sede del Ministerio de Guerra,<sup>36</sup> fue proyectado por la Dirección General de Ingenieros del Ejército Argentino. La construcción se prolongó a lo largo de seis años, entre 1937 y 1943, año en que los pisos 8º, 9º y 10º fueron ocupados por la Dirección General de Ingenieros (actual Dirección de Construcciones). Un año más tarde se comenzó a utilizar todo el edificio, que comprende 18 pisos y tres subsuelos. La inauguración formal del edificio fue recién el 25 de mayo de 1947. El edificio está ubicado en terreno ganado al río, aprovechando los avances de las obras de Puerto Madero.

En el hall de entrada se encuentran dos grandes murales de Cesáreo Bernaldo de Quirós. El espacio de la Planta Baja es de doble altura y está recubierto en mármol dejando los nichos muy por encima del nivel de la vista desde la Planta Baja, aunque con una excelente visual desde el balcón interno del primer piso.<sup>37</sup> De acuerdo con los biógrafos del artista, el encargo habría sido para realizar cinco murales, de los que hoy en día solo quedan dos en el edificio:

El contrato que firma, en 1946, con el Ministerio de Guerra de la Nación para decorar su nuevo edificio, convenio que le impone la obligación de pintar cinco murales, de los cuales entrega cuatro y otro no puede realizar por motivos ajenos a su voluntad.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> El edificio se encuentra en Azopardo 250. El nombre de *Libertador "General José de San Martín"* lo obtuvo en 1950, año en que se conmemoró el centenario del fallecimiento de San Martín. En la actualidad funciona allí el Ministerio de Defensa y el Estado General Mayor del Ejército.

<sup>37</sup> Además de estos murales, el hall de ingreso está decorado por dos óleos enfrentados. Se trata de dos retratos, uno de San Martín y otro de Guillermo Brown.

<sup>38</sup> Carlos A. Flogia, *Cesáreo Bernaldo de Quirós*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia. Dirección General de Cultura, 1961, p. 41.

Según Carlos Flogia, de acuerdo con dicho contrato, el Estado había tomado como garantía de que Quirós cumpliría con el encargo la colección *Los Gauchos*,<sup>39</sup> que en 1944 se había expuesto en el Museo Nacional de Bellas Artes. Debido al incumplimiento por parte del artista, se hace efectiva la retención de los óleos “hasta que, felizmente vencidas ciertas dificultades administrativas, es liberada mucho tiempo después.”<sup>40</sup>

La Dirección de Ingenieros del Ejército consultó con la Academia Nacional de Bellas Artes—institución de la que Quirós era miembro— si consideraban pertinente el pedido a este artista, si la serie *Los Gauchos* era una garantía satisfactoria y otras cuestiones, como se desprende de las Actas de la academia:

Ejército Argentino - Dirección de Ingenieros. Habiéndose retirado del recinto el Académico señor Quirós, el señor Presidente hace dar lectura a una nota del señor Director General de Ingenieros del Ejército Argentino, Gral. de Brigada Don Domingo Martínez, con la cual se consulta a la Academia acerca de si las 35 telas que forman la colección histórico-costumbrista de la región entrerriana del año 1850 a 1870 del pintor C. Bernaldo de Quirós, representan un valor que garantice el fiel cumplimiento del contrato que esa Dirección General está por suscribir con el citado pintor y por el cual se le encomendará la ejecución de cinco paneles decorativos para el nuevo edificio del Ministerio de Guerra. En dicha nota se solicita también se proporcionen algunos consejos acerca de la clase de colores y telas que han de emplearse de cómo deben estar preparados los muros para este fin y de si existe algún impedimento de carácter artístico o legal para depositar o exponer las obras que forman dicha colección, en el MNBA durante el tiempo que éstas sean retenidas a título de garantía. El señor Presidente [...] Agregó luego que, por tratarse de un informe que fue requerido con carácter de urgencia, no hubo tiempo para pasarlo a estudio de la Sección Pintura y que, por lo tanto, sometía a la

---

<sup>39</sup> En la serie *Los Gauchos*, formada por alrededor de treinta óleos, Quirós retrata al hombre de campo, en particular de Entre Ríos, su provincia natal, y las labores, costumbres y personajes típicos el campo entrerriano. Fue presentada en 1928 en Amigos del Arte y luego en Europa y Estados Unidos.

<sup>40</sup> *Idem.*

consideración del Cuerpo un proyecto de nota que había hecho preparar a la Secretaría Administrativa, en respuesta al pedido formulado. Se da lectura a dicho borrador que, habiendo merecido la aprobación general, se resuelve sea pasado en limpio y elevado a la Dirección General de Ingenieros del Ejército Argentino.<sup>41</sup>

Esta colección no era un conjunto de obras al azar, sino que se trataba de lo que muchos consideraron su legado más importante. Para León Pagano en esos gauchos se encontraba una representación de la patria:

Cuando Quirós pinta un gaucho produce, sin tener conciencia de ello quizás una figura arquetípica de nuestro campo. Obsérvese cómo mira ese gaucho a quien lo contempla, con cuanta profundidad humana en su mutismo elocuente. Hirsuto o elemental, o sañudo, con aspereza predatoria, o manso, con arrogancia señorial, esas personificaciones van a insertarse en la sensibilidad del contemplador y lo fuerzan a convivir con ellas, introduciéndolo en el ambiente histórico donde las sitúa Quirós y de donde nadie logra desarraigarlas. Esa planta humana, como el ombú, ya tiene para nosotros un carácter nacional.<sup>42</sup>

Algo similar planteaba Rojas en relación a Quirós:

[...] se inspira en el paisaje, en la raza, en la tradición de su pueblo, y con los dispersos elementos de la realidad presente y de la pasada crea y compone como pintor a secas, con una emoción que le viene de la realidad y de la Historia; pero subordinándose a las normas de la pura belleza, como lo hicieron los artistas del Renacimiento con sus temas clásicos o cristianos. Evoca así, más que la anécdota o el tipo reales, el espíritu que se esconde en el tipo o en la anécdota, y les da a éstos la forma que corresponde a su libérrimo ideal de creador.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Libro de Actas de la Academia Nacional de Bellas Artes N°1, Acta N° 90. Sesión Ordinaria del día 26 de julio de 1944, Folios 366-367.

<sup>42</sup> José León Pagano, *Cesáreo Bernaldo de Quirós. Exposición Homenaje*, Buenos Aires, Peuser, 1944, p. 16.

<sup>43</sup> La cita de Rojas se reproducía en la invitación a la "Exposición del pintor Cesáreo Bernaldo de Quirós" en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata del 1° al 26 de marzo de 1945.

La trascendencia de estas obras se ve refrendada cuando en 1962 Quirós dona estas pinturas al Museo Nacional de Bellas Artes:

El Poder Ejecutivo aceptó ad referendum del Congreso la donación efectuada por el autor de la colección "Los Gauchos" integrada por 30 cuadros, efectuada por el pintor Cesáreo Bernaldo de Quirós, para ser incorporada al Museo Nacional de Bellas Artes. La colección deberá conservarse permanentemente en el citado museo, en una sala especial que deberá denominarse "Sala Cesáreo Bernaldo de Quirós", y en su exhibición al público deberá mantenerse la unidad de la colección.<sup>44</sup>

En 1948 Quirós comienza la tarea para el Ministerio de Guerra con dos lienzos: *La Aurora de las Libertades*, que nunca fue colocado y que se encuentra actualmente en el Museo Provincial de Bellas Artes de Paraná y *Guerra*, para el salón San Martín del Edificio Libertador (actual despacho del Jefe del Estado Mayor General del Ejército). En 1952 pinta el tercero y el cuarto que son los que se ubicarán en la entrada y que describiremos a continuación. El quinto mural nunca fue realizado debido a la edad avanzada del artista. Al igual que los murales del Ministerio de Obras Públicas, estos cuatro lienzos de grande dimensiones se exhibieron en museos antes de ser emplazados definitivamente. En este caso, las obras de Quirós se expusieron en 1953 en el museo "Rosa Galisteo de Rodríguez" de Santa Fe y en el museo "Juan C. Castagnino" de Rosario.<sup>45</sup>

En el hall de ingreso del edificio Libertador se conservan estas dos obras alegóricas pintadas en tonos pastel con predominio del turquesa, el rosa y el amarillo. Sobre la pared izquierda se encuentra *Las armas del Ejército* (Fig. 19). La composición

---

<sup>44</sup> "Entregó el pintor Quirós al Estado treinta cuadros", *La Nación*, 3 de julio de 1962. Esta cláusula de la donación trajo al MNBA problemas en cuanto a cómo exhibir estas obras por la cantidad y por la exigencia de que estuvieran en una sala separada.

<sup>45</sup> Véanse Rodrigo Gutiérrez Vifiales, "La fuerza expresiva de la pintura de Quirós", en *Soldados*, Año 1, Nº 8, julio de 1996, p. 21 y "Las pinturas murales de Quirós para el Edificio Libertador", en *Soldados*, Año 1, Nº 9, agosto de 1996, p. 21.

divide casi en partes iguales la porción que le corresponde al cielo y a la tierra. El color del cielo es de un turquesa estridente y límpido que avanza de izquierda a derecha encendiéndose hacia un cielo nublado de color rosa, rojo y amarillo. En el centro, dos figuras que cabalgan juntas: un jinete con armadura que lleva una gran bandera roja y a su lado una mujer que lleva por vestimenta una bandera argentina y una vincha del mismo color y porta otra bandera, esta vez celeste. Podría tratarse de una alegoría de España y la joven Argentina. Rodeando a estas dos figuras, hombres y mujeres envueltos en telas, en su mayoría celestes, desde la cintura y hasta el piso. Lideran el grupo tres mujeres que elevan los brazos hacia el cielo; una lleva una lira que representa a la música (considerado el rasgo más excelso de la cultura civilizada), mientras que otra alza dos ramas con los laureles de la victoria. A un lado y detrás, caminan unos indígenas, dando cuenta del pasado, aunque acompañando la marcha hacia adelante. Entre todos van cargando una gigantesca bandera argentina y más hojas de laureles. En el cielo cuatro figuras femeninas desnudas se elevan con los brazos en alto. El conjunto representa una alegoría de la Argentina avanzando hacia un futuro civilizado y civilizatorio. Un canto al progreso y a la marcha inexorable de éste. El cielo también acompaña este movimiento, ya que se dejan atrás los nubarrones para caminar hacia un cielo diáfano y de buenos augurios.

El segundo mural, *Los símbolos del Ejército* (Fig. 20), es muy similar, aunque con ciertas diferencias. También la línea del horizonte está trazada en la mitad de la obra. En el centro de la composición hay varias figuras a caballo, gauchos, indios y mujeres. En la parte inferior se encuentra una suerte de muestrario de plantas autóctonas, entre ellas, tunas y cactus. Otra vez aparecen una bandera roja y otra celeste y blanca, pero esta vez ésta última es portada por un gaucho. Como guiando al grupo, una china levanta su brazo sosteniendo una estatuilla de la virgen de Luján. Un cura

marcha a pie y lleva a uno de los caballos con una pesada carga. A la izquierda, tres mujeres desnudas se elevan hasta el cielo armando una guirnalda con una bandera argentina. Los caballos fueron retratados con especial cuidado, merced a los conocimientos del campo que tenía el artista. Así se pueden observar distintos tipos de pelajes de caballos presumiblemente criollos. Detrás los sigue una formación de granaderos. Este detalle es el único que remite a algo de tipo bélico o relacionado con el ministerio que albergaba estos murales. El gaucho de la derecha recuerda el retrato de *Napoleón* con el caballo parado sobre sus patas traseras, de Jacques Louis David, aunque en vez de capa, éste lleva un poncho, a la vez que enarbola una gigantesca bandera argentina.

Respecto de la técnica, se trata de óleo sobre tela y se observan los empastes y la gran cantidad de materia características de la obra de Quirós. Además se aprecia como aplica el color con pinceladas gruesas y diferenciables entre sí. La exaltación de La Patria llega al paroxismo en estas obras en las que en primer plano se ven mujeres que cubren su cuerpos desde la cintura hasta los pies con banderas argentinas, lo cual parece poco acertado para el lugar de emplazamiento, teniendo en cuenta que se podría haber hecho algo más relacionado con alguna gesta bélica, alguna batalla decisiva en la independencia o la unificación nacional (Fig. 21).

Al reflexionar sobre su propia obra, Quirós reconoce como un valor en Rivera, al igual que Guido, el hecho de que el objeto y sujeto de su obra sea el pueblo mexicano. El entrerriano pintará en su obra los trabajadores del campo, los distintos oficios y los paisajes de su terruño. En una carta del 22 de julio de 1952 a su amigo el historiador Horacio Caillet-Bois, le dice que “Para poder dar el nombre de alguna figura capaz de asemejarse en su momento rebelde, al significado de lo que esperamos, quizás pudiera citarse a Orozco y a Rivera” que a pesar del mensaje que transmiten “este no enturbia el

libre juego de los valores estrictamente plásticos de composición, cromatismo y factura. [Rivera] sabe que la obra no vale por lo que en ella se representa, sino por la manera como el artista la representa [...] después de variadas alternativas se resuelve a escuchar la voz de su México pleno y vibrante de enjundias nativas.”<sup>46</sup> Como vemos nuevamente se refleja en estos artistas nacionales el aprecio y la presencia del muralismo mexicano como hemos señalado en el capítulo 1.

### **3.7. Obras de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas.**

#### **3.7.1. Paneles en el Palacio de Justicia de Córdoba, Municipalidad de Concordia y Museo de Ciencias Naturales en Buenos Aires**

En 1936, el arquitecto José A. Hortal no sólo estaba a cargo de la construcción del Ministerio de Obras Públicas, sino que también, junto con Salvador A. Godoy, construyó el Palacio de Justicia de Córdoba. El tipo de arquitectura elegida para esta construcción era diametralmente opuesta al estilo moderno utilizado para el MOP, debido a que se prefirió el academicista o su versión local de eclecticismo historicista que tradicionalmente estaba asociado a los edificios de tribunales judiciales. Esta obra fue concebida por el Ministerio de Obras Públicas y en el *Boletín* del organismo se cubrió ampliamente el avance de las obras, así como los materiales utilizados para llevarla a cabo. Se decoraron cuatro de sus salas con murales (Fig. 22). Dos de los artistas convocados también estaban realizando un panel para el MOP. Se trata de

---

<sup>46</sup> Citado en Julio César González, “Quirós: razón y meta de su lucha por el arte” Conferencia pronunciada en el Concejo Deliberante el 29 de mayo de 1970, en *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, T. XLIII, Buenos Aires, 1970, p. 385.

Ernesto Valls y del escultor Troiano Troiani. Las obras murales que se pintaron aquí son: *Primer crimen*, E. Valls (Fig. 23); *La Ley*, Edelmiro Lezcano Ceballos (Fig. 24); *La Justicia*, Carlos Camilioni (Fig. 25) y *La Justicia*, F. Vidal (Fig. 26). Todas las obras fueron pintadas al óleo en telas que se encuentran en bastidores de madera. El edificio también tiene cuatro esculturas alegóricas de Troiano Troiani: *Ansia de libertad*, *Conciliación*, *La verdad* y *La jurisprudencia*.<sup>47</sup>

Estos paneles decorativos, como sus títulos lo indican, remiten a temas vinculados con la justicia y la ley. Quizás el más interesante sea el de Ernesto Valls, *Primer Crimen*, que retrata el pasaje bíblico en que Caín mata a Abel. Esta obra tenía un sentido bíblico y moral, ya que decoraba la sala de audiencias.

Otro caso de cómo el MOP se expandía hacia el interior del país es el del edificio de la Municipalidad de Concordia, Entre Ríos<sup>48</sup> que se inauguró el 5 de junio de 1940. De líneas racionalistas, contrastaba con su entorno de casas bajas de fines del XIX y principios del XX. En su interior se encuentran dos murales pintados por Laerte Baldini. En el despacho del Intendente, ubicado en el primer piso, se encuentra un mural (Fig. 27) que representa la abundancia y la producción de Concordia, por aquel tiempo una de las regiones productivas de frutales y de ganado vacuno más activas del país. Está pintado sobre planchas cuadradas de madera, de 65 cm. de lado. Entre cada panel de madera se encuentra un fleje de 1.7 cm. La obra está formada por 3 paneles de alto por 7 paneles de ancho, lo que da un tamaño de 2 x 4.70 m. aproximadamente. La escena representa las actividades productivas de la zona. La composición es simétrica. En el centro de la misma se observa un frondoso árbol de mandarinas o naranjas, que

---

<sup>47</sup> Sergio Barbieri, "Patrimonio histórico", en Ezequiel Grisendi, *Córdoba y su Justicia. Contextos y Figuras 1926-2010*, Córdoba, Poder Judicial de la Provincia de Córdoba, 2010.

<sup>48</sup> El edificio fue proyectado por el matrimonio de arquitectos, Carlos A. Baldini Garay y Stella Genovese, de Buenos Aires "Municipalidad de Concordia. Arquitectos: Baldini Garay y Genovese", en *Revista de Arquitectura, Órgano de la Sociedad Central de Arquitectos y Centro de Estudiantes de Arquitectura*, Año XXVII, Abril 1942, N° 256, pp. 165-170.

remite a la producción local y hacia la izquierda se ordenan un hombre recogiendo frutas y otro con un canasto lleno de ellas. Hacia el extremo un arriero con vacas. Hacia la izquierda de la composición se observa una fábrica humeante, cerca del tronco del árbol, a dos mujeres sentadas, descansando en plena tarea de recolección, y más allá, dos estibadores portuarios del río Uruguay. En primer plano y cerca del espectador, varios canastos rebalsan de frutas, entre las que se distinguen manzanas, mandarinas, naranjas, melones y sandías.

El segundo mural (Fig. 28) se encuentra en la Sala de Reuniones y está realizado en tonos sepia y plateados y en él se observan caballos salvajes, gauchos e indios. Estos últimos aparecen con sus atributos: sicus, guitarra y boleadoras. Llamam la atención las poses clásicas de todos ellos. También pintado sobre paneles, éste es más pequeño que el anterior. Tiene 3 paneles de alto por cuatro de ancho (2 x 2.75 m.). Contrasta el blanco y negro de esta obra con lo colorida de la otra, transmitiendo así seriedad y sobriedad en el tema retratado. Este primer nacionalismo tradicionalista telúrico –de acuerdo con Ricardo Falcón– rescataba la noción de patria asociada al paisaje, las costumbres populares, tradiciones locales oponiéndolas a la vida de la gran ciudad.<sup>49</sup> Una interpretación posible de estos murales considerados como conjunto es que se utilizara el blanco y negro para representar el pasado indómito de los caballos, los indios y los gauchos y luego se llegara con el uso del color al presente próspero de una ciudad pujante que mira a su puerto sobre el río Uruguay y está totalmente volcada a las actividades productivas.

Ambas obras están firmadas “Baldini, Buenos Aires, 1940”. Es decir que el artista las pintó por encargo en Buenos Aires, lo que explicaría la forma elegida para

---

<sup>49</sup> Ricardo Falcón, “Militantes, intelectuales e ideas políticas”, en Ricardo Falcón, *Democracia, conflicto social y renovación de ideas (1916-1930)*, Nueva Historia Argentina, T. VI, Buenos Aires, Sudamericana, 2000.

implementar fácilmente su traslado ya que los murales estaban fragmentados en 21 y 12 paneles respectivamente. Es interesante la fotografía publicada por la *Revista de Arquitectura*, probablemente en su estudio en Buenos Aires, donde se lo observa a Baldini, posando con su delantal de pintor, delante de su obra, todavía exenta de la pared que sería su destino final.

Baldini, como ya dijimos, había pintado en 1934 los murales del *Palais de Glace* y había hecho una traducción que circuló de forma mimeografiada de *L'Art de la fresque*, de Costin Petresco (Editorial Lefranc, París 1931). Esta obra contenía una historia del fresco que incluía los frescos neobizantinos, de Pompeya y el Renacimiento, así como también cuestiones técnicas como la preparación de los materiales y de los muros.

También el Museo de Ciencias Naturales "Bernardino Rivadavia" fue realizado por el MOP y tuvo murales de Ernesto Valls y otros artistas como A. G. Guastavino. Éstos eran *Motivo marino* (Fig. 29) en la Biblioteca del Museo, mientras que en las salas del museo se encontraban de Ernesto Valls *Aves autóctonas* (Fig. 30) y *Leopardos* (Fig. 31) y en la sala dos paisajes, uno de A. G. Guastavino *Cataratas del Iguazú* (Fig. 32) y otro de Valls, *Nahuel Huapi* (Fig. 33). Estas obras que habían sido pintadas sobre tela se habían colocado con bastidores de madera en nichos previamente dejados para alojarlas. Estas imágenes que hacían de complemento a las exhibiciones de animales embalsamados y a las colecciones de esqueletos, estaban en diálogo con otros elementos arquitectónicos como el enrejado de las escaleras con diseños de caracoles (Fig. 34), las puertas de ingreso en estilo art déco con estilizadas telarañas y una serie de bajo-relieves y molduras que se encuentran tanto en el interior como en el exterior del edificio. Entre las primeras con forma de lechuzas y murciélagos y los bajo-relieves del interior se encuentran distintos motivos de la fauna autóctona como osos hormigueros, zorros y

osos perezosos. Si bien la historia del museo se remonta a principios del siglo XIX, el actual edificio data de 1937. Allí una serie de altorrelieves realizados por Alfredo Bigatti, Juan del Prete y Luis Rovatti, entre otros, representan escenas muy similares a los del Museo de La Plata. Hrycyk señala que la arquitectura para edificios de Ciencias tuvo una razón de ser y una lógica ligada a la conformación de una idea de nación,<sup>50</sup> con la construcción de memoria y con un ideal que se buscaba proyectar. Es posible pensar que al realizar el edificio de este museo se hayan tenido en cuenta tanto la edificación como los murales del edificio del importante Museo de La Plata. Es llamativo cómo los motivos de los murales de uno y otro son prácticamente los mismos.

### **3.7.2. La Dirección General de Ingenieros y Benito Quinquela Martín**

Quinquela fue uno de los artistas convocados por el Ministerio de Obras Públicas para pintar murales, quizás por los bajos costos que presupuestaba el artista o tal vez por la fama que éste ya tenía en la década del treinta. En 1937, se lo convocó a Benito Quinquela Martín para que pinte un mural en uno de los edificios de Obras Sanitarias Nacional. El edificio, en Marcelo T. de Alvear 1869, era un inmueble construido con anterioridad y que había pertenecido a Marcelo T. de Alvear. Se decidió entonces colocar en el rellano de la escalera central, un gran panel de 7 x 9 m. La obra, *Construcción de desagües* (Fig. 35), representa a los trabajos que realizaba el Ministerio de Obras Públicas, y en especial por la dirección de Obras Sanitarias, que correspondían en ese momento al entubando e instalación de cloacas en buena parte de

---

<sup>50</sup> Para un análisis de los relieves que decoran la parte externa del edificio del museo véase Paula Hrycyk, "Arte, naturaleza, nación. El Museo Nacional de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia escenario y representación para el proyecto de consolidación de una identidad nacional en la década del 30", en *Pasado Por-venir. Revista de Historia. Revista de Historia. Docentes, estudiantes e investigadores del Departamento de Historia FHCS, UNPSJB sede Trelew*, Año 4, N° 4, 2009-2010.

los barrios porteños, así como en el interior del país. Esta obra era la más grande desarrollada por Quinquela hasta ese momento. Ese año había correspondido a un período de trabajo importante. Tal como señalamos en el capítulo 2, Quinquela comenzó a realizar murales en 1936. Entre los primeros se encuentran los que hizo para la escuela, cuyo predio él había donado, pero también recibió contratos para el despacho del Sr. Ministro de Obras Públicas y para otros edificios, como ya hemos visto. Es probable que debido a que ese trabajo había sido del agrado de los directivos del MOP, se decidiera realizar un nuevo pedido al mismo artista.<sup>51</sup> Entre los documentos conservados de Quinquela Martín en el Museo de Bellas Artes de La Boca “Benito Quinquela Martín”, se encuentra un bibliorato que reúne artículos y fotografías relativos a su producción muralista. Quinquela escribió en la carátula: “Notas y contratos probatorios de que sólo cobraba el importe de la pintura y los modulos”. Allí, Quinquela ordenó o agrupó todo lo referido a esta técnica. Se observa una intencionalidad de dejar asentado que él donaba estas obras y que todo lo que hacía era en forma gratuita, a excepción de los casos en que cobraba los materiales y el trabajo de los ayudantes. Sin embargo, teniendo en cuenta que los otros artistas cobraban por su trabajo, es posible inferir que Quinquela también cobrase por el mismo. Si por un lado obtiene encargos importantes, por otro se constata que no siempre lograba este objetivo. En efecto, unos años más tarde no tendrá tanta suerte con una serie de murales que propone para la decoración del Puente Nuevo Nicolás Avellaneda sobre el Riachuelo, a pesar de cobrar

---

<sup>51</sup> Esta obra fue restaurada en 2009 por el Programa de Recuperación y Conservación del Patrimonio Cultural del Ministerio de Economía y Finanzas Públicas. Las pruebas de material que se le realizaron a la obra arrojaron la siguiente información: por un lado, los materiales que utilizaba, y por el otro, la cantidad de clavos con los que fijaba las planchas de *celotex* a la pared. Esas planchas de *celotex*, cartón prensado, eran todas desiguales entre sí y lo que les daba una homologación era el color. Por tal motivo, Quinquela comenzaba las pinturas en su taller y ensamblaba la obra *in situ*, pintando sobre las uniones para disimular las distintas piezas que conformaban el mural. Las planchas de *celotex* se unían a un bastidor de madera que se amuraba a la pared. Los clavos de cobre utilizados para unir los paneles eran los que se usaban para colocar tejas y de acuerdo con los análisis radiográficos que se le realizaron a la obra, por cada metro cuadrado había 11 clavos aproximadamente. Es decir, que la obra se pensaba como permanente y no como un emplazamiento temporario porque sería imposible quitar esa cantidad de clavos sin dañar por completo la obra.

un precio reducido. El nuevo puente se empezó a construir en 1937 y se terminó en 1941, para reemplazar al anterior, del mismo nombre y construido en 1914. Prueba de esto son las cartas que intercambió en 1939 con el Ingeniero Jorge Noceti Achával, de la Dirección Nacional de Vialidad del Ministerio de Obras Públicas en donde se refieren a “4 cuadros de cemento policromado, para la decoración de los edificios de escaleras mecánicas, de la obra Puente sobre el Riachuelo que construye la Dirección Nacional de Vialidad”.<sup>52</sup> Las obras, cuyas medidas serían 7.50 x 3.20 m., costarían 15.000 \$ cada una. A pesar de que no cobraba honorarios, los costos en pintura, andamios y ayudantes, superaban las posibilidades presupuestarias del ministerio, al tratarse de tantos metros de superficie. La respuesta seca leía: “Comunico a Ud. que el Honorable Directorio de la Dirección Nacional de Vialidad, ha resuelto que, por ahora no es necesario realizar la decoración de los muros de los edificios [...] que Ud. había propuesto a esta repartición.”<sup>53</sup> Más tarde recibirá otra carta donde se le explica que “La Ley de Vialidad limita nuestra posibilidad de imputar gastos en una forma que hace difícil la inversión de cifras elevadas en obras de arte como las que Ud. ha ofrecido [...]”<sup>54</sup>

Efectivamente, al menos para la obra del comedor de obreros del MOP cobró una suma módica, tal como se deduce de esta carta presentada en Mesa de Entradas del ministerio:

Por los gastos de adquisición de pintura y demás elementos necesarios para pintar dos cuadros en uno de los paramentos del local destinado al comedor para obreros, en el recinto de la Inspección General de las Obras y Astilleros del Río de la Plata, de acuerdo a lo establecido en el Decreto N° [...] dictado

---

<sup>52</sup> Carta de B. Quinquela Martín dirigida al Ingeniero Jorge Noceti Achával, de la Dirección Nacional de Vialidad del Ministerio de Obras Públicas, fechada en septiembre de 1939.

<sup>53</sup> Carta del Ingeniero Jorge Noceti Achával dirigida a B. Quinquela Martín, fechada el 6 de diciembre de 1939.

<sup>54</sup> Carta de Oria dirigida a B. Quinquela Martín, fechada en 14 de diciembre de 1939.

en el Expediente N° 1353-0-938, [...] con fecha julio 25 de 1938., \$ 4.000,00.<sup>55</sup>

Pese a lo reducido de la suma, no dejaba de ser un dinero que no siempre el MOP estaba dispuesto a pagar, como se observa de la carta citada más arriba para la decoración del Puente Nuevo. Como vemos, la política de Quinquela de donación completa de sus obras o parcial, como en este caso, tuvo una recepción favorable por parte del Estado, lo cual le permitió una prolífica producción. Sin embargo, esta no era infalible y por eso, en forma esporádica, enfrentó alguna negativa aparentemente vinculada a razones presupuestarias.

### 3.7.3. Las Bellas Artes

Dos obras llevan por título *Las Bellas Artes* y si bien las separan 11 años, ambas fueron realizadas por artistas del mismo grupo. Una es un ejercicio de alumnos de la Escuela de Guido para la Comisión Nacional de Bellas Artes, hoy *Palais de Glace*, en 1934 y la otra es un panel decorativo que realizó Jorge Soto Acébal para la Academia de Bellas Artes, en 1945. Para no alterar la cronología, nos detendremos primero en los murales del *Palais*.

El 21 de septiembre de 1932 se inauguró el XXII Salón Nacional de Artes Plásticas en el *Palais de Glace*,<sup>56</sup> lugar donde se celebran desde ese momento dichos certámenes. Dos años más tarde, se pintaron tres murales a los que Guido utilizó como

---

<sup>55</sup> Copia de la carta recibida y archivada en Mesa de Entradas del Ministerio de Obras Públicas. Dirección General de Navegación y Puertos. Inspección General de Obras y Astilleros del Río de la Plata, con fecha 5 de diciembre de 1938.

<sup>56</sup> El edificio, construido en 1911, debe su nombre a que fue construido para albergar una pista de patinaje sobre hielo. Pocos años más tarde, se lo empezó a utilizar como lugar para bailar tango. Durante los años veinte cobró gran fama como recinto donde tocaban orquestas de tango. Desde 1932 y hasta la actualidad, es la sede del Salón Nacional.

excusa para hacer una práctica con algunos de sus alumnos (Fig. 36 y 37). En una de las salas se encuentran *Las Bellas Artes* (Fig. 38) y en otra *Artesanías Argentinas I* (Fig. 39) y enfrentado a este *Artesanías Argentinas II* (Fig. 40). Las obras no presentan firmas visibles, aunque en el archivo del *Palais de Glace* se conservan los nombres de los alumnos que pintaron bajo su supervisión. Son Rodolfo Castagna,<sup>57</sup> Laerte Baldini, Armando Chiesa y Juan Ugarte Eléspuru.<sup>58</sup> En estas obras se representaba las Artes, combinando las Bellas Artes con las artesanías.

El mismo equipo de artistas también pintó unos años más tarde, en 1935, murales en la escuela primaria Petronila Rodríguez en el barrio de Parque Chas. Tanto el mural del *Palais* como el de la escuela, se trataban de ejercicios prácticos que Guido hacía para sus alumnos como parte de la formación en la Escuela. Originariamente se pintaron varios murales en los patios, la escalera y sala de canto, aunque en la actualidad sólo permanece el último de ellos, *Descubrimiento de América*, en el salón de actos de la escuela. La escuela había sido inaugurada un año antes y era un establecimiento para niñas. El arquitecto fue Alberto Gelly Cantilo, quien estuvo a cargo del Consejo Escolar durante muchos años y construyó muchas escuelas, incluida la escuela Pedro de Mendoza en el predio donado por Benito Quinquela Martín.

Por otro lado, también pintaron el mural de la Academia de Bellas Artes, que se encuentra en el salón de actos de esta institución. En el Acta de la Academia se lee:

---

<sup>57</sup> Rodolfo Castagna (1910-2009) estudió en la Escuela "Ernesto de la Cárcova" y se desempeñó luego como pintor, grabador e ilustrador. También realizó escenografías en cine (*Murió el Sargento Laprida*, 1937 y *Ayer fue primavera*, 1955) y en teatro. Dictó clases en la Escuela "Ernesto de la Cárcova" así como también en la Facultad de Arquitectura de La Plata y Mar del Plata.

<sup>58</sup> Juan Ugarte Eléspuru (Lima, 1911 - 2004), nació en una familia aristócrata limeña. Vivió en Europa entre los diez y los dieciocho años, momento en que se trasladó a Buenos Aires para estudiar Filosofía y Letras, estudio que abandonó para ingresar a la escuela de Bellas Artes, donde se formó con Alfredo Guido y otros artistas. Permaneció en nuestro país entre 1929 y 1940, cuando regresó a Perú donde se desempeñó como docente en la Escuelas Nacional de Bellas Artes de Lima, de la que fue director entre 1956 y 1973, en grabado, pintura mural y escenografía.

El señor Presidente informa que ha recibido una atenta esquila del señor Académico Dn. Jorge Soto Acébal, en la que le expresa que la amplia tela decorativa que el cuerpo le confiara se encuentra terminada y en condición de ser colocada en el Salón de Actos. Agrega que en nombre del cuerpo y en el propio, le contestó agradeciéndole tan valiosa donación.<sup>59</sup>

Soto Acébal era el vicepresidente de la Academia, pero durante el receso (octubre 1945-abril de 1946) ejerció la presidencia, porque Noel no se pudo hacer presente. Este receso, de acuerdo con las actas, se relaciona con el convulsionado clima político, aunque no se comprende muy bien a qué se debe realmente la suspensión de las actividades de la academia. Aparentemente, los acontecimientos de septiembre-octubre de 1945 tuvieron un efecto en las actividades rutinarias de la Academia y del Salón de Bellas Artes, en particular los relativos a la celebración del XXXV Salón Nacional “del cual estaban ausentes la mayoría de los artistas de mayor representación y en condiciones de aspirar a los mismos con mayores antecedentes y méritos”.<sup>60</sup> Estos artistas valorados por la crítica decidieron organizar un Salón Independiente en señal de protesta. Por lo tanto los premios adquisición otorgados no resultaban del nivel esperado.<sup>61</sup>

El 6 de octubre se llamó a una sesión extraordinaria en la que deciden sacar un comunicado en los diarios informando que suspenden “las sesiones y actas culturales por razones circunstanciales”.<sup>62</sup>

Una vez que se retoman las sesiones de la Academia, no se hace más mención a estas cuestiones y reaparece el tema del panel decorativo para la nueva sede de la academia. Se lee en Actas:

---

<sup>59</sup> *Libro de Actas de la Academia Nacional de Bellas Artes N°2*, Acta N° 98. Sesión Ordinaria del día 21 de junio de 1945, Folio 49.

<sup>60</sup> *Libro de Actas de la Academia Nacional de Bellas Artes N°2*, Acta N° 103. Sesión Extraordinaria del día 10 de octubre de 1945, Folio 67.

<sup>61</sup> Para este tema véase Diana B. Wechsler *et al.*, *Desde el Salón 100 años. Palais de Glace*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2012.

<sup>62</sup> *Idem*, Folio 66.

Panneaux Decorativo: [Martín Noel] manifiesta que el señor Soto Acébal ha hecho entrega a la Academia, durante el receso del hermoso panel decorativo que hoy adorna la sala de actos de la sede del Cuerpo, obra de mérito y de grandes proporciones que supone una labor empeñosa y meditada, ejecutada con cariño y gran acierto, lo cual obliga al reconocimiento del Cuerpo y de cada uno de sus componentes hacia el generoso donante. Todos los presentes así lo expresaron al señor Soto Acébal quien es –además– muy felicitado por el acierto que ha evidenciado en su obra.<sup>63</sup>

Originalmente, la idea de decorar el salón de sesiones de la Academia con un mural había surgido cuatro años antes, a partir de un ofrecimiento de realizar una obra en conjunto entre Soto Acébal y Emilio Centurión:

Ofrecimiento aceptado- Se da lectura de una nota con la cual los Académicos señores Jorge Soto Acébal y Emilio Centurión, se ofrecen para decorar gratuitamente el salón de actos en la futura sede de la Academia, la que sólo deberá proveerles el material necesario. Tal ofrecimiento es aceptado por unanimidad, agradeciendo la gentileza.<sup>64</sup>

La Academia Nacional de Bellas Artes fue fundada el 1º de julio de 1936. Al año siguiente, el gobierno de la Nación compró el Palacio Errázuriz para que allí sesione la Academia Argentina de Letras y la Academia Nacional de Bellas Artes, además del Museo Nacional de Arte Decorativo (Ley 12.351).<sup>65</sup> En 1941 iniciaron la construcción del anexo donde funcionarían las academias. Es entonces durante las obras que Soto Acébal y Centurión ofrecen realizar el panel decorativo del Salón de Sesiones. En mayo de 1942 el edificio nuevo estaba casi concluido y en Actas se vuelve a tratar el tema del panel decorativo de esta manera “Se resuelve [...] y recordar a los señores Soto Acébal

---

<sup>63</sup> *Libro de Actas de la Academia Nacional de Bellas Artes N°2*, Acta N°104. Reunión Preparatoria del día 25 de abril de 1946, Folios 69-70.

<sup>64</sup> *Libro de Actas de la Academia Nacional de Bellas Artes N°1*, Acta N°62. Sesión Ordinaria del día 24 de junio de 1941, Folio 225.

<sup>65</sup> *Anuario 14 Academia Nacional de Bellas Artes*, Cincuentenario de su creación 1936-1986, Buenos Aires, 1986.

y Centurión, que se encuentra a su disposición la sala en que se han brindado pintar un panel decorativo.<sup>66</sup> ¿Por qué motivo el mural que iba a ser pintado por estos dos artistas es concluido por Soto Acébal solamente? Continuemos leyendo las Actas de la Academia. Un mes más tarde, en la próxima reunión de la Academia, no hay novedades de que se hayan empezado las obras y consta en actas “Decoración: Se recordó a los señores Soto Acébal y Centurión que, ahora que no hay muebles, sería oportuno realizar la proyectada decoración en el salón de actos, que tan gentil y desinteresadamente han ofrecido llevar a cabo.”<sup>67</sup>

Ese año de 1942 Soto Acébal y Centurión se encontraban realizando el importante encargo para los murales del Automóvil Club Argentino. El de Soto Acébal no era muy grande y lo pintó con la mujer, pero el de Centurión era un friso que recorría tres de las cuatro paredes del Salón de Actos, que medía 10 x 22 m. Por lo tanto se trataba de una superficie muy extensa. Tal vez por eso dilataban el inicio de las pinturas en la academia.

Finalmente, tres años más tarde, en 1945, se inauguró el mural aunque lo pintó sólo Soto Acébal (Fig. 41). En él representó a las Bellas Artes. Según la división clásica de los griegos, las Bellas Artes o Artes Superiores son seis y son las relacionadas con el disfrute a través de la vista y el oído. En el panel de Soto Acébal, preside la reunión de las Bellas Artes la Academia, que se encuentra en un lugar central, sentada, con una corona dorada y lleva un libro. A su alrededor se encuentran de derecha a izquierda la Pintura, la Escultura, la Declamación, la Música y la Arquitectura. Estas últimas llevan coronas de laureles y los atributos que las asocian a ellas: pinceles, una escultura, un libro y el gesto declamativo, la lira y el compás y un plano, respectivamente. En el

---

<sup>66</sup> *Libro de Actas de la Academia Nacional de Bellas Artes N°1*, Acta N°73. Sesión Ordinaria del día 7 de mayo de 1942, Folios 266-267.

<sup>67</sup> *Libro de Actas de la Academia Nacional de Bellas Artes N°1*, Acta N°74. Sesión Ordinaria del día 11 de junio de 1942, Folio 271.

mural no está representada la Danza, una de las seis Bellas Artes. La decisión de Soto Acébal de omitirla se debe probablemente a que la Academia Nacional de Bellas Artes no se ocupaba del fomento de esta vertiente de las artes. Sobrevuela la composición una figura alada femenina que representa la Gloria. Finalmente, y remarcando la relación con la antigüedad clásica, tres elementos arquitectónicos le dan marco a esta composición donde prima el orden. En el margen derecho se observa el fragmento de un acueducto, en el izquierdo una columna jónica y en el fondo un arco del triunfo, rematado por una cuadriga. En ángulo inferior izquierdo se lee la dedicatoria: "Para la Academia N. de Bellas Artes, J. S. Acébal, 1945".

#### 3.7.4. Las Exposiciones Internacionales

Además de los encargos para edificios que construía el MOP, existieron otro tipo de comisiones que tenían una tradición anterior y que eran los murales efimeros que decoraban los pabellones nacionales para las Exposiciones Internacionales. El propósito de estos paneles era darle marco o actuar como escenografía a los productos que se exhibían allí. Por ejemplo, en 1937, en París, el stand nacional contaba con un pabellón frigorífico y un restaurante situado a orillas del Sena donde los visitantes podían saborear la "excelencia de las carnes argentinas".<sup>68</sup> Los primeros antecedentes de este tipo de murales se pueden rastrear a principios del siglo XX en los que realizó Pío Collivadino para decorar el Pabellón Argentino en la Exposición Internacional de San Francisco de 1915. En los siete paneles incluyó representaciones de todas las provincias argentinas y Laura Malosetti Costa ha señalado que Collivadino pintó siete paneles

---

<sup>68</sup> Citado en Diana B. Wechsler, "Spilimbergo y el Arte Moderno en la Argentina", en Guillermo Whitelow, Fermín Fèvre y Diana B. Wechsler, *Spilimbergo*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999, p. 203.

alegóricos de las provincias, retratando dos por cada panel. Collivadino realizó aquí una síntesis de cada provincia a partir de sus elementos más significativos, ya se tratase de obras de ingeniería, monumentos, actividades productivas o fauna típica.<sup>69</sup>

Durante el período estudiado, la Argentina realizó envíos a varias de estas exposiciones internacionales. El propósito de las mismas era exhibir objetos, productos y todo aquello que tenía de importante o de interesante a los ojos de los otros el país. En el caso argentino, estos pabellones eran la oportunidad para exhibir sus riquezas agropecuarias, a la vez que demostrar que la clase dominante también estaba cultivada. Estaban ambientados con grandes paneles pintados que reflejaban o transmitían imágenes tendientes a expresar lo que se consideraba propio y que se quería exaltar del país.

Estos paneles que decoraban las exposiciones internacionales eran otra manera de realizar murales y una oportunidad de obtener el beneficio del encargo estatal. Varios de estos recayeron en Berni y Spilimbergo, aunque también Guido y Montenegro fueron convocados. Notamos de todas maneras una división más equitativa de estos trabajos entre estos dos equipos de artistas. El que nunca participó en estos encargos fue Quinquela Martín, a pesar de que desde fines de la década de 1920 ya tenía cierto renombre a nivel internacional.

En 1935 Spilimbergo realizó un mural para la sección Argentina en la Exposición Internacional de Pittsburgh<sup>70</sup> y en 1937, nuevamente convocado, pintó el panel *Las Industrias Artesanales* para el Pabellón Argentino de la Exposición

---

<sup>69</sup> Collivadino había estudiado en Roma la técnica del fresco y ya la había utilizado en la catedral de Montevideo y en el Teatro Solís en la misma ciudad. Véase Laura Malosetti Costa, *Collivadino*, Buenos Aires, El Ateneo, 2006.

<sup>70</sup> Diana B. Wechsler, "Spilimbergo y el Arte Moderno en la Argentina", en Guillermo Whitelow, Fermín Fèvre y Diana B. Wechsler, *Spilimbergo*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999 y Diana Wechsler, "Presentaciones, representaciones. Estética y política en la Exposición Internacional de París de 1937", Ponencia presentada en las *IX Jornadas Interescuelas/ Departamentos de Historia*, Córdoba, 24 al 26 de septiembre de 2003, (inédito).

Internacional de París. En 1939, ejecutó junto con Berni, *Agricultura y Ganadería* para la Exposición Internacional de Nueva York.<sup>71</sup> Es interesante ver como el mural del 37 toma el mismo tema que trabajaron los alumnos de Guido para el *Palais de Glace*, aunque en este claramente hay un tratamiento más monumentalista y vanguardista de las figuras. El tema, tal como indica su nombre, es el mismo y de hecho lo representado es muy similar: la alfarería y los textiles. Otro tanto ocurre con *Agricultura y Ganadería* que recuerda los paneles de *Riqueza Nacional* de Vilar o *Riquezas Argentinas* de Antonio Alice. Pero si en estos últimos se trata de una composición bastante académica, muy estática y con poco movimiento, en el caso de las obras de Berni y Spilimbergo notamos un gran dinamismo, especialmente en *Agricultura y Ganadería*, donde se aprecia, a pesar de la fotografía en blanco y negro, lo innovador de la propuesta pictórica.

Otro encargo anterior al mencionado es el de Enrique Larreta que, en 1927, convocó a Alfredo Guido para que realizara las pinturas que cubrirían las paredes del Pabellón Argentino en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (Fig. 42). Del intercambio epistolar que mantuvieron, podemos observar las indicaciones que le da Larreta, muy involucrado en el proceso a pesar de que en realidad el que estaba encargado de la construcción del pabellón era Martín Noel.<sup>72</sup>

Guido, en carta a Larreta<sup>73</sup> del 25 de enero de 1927, desde Rosario le escribe que se enteró por los diarios del encargo para el Pabellón y que en *La Prensa* había una crítica a los propósitos del comité sobre los temas a decorar:

---

<sup>71</sup> Se desconoce el paradero de estas obras, pero se supone que fueron destruidas.

<sup>72</sup> Sobre el Pabellón de Sevilla véase Margarita Gutman, "El Pabellón Argentino en la Exposición Iberoamericana de Sevilla", en Ramón Gutiérrez, Margarita Gutman y Víctor Pérez Escolano (editores), *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 1995.

<sup>73</sup> La relación entre Guido y Larreta reconocía momentos anteriores, como el pedido de Larreta de que el artista realizara el grabado de la portada de *Zogoibi*, libro que trataba sobre la vida en las estancias a comienzos del siglo XX y que Enrique Larreta publicó en 1926.

Ha sido una crítica escrita por un simple, porque como puede ocurrírsele que se decore a base de indios con plumas o cacharros calchaquíes el Pabellón Argentino! El espíritu de lo propuesto por ese Comité, o sea exigía que las características de la decoración sean puramente nuestras, no significa la eliminación de los trabajos del puerto y las faenas del trigo. Precisamente esas actividades tienen en esta tierra, para el que las mira con observación, un sello completamente nuestro y son el complemento de fuerza, a nuestras canciones, danzas y música, que representan la gracia.<sup>74</sup>

¿Por qué Berni y Spilimbergo conseguían este tipo de encargos estatales, para realizar paneles efímeros, y no eran contratados para aquellas obras que quedarían en las paredes de los edificios públicos del país de manera permanente? Wechsler ha sugerido que esto se debió a que durante ese período el artista Pablo Curatella Manes estuvo a cargo de la organización de estos envíos. Este artista tenía lazos amistosos con Berni y Spilimbergo, además de compartir un interés por los lenguajes de las vanguardias y por un arte mucho más moderno que el de la Escuela de Guido. No obstante esto, es interesante recordar los dichos de Berni, respecto de la denuncia y la certeza de que se estaban realizando importantes encargos estatales, de los que su equipo de muralistas quedaba afuera.

Al mismo tiempo, vemos como en estos encargos tanto Berni como Spilimbergo pintaban aquello que presumiblemente se les había pedido, representando así la tierra de las mieces y del ganado. “En el salón principal del pabellón argentino de la Exposición Internacional de Nueva York que se inaugurará el 25 de mayo próximo, será expuesto como elemento decorativo un panel de extraordinario tamaño con el simbólico nombre de *Agricultura y Ganadería*”<sup>75</sup> anunciaba el periódico *La Capital* de Rosario. Antonio

---

<sup>74</sup> Alfredo Guido a Enrique Larreta, Buenos Aires, 25 de enero de 1927. Archivo Museo Larreta.

<sup>75</sup> “Una simbólica concepción decorativa será presentada en la próxima Exposición Internacional de Nueva York”, en *La Capital*, Rosario, 14 de marzo de 1939, p. 15.

Berni y Lino Enea Spilimbergo habían pintado esta obra que el diario describía resaltando su tamaño monumental:

Trátase de una pintura al temple que mide ocho metros de ancho por catorce de largo y que ostenta todas las características del bajo relieve esculpido en piedra. Cáptase esta impresión en la sobriedad de la paleta, desarrollada constantemente en registro bajo, como si se tratase de una sorda página de pétreas formas: y luego en lo regio y pujante del dibujo, con los contornos y volúmenes plásticos, que más insinúan la acción penetrante del escalpelo que la exangüe delineación del pincel. La composición simbólica como decimos, representa la prosperidad de la agricultura y ganadería argentinas. En el centro, dos robustas y mansas manos se estrechan en medio de un resplandor áureo, originado por el fulgor de maravillosas espigas de trigo. Son manos laboriosas, pacíficas, benéficas, que nada piden y todo dan. Las mismas que se estrechan en el escudo nacional para significar la paz y la armonía de los pueblos y la tranquilidad del ciudadano.<sup>76</sup>

Este importante panel sorprendía por el movimiento y la monumentalidad que tenía. En ambos lados de la composición aparecen dos hombres de campo a caballo avanzando en diagonal hacia adelante, como encerrando la escena. En primer plano, un rebaño de ovejas. El centro de la composición lo ocupan las dos manos colosales estrechándose, como símbolo de la fraternidad y, en este caso, la unión entre la ganadería y la agricultura, muchas veces actividades consideradas contrapuestas entre sí, porque la ganadería en general era desarrollada por los grandes latifundistas, en cambio la agricultura necesita de terrenos más acotados y mano de obra muchas veces familiar. En la franja superior, se encuentran dos grandes espigas de maíz cruzadas cual escudo de armas. Si bien todas las fotografías que se conservan de esta obra son en blanco y negro, por medio de esta descripción nos podemos hacer una idea de cómo se veía:

---

<sup>76</sup> *Idem.*

[...] hay un predominio casi absoluto de la preocupación, de la inquietud, del volumen. Tanto es así, que sobre un fondo de tonalidad dorada, tratado con procedimiento a temple, los autores han logrado obtener un asombroso efecto de piedra policromada con relieves y modulaciones de escultura. Y los problemas y dificultades a resolver se vieron aumentados considerablemente al informarse Berni y Spilimbergo que su tela va a ser extendida sobre una pared ligeramente convexa del gran hall central de la Exposición.<sup>77</sup>

En las fotografías se ve que el mural fue colocado sobre una pared curva. Además de esta obra, otro mural decoró el pabellón. Se trataba de *Industria y comercio*, de Adolfo Montero y Gastón Jarry.

En estas exposiciones no sólo se exhibían productos de la agricultura y la ganadería, sino que también se mostraban las *maquettes* de los edificios públicos que se estaban construyendo. En efecto, se consideraba motivo de orgullo el tipo de obra pública y de infraestructura edilicia con que se cambiaba la fisonomía de las ciudades argentinas.

### 3.7.5. *La Batalla de Caseros* en el Honorable Consejo Deliberante de Morón

*La Batalla de Caseros* (Fig. 43) es el fresco que Alfredo Guido pintó en el recinto del Consejo Deliberante de Morón. La representación muestra el momento en que las tropas se enfrentan. Tal como ha señalado Carina Circosta, la elección de este acontecimiento se debe a que el conflicto se libró en tierras de Morón.<sup>78</sup> Allí se encontraba el palomar que fue retratado en la obra.

---

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. siguiente.

<sup>78</sup> Véase Carina Circosta, "*La Batalla de Caseros*" *Historia de un mural*, Morón, Honorable Concejo Deliberante de Morón, 2006.

En los bocetos de esta obra, como en otros bocetos de Guido, vemos su cuidado y su obsesión por la geometría. En la revista *Ars* escribía respecto de la necesidad de “nuestros pintores y escultores”, luego de incursionar en el impresionismo, de “recurrir a sistemas geométricos para poder ordenar [...] las formas en las superficies”. Así desarrollaba:

Este retorno a una plástica formal y humanística, del arte de este momento, no es un hecho desvinculado de las modalidades y preocupaciones colectivas. Muy al contrario: es un reflejo de nuestra forma de vivir, inclinados a razonar y ordenar nuestras actividades. Anoto una cita ilustrativa, aguda y oportuna. Es de un autor inglés: Mr. A. Tomer. En su libro “*Mise en page* –composición tipográfica”, dice sobre el tema: “Del mismo modo que un bebedor saturado por el abuso de “cocktails” complicados, aspira a beber de tanto en tanto un vaso de agua pura, el arte, de tiempo en tiempo, cuando siente en peligro su claridad de expresión, recurre a la simplicidad y pureza de formas como salvación. En nuestro caso, el vaso de agua para el arte de hoy, es la geometría.”<sup>79</sup>

Luego realiza, si bien de manera resumida, una explicación con sentido pedagógico de distintas cuestiones relativas a la geometría, la simetría estática y dinámica, los ocho módulos que componen el cuerpo humano según los antiguos, y como se redescubre la divina proporción durante el Renacimiento, además del número áureo de Luca Pacioli. Sin embargo observaba, también retomando una cita, esta vez de Leonardo da Vinci, el problema de anteponer la geometría a la creación artística:

Pero, advierte Leonardo: “Es necesario utilizar estas reglas –las proporciones– solamente para corregir tus figuras, porque todo hombre en su primera composición, comete algunos errores y si él ignora (la regla), él no los corrige más”. Y “si tu quieres empezar a trabajar con las reglas de composición, no

---

<sup>79</sup> Alfredo Guido, “Composición plástica”, en *Ars. Todas las Artes*, Año 3, Nº 22-23, Buenos Aires, 1943, pp. 22-23. El artículo estaba ilustrado con reproducciones de obras renacentistas, sobre las que Guido había realizado el trazado armónico de las líneas compositivas, a modo didáctico.

llegarás a tu objeto, porque llenarás de confusión a tu obra". (Lección para artistas que anteponen la receta geométrica a la invención, que miden y después inventan formas para esas medidas y deshumanizan el arte).<sup>80</sup>

### 3.7.6. Ferrocarriles del Estado

El edificio, construido por el Ministerio en 1937, respondía a los cánones del art déco. El ingreso está flanqueado por dos grandes murales, tal como lo atestiguaba la pequeña nota en el Boletín de dicho organismo. Estos dos murales realizados en 1937 para el edificio de Ferrocarriles del Estado, en el edificio que hoy ocupan los Tribunales Federales, tuvieron como fin la decoración de este edificio de estilo racionalista, construido para el nuevo complejo portuario de Puerto Madero.<sup>81</sup>

Los murales están realizados con una técnica poco frecuente y muy delicada que consiste en realizar un plateado a la hoja con aluminio sobre la pared y sobre éste realizar la pintura al óleo en seco. Se logra una luminosidad especial debido al reflejo a través de la pintura. El crítico de arte José León Pagano a poco de inauguradas las obras se refirió de esta manera:

Entre las obras mayores, de orden y extensión decorativos, emergen dos, ejecutadas en el Edificio de los Ferrocarriles del Estado: dos *panneaux* de once metros de ancho por seis y medio metros de alto. Claroscuro de tonalidad cálida sobre fondo laminado. Franco los describe sumariamente: El tema del primero es La línea del Norte, o de los valles. A la izquierda, están representados la técnica y el obrero ferroviarios; al fondo una ciudad norteña. Mujeres de Santiago del Estero con tipas en la cabeza. Paisanos de la quebrada y del llano en lo alto. A la derecha, coyas viajeros y llamas coronan el desnivel

---

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>81</sup> Véase "El nuevo edificio para los FF.CC. del Estado, en *Revista de Arquitectura* N° 198, Buenos Aires, junio de 1937.

del *panneau*, en cuya parte baja se ven gauchos sudeños de Abra-Pampa, indios y arqueros del Chaco. En el centro, el trabajo y el arte aborígenes.

El segundo de estos *panneaux* se denomina *La línea del Sud*. Allí están el puente de Río Negro, los obreros, la antigua carreta patagónica sobre el fondo panorámico del lago Nahuel Huapí, en las cercanías de San Carlos de Bariloche. En primer término, hacia la izquierda, los inmigrantes; a la derecha, paisanos del Norte y de Chile.<sup>82</sup>

En estos murales (Fig. 44 y 45) vemos el propósito de presentar el paisaje nacional, en este caso unido por las vías del FFCC, a la vez que presentar los tipos locales y las costumbres de cada región.

### **3.8. Murales Peronistas**

#### **3.8.1. Murales efímeros**

Aquellos artistas que encontramos pintando murales desde mediados de la década de 1930 junto con Alfredo Guido, continuarán realizando paneles al servicio de la retórica y la propaganda peronistas. Esta nueva producción se deberá adecuar a las nuevas condiciones de producción, que requirieron de una mayor rapidez y más murales, que sin embargo, fueron efímeros dado que eran para vestir los stands de las exhibiciones temporarias que se fueron realizando a lo largo del primer peronismo.

El golpe de Estado de 1943 cerró el período iniciado en el treinta e inauguró otro, cuya figura central fue Juan Domingo Perón. Rawson encabezó el golpe, y fue reemplazado por Ramírez en la presidencia, tuvo como características el antiliberalismo y el fuerte catolicismo. Una de las primeras medidas que se tomaron fue la proscripción

---

<sup>82</sup> José León Pagano, *El arte de los argentinos, T. II Desde la Acción innovadora del "nexus" hasta nuestros días*, Buenos Aires, edición del autor, 1938, pp. 294-295.

de los comunistas y la persecución a sus sindicatos. Durante este período se profundizó aún más la polarización de ideas iniciada una década atrás. Perón –a cargo de la Dirección Nacional del Trabajo– se vinculó con los líderes sindicales, a partir del impulso de mejoras sustanciales para los trabajadores urbanos y rurales que constituyeron la base política del movimiento peronista. En febrero de 1946 Perón resultó electo presidente.<sup>83</sup>

Durante el primer peronismo a través de la Subsecretaría de Informaciones se controló en forma creciente la estética y la propaganda política del gobierno. Los estudios de Gené han abordado la estética que produjo dicho órgano oficial. Para la gráfica distingue tres variantes del ícono peronista del trabajador: el descamisado, el obrero industrial o el peón rural y el hombre (fuera del marco laboral). El equivalente femenino es la enfermera y la mujer como madre en el hogar.<sup>84</sup> En los murales producidos por el peronismo si bien se registran estos íconos y en este sentido los murales efímeros serían una suerte de afiche más grande, también se registran otros, que presentan un lenguaje más elaborado y un intento superador de la lógica del afiche propagandístico. La diferencia estuvo dada por quiénes ejecutaban las obras. Los murales realizados por Guido, Ortolani y Jarry sin duda pertenecen a este grupo.

1945 supone un corte para la historiografía a partir de la significativa cantidad de transformaciones y cambios que se operan en los distintos aspectos de la historia nacional. Con respecto a los murales, observamos una merma notable en cuanto a esta producción. Sin embargo, durante el primer peronismo se observa un nuevo fenómeno

---

<sup>83</sup> Para ampliar estos temas véase, Tulio Halperin Donghi, *La Argentina y la tormenta del mundo. Ideas e ideologías entre 1930 y 1945*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, Luis Alberto Romero, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, Alejandro Cattaruzza (Dir.), “Descifrando pasados: debates y representaciones de la historia nacional” en *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Nueva Historia Argentina, Tomo VII, Buenos Aires, Sudamericana, 2001 y Fernando Devoto, *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

<sup>84</sup> Para ampliar este tema, véase Marcela Gené, *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo. 1946-1955*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.

que es el de los murales efímeros que acompañaron a la arquitectura que se construyó para las exposiciones industriales y otras exhibiciones nacionales, como la Exposición Industrial Argentina de 1946, "Argentina en marcha" que se realizó en la calle Florida (1951), la Exposición del Automóvil en 1952, entre otras. Sobre la de 1946 un libro folleto editado por el Ministerio de Industria rescataba los siguientes propósitos y características:

Para divulgar el progreso alcanzado por la industria argentina se ha otorgado preferente atención a la realización de exposiciones y muestras nacionales y regionales [...] la Gran Exposición de la Industria Argentina, inaugurada en 1946, que ocupó un área de 12, 5 hectáreas, convertidas en una verdadera ciudad industrial, con calles, alumbrado, parques y jardines, detalles de ornamentación, un gran teatro al aire libre, sala de conferencias, cómodo cine, amplio auditorium y 14 pabellones en los cuales 480 expositores exhibieron sus productos durante cuatro meses. Empleando más de 3.000 obreros, en una tarea que no conoció pausa alguna, las instalaciones de esa magnífica Exposición fueron erigidas en el breve término de 60 días, evidenciando la capacidad técnica y adecuada organización del Ministerio para estas actividades.<sup>85</sup>

Las fotografías de estas exposiciones (Fig. 46) que se emplazaban en la 9 de Julio son realmente impactantes y más lo es el hecho de que se trata de construcciones que luego eran demolidas, como también atestiguan las imágenes (Fig. 47). Estas exposiciones no se limitaban a la ciudad de Buenos Aires, sino que también tenían su correlato en otras ciudades del país, muchas veces sumándose a otras fiestas regionales, como el caso de

---

<sup>85</sup> "Las exposiciones organizadas por el Ministerio difundieron el adelanto alcanzado por las industrias del país", en *Por una Argentina grande y venturosa*, Ministerio de Industria y Comercio de la Nación, Buenos Aires, 1949, p. 29.

la Fiesta de la Vendimia en Mendoza a la que se le sumó en 1947 La Exposición Industrial.<sup>86</sup>

Este tipo de exposiciones y una estética bastante similar tenían su correlato, en las exposiciones que periódicamente realizaba el estado fascista italiano.<sup>87</sup> En especial la Exhibición Revolución Fascista, cuando se cumplió el décimo aniversario de la Marcha sobre Roma. Vale la pena pensar una comparación con la Exposición 4 de junio, organizada en 1944, en conmemoración del Golpe de Estado de 1943 y que también tuvo lugar en la Av. 9 de julio. Dentro de la organización artística de dichas organizaciones, Guido tendría un rol similar al de su par italiano. De acuerdo con Jeffrey Schnapp:

La exhibición consolidó a Sironi como el intérprete visual del espíritu fascista [...] y fortaleció su convicción primero, de que durante el fascismo el arte moderno al fin había repelido todos los elementos subjetivos, arbitrarios, y especialmente individualistas [...] y segundo, que esta unidad y elevación de las funciones sociales servía mejor a través de la absorción de todas las artes, en especial de la pintura dentro del campo de la arquitectura.<sup>88</sup>

También Guido rechazaba el individualismo y el arte de vanguardia y su participación en la exhibición del 44, lo perfiló como a Sironi como el gran organizador de la parte visual de las exhibiciones que le siguieron. Entre ellas, la de la industria, la de la Minería, la Justicialista, Argentina en Marcha y La Nueva Argentina.

---

<sup>86</sup> Para un análisis de la visita de J. D. Perón y Evita en la Fiesta de la Vendimia en 1947 y el intento por nacionalizar un festejo regional, véase Cecilia Belej, Alina Silveira y Ana Laura Martín, "La más bella de los viñedos. Trabajo y producción en los festejos mendocinos. 1936- 1955" en Mirta Zaida Lobato (comp.) *Cuando las mujeres reinaban. Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2005. pp. 45-76.

<sup>87</sup> Véase Diane Yvonne Ghirardo, "Italian architects and fascist politics: An evaluation of the Rationalist's role in regime building" en *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 30 N° 2, University of Carolina Press, Mayo de 1980.

<sup>88</sup> Jeffrey T. Schnapp, "Flash memories (Sironi on Exhibit)" en *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 3, Italian Issue (Winter 1987, pp. 52-65), pp. 37-38.

Durante el peronismo el Estado motorizó proyectos arquitectónicos de gran envergadura. Si bien en el período anterior la magnitud de la obra pública ya era notoria, durante el peronismo esto se amplió hacia todo el territorio nacional. En 1946, se creó la Dirección Nacional de Arquitectura, que reunió varias dependencias que desempeñaban tareas similares. Ese año se organizó un Plan de Obras Públicas. Ramón Gutiérrez señala que paulatinamente se va a operar un cambio estilístico del academicismo monumentalismo, que podemos observar en edificios como la Fundación Eva Perón (actual Facultad de Derecho),<sup>89</sup> hacia el pintoresquismo que se advierte en La República de los niños. Por su parte, Anahí Ballent ha trabajado la arquitectura que se desarrolla durante el peronismo, en donde uno de los arquitectos clave fue Jorge Sabaté, quien realizó importantes obras, tanto para el sector público como para el privado. En particular estudia el lapso en que éste fue intendente de Buenos Aires entre 1952 y 1954. Según la autora, Sabaté tenía tres características que lo hacían particularmente interesante, poseía un perfil técnico profesional, era un talentoso escenógrafo y por último, sus obras poseían un carácter ecléctico.<sup>90</sup> Es esta vertiente asociada a la escenografía, dado que trabajó como director escenógrafo de la Compañía Argentina de Alta Comedia del Teatro Moderno, lo que según la autora le dio un carácter destacado que fue explotado durante el peronismo. En relación a los murales, ya fueran efímeros o no, Sabaté fue un arquitecto que incluyó murales en sus obras mucho antes de la existencia del peronismo. El edificio de La Fraternidad (ver capítulo 4) es de 1934 y posee murales al igual que otros edificios que construyó y a los que incorporó obras monumentales. En su archivo personal Sabaté conservó los bocetos o cartones

---

<sup>89</sup> Ramón Gutiérrez, "La arquitectura del Estado. 1945-1955", en Patricia Méndez (coord.), Julio A. Cacciatore (dir.), *Jorge Sabaté: Arquitectura para la justicia social*, Buenos Aires, CEDODAL, 2009.

<sup>90</sup> Anahí Ballent, *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2009 y Marcela Gené, "Arte y propaganda: "La Exposición de la Nueva Argentina", en *Epilogos y Prólogos de un fin de siglo: VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, CAIA, 1999*, pp. 225-232.

preparatorios de los murales efímeros para las exposiciones. A partir de este dato, se deduce que había un proceso de selección o de aprobación de las obras y por lo tanto un interés personal de Sabaté por no dejar librado al azar el tipo de imágenes que decorarían sus edificios. En sus manos estuvo la organización y ejecución de varias de las exhibiciones que se llevaron a cabo durante el peronismo.

Una de ellas fue la Exposición del Fomento Industrial y Minero que se desarrolló del 5 de octubre de 1949 al 10 de enero de 1950 y tuvo lugar en la Avenida 9 de Julio entre las calles Córdoba y Paraguay:

Se instalaron 137 "stands" en los que se expusieron los productos industriales demostrativos de la perfección y la diversidad de nuestras actividades manufactureras. Así, en esos "stands" se vieron artículos de construcción y obras sanitarias, alfombras, fabricaciones de aluminio, alambre de púas, artículos de oficina, caños de hierro y hormigón, cerámica, cristalería, artefactos eléctricos, astilleros, productos forestales, de fundición, de geotecnia, hojas de afeitar, heladeras, hormigoneras, hilo y cuerdas de formio, hules, productos de hilandería de seda natural, rayón, etc., laminación de hierros y galvanoplastia, lámparas, maderas terciadas, maquinaria metalúrgica, materiales refractarios, marmolería, material de imprenta; muebles, motores Diesel, motores en general, pólvoras y explosivos, plásticos pesados, productos químicos, productos frigoríficos, plumas estereográficas, pinturas, refrigeración, relojería, sidra, sierras, textiles, y muchos otros cuya mención escapa al carácter de esta crónica.<sup>91</sup>

La enumeración de productos hablaba a las claras del impulso que se había dado al sector industrial. En estos textos por lo general, y en continuidad con lo que ocurre en el período anterior, no se escribe sobre las decoraciones murales, sino que ilustran algunas de las páginas de los libros-folleto que se editaban con motivo de las exhibiciones. En

---

<sup>91</sup> "Repercusión de la Exposición", en *Exposición del Fomento Industrial y Minero. 1944- 2 de setiembre-1949*, Buenos Aires, Ministerio de Finanzas de la Nación. Banco de Crédito Industrial Argentino, 1950, p.30.

este caso que resulta atípico se menciona a todos los artistas, junto con la reproducción de dos obras:

Decoración del local de la muestra: La exposición en sí, encuadra las diferentes fases que se deben, en su mayor parte, a la labor de destacados especialistas en decoración, en un ambiente donde a lo expositivo se ha sumado el concurso artístico de pintores como Felisa Esther León de Giménez, Araceli Vázquez Málaga, Juan F. Aschero, Juan Argentino Pomito, Laerte Baldini, Eladio Lucio Acosta, Armando Sicca, Alfredo Guido, Juan Andrés Otano, Julián Pedro Althabe, Amadeo Dell'Acqua, Agustín Lema, Jorge Edgardo Lezama y Carlos Aschero, y de escultores como Juan Bautista Finocchiaro, Nicasio Fernández Mar y Miguel Nevot.<sup>92</sup>

En esta exposición, como en las otras, había stands de compañías privadas y también de empresas y organismos del Estado, donde estaban presentes los ministerios de Industria y Comercio, de Marina, de Aeronáutica, de Transportes, de Obras Públicas, de Comunicaciones, Fabricaciones Militares y Orientación Profesional, entre otros organismos oficiales. Los murales servían de marco a los stands. Es interesante la reutilización de imágenes o de sectores de imágenes. Como ejemplo podemos citar el mural (Fig. 48) que pintó Dante Ortolani para una de las exposiciones<sup>93</sup> donde entre la gran cantidad de imágenes que aparecen, notamos que una es la que el artista pintó en 1934 en el auditorio del edificio de La Fraternidad. Las pequeñas escenas que componen el mural (gauchos, pareja de trabajadores, mujeres con canastas de frutos, campesinos, los silos, las chimeneas de las fábricas, los pozos petroleros, Belgrano y la escarpela, el Cabildo y el puerto) combinan imágenes nuevas y otras anteriores, del mural de La Fraternidad. Se trata de tres hombres sosteniendo un círculo de acero, que

---

<sup>92</sup> "Repercusión de la Exposición", en *Exposición del Fomento Industrial y Minero. 1944- 2 de setiembre-1949*, Buenos Aires, Ministerio de Finanzas de la Nación. Banco de Crédito Industrial Argentino, 1950, pp. 30-31.

<sup>93</sup> El boceto de este panel se encuentra en el Museo Histórico Eva Perón, aunque no contiene datos precisos respecto de dónde o cuándo se utilizó.

en el caso del mural más tardío pende de una brazo de grúa y en el de La Fraternidad, se encuentran girando una gran rueda, que tal vez pueda ser el frente de una locomotora.

La misma práctica es observable en el panel (Fig. 49) del mismo artista para otra exposición en la década de 1940 en el que se observan varios motivos retomados de *Actividades del país*, mural para el Salón de Actos del Automóvil Club Argentino (ver capítulo 4) que pintó Emilio Centurión con la ayuda de Dante Ortolani en 1942. Se pueden reconocer con pequeñas variaciones la escena de la Vendimia, los hacheros, los arrieros y la majada de ovejas, entre otras (Fig. 50). El cambio radical en este mural es la escena central que modifica por completo su carácter. Se trata de una poderosa imagen de un trabajador junto con una mujer, posiblemente una alegoría de la patria. Se puede suponer que para estos murales efímeros, al menos en el caso de Ortolani, éste tuviera la práctica de tomar de su repertorio de murales anteriores, algunas escenas o aquellas partes bien logradas que funcionaban con pocas modificaciones para nuevos contextos. De esta manera, vemos como las imágenes para murales que por un lado se adecuan a su sitio de emplazamiento en tanto deben demostrar cierta consonancia con aquello para lo que han sido creadas, permiten al mismo tiempo una reutilización, sino por completo, al menos en parte. Por otro lado, debemos tener en cuenta que es muy probable que no hubiera mucho tiempo para realizar estos encargos y que la preocupación por la perdurabilidad o resistencia de los materiales no fuera un problema a tener en cuenta. Esto también permitía reutilizar imágenes que no estarían exhibidas en forma permanente.

Si bien algunos testimonios dicen que Guido no era peronista, al menos sus actos no incomodaban a los miembros del partido. En la célebre reunión de Juan D. Perón con representantes de la cultura, Alfredo Guido se encontraba presente y también como ya dijimos va a ser parte crucial de la organización de las exposiciones que se realizaron

durante el período peronista. Los murales más elaborados y que se encontraban en los ingresos de las exhibiciones eran los que realizaba Guido (Fig. 51, 52, 53 y 54) y también Jarry (Fig. 55). De la misma manera fue observado como tal por la gente y en el año 55 junto con el recambio de autoridades que se vivió en todos los ámbitos, también él fue expulsado de la dirección de la Escuela "Ernesto de la Cárcova", en el marco de un clima de renovación que fue celebrado por muchos de los jóvenes estudiantes de la escuela.

### 3.8.2. Murales en las escuelas

La utilización de murales en edificios públicos en forma permanente fue retomada para establecimientos escolares. La revista *Mundo Peronista* así lo anunciaba en 1951:

Parecía haber muerto. ¡Y ha renacido en las escuelas! Lo hace renacer el General Perón, al disponer la decoración mural y la ornamentación en todos los edificios que construye para las escuelas argentinas. Para la felicidad de todos los argentinos, el renacimiento del arte muralista no se registra aquí, como ocurriera en México y en el Perú, para mostrar al desnudo graves problemas sociales o económicos. Resueltos ya esos problemas por el Gobierno Justicialista, el renacimiento del arte muralista se registra entre nosotros, con la decoración mural de las nuevas escuelas argentinas, que materializa la visión positiva de un pueblo digno y feliz.

En la revista se sostenía que a diferencia del muralismo mexicano y peruano, donde el tema preponderante es la denuncia política de la explotación, en estos murales ya no haría falta representarla porque en virtud de las mejoras obtenidas para los trabajadores, lo que se representa es un presente idílico y un futuro promisorio. Además, operaba

como presupuesto la idea de que estas imágenes tendrían efectos positivos en los escolares:

Al influjo de esa contemplación cotidiana, los niños argentinos modelarán su carácter y acendrarán sus sentimientos, para ser mañana “los hombres buenos”, de quienes constantemente nos habla el Conductor. Ocurrirá así, porque el renacimiento del arte muralista exaltará las virtudes más nobles, los ejemplos más insignes, los sucesos más gloriosos, en fin, que señalan el camino de la verdad, del bien y de la belleza. Tal es el móvil determinante de esta noble obra de gobierno, de elevada inspiración patriótica, mediante la cual los niños que concurren a las escuelas públicas han de estar siempre rodeados por expresiones artísticas que les eleven el espíritu y les purifiquen el pensamiento.<sup>94</sup>

El mismo estatuto le daba el cronista a las esculturas y bajo-relieves, que:

[...] reproducen la figura ideal de los recios constructores de la nacionalidad; los que muestran la donosura de nuestras danzas nativas; los que enseñan los ejemplares típicos de nuestra fauna y nuestra flora: los que exaltan, en fin, la potencialidad creadora de las fuerzas del trabajo en las labores del campo y en las tareas de las promisorias industrias.

Una cuestión interesante es la de las Escuelas-fábrica, establecimientos donde los jóvenes aprendían un oficio. La revista *Aprendizaje*, órgano del Ministerio de Educación, dedicaba buena parte de sus páginas a anunciar la inauguración de las mismas y a subrayar su carácter innovador. En 1947 se crearon las primeras, entre ellas la “Casa Calviño”, la escuela fábrica “Fray Luis Beltrán” y otras que contaban con talleres de mecánica, herrería, hojalatería, tornería, carpintería, artes gráficas, entre otras.

---

<sup>94</sup> *Mundo Peronista*, Año 1, N° 7, Buenos Aires, 15 de octubre de 1951, p. 35.

Estos murales en las escuelas recuerdan a los que había pintado Quinquela Martín para la escuela Pedro de Mendoza una década y media antes. En aquel momento, en el libro *La Escuela Bella*<sup>95</sup> se reunían las ideas que impulsaban la utilización de la pintura mural para establecimientos escolares (ver capítulo 2).<sup>96</sup>

Sin embargo, si en el caso de Quinquela se pintaba el puerto y las costumbres del barrio, en las escuelas peronistas se pintaba la industria y el trabajo en las fábricas, como el caso de la Escuela industrial "Gral. José de San Martín",<sup>97</sup> el mural de José Murcia (Fig. 56) de 1950 que retrataba en un tríptico, a la derecha, a los estudiantes en sus tableros de dibujo y en los talleres de la escuela, en el panel izquierdo, una fábrica metalúrgica donde se resalta la pequeñez de los hombres en relación a las máquinas, mientras que en el panel central se observa una vista de una ciudad moderna un coloso trabajador con yunque y martillo, haciendo referencia a la transformación de la sociedad a partir del trabajo del hombre.

\* \* \* \*

---

<sup>95</sup> Marcelo Olivari, *La Escuela Bella. Los motivos de Quinquela Martín*, Buenos Aires, Edición del Ateneo Popular de La Boca, 1935.

<sup>96</sup> Para el caso mexicano, estudios recientes han indagado acerca de las teorías vigentes sobre educación infantil y los proyectos de escuelas primarias con murales en las décadas de 1920-40. Véase Renato González Mello y Déborah Dorotinsky Alperstein (coord.), *Encauzar la mirada. Arquitectura, pedagogía e imágenes en México, 1920-1950*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones estéticas, 2010. En este estudio los autores analizan casos de murales en escuelas primarias y cuáles son las concepciones higienistas, eugénicas y los proyectos de control de los cuerpos de los niños así como las nociones de educación de los estudiantes y cómo la arquitectura se adaptaba de acuerdo con algunas teorías del aprendizaje.

<sup>97</sup> Hoy Escuela Técnica N° 32 "Gral. José de San Martín", Teodoro García 3899, Chacarita, CABA.

Se observa como a partir de la producción mural derivada de los encargos estatales realizada durante la década de 1930 y hasta mediados de los cuarenta, se puede agrupar estas obras de acuerdo a los temas que representan de la siguiente manera:

- Del trabajo y los oficios
- De la noción de la Argentina relacionada con el modelo agroexportador
- Temas de Historia Argentina, en particular sobre la Construcción del Estado Nación.
- Paisaje nacional y costumbres de sus habitantes y tipos nacionales

Al mismo tiempo, se verifica en los paneles realizados una de las cuestiones expresadas por los artistas, que es el hecho de tener en cuenta la función de los edificios al elegir el tema a representar; como muestra de esto, podemos mencionar *Primer Trueque*, del Ministerio de Hacienda, se observa a un grupo de españoles, donde presumiblemente se encuentra Cristóbal Colón y a un grupo de indios realizando un intercambio. El segundo mural de Soto Acébal, *Principios de la corriente inmigratoria* remite a la inmigración europea y su impacto en la creación de un mercado de trabajo.

En relación con los temas históricos, más allá de lo que estos muralistas expresaran, no lograron pintar una gran cantidad de murales de esta temática. En cuanto a los acontecimientos representados, cabe preguntarse si con todos ellos se podría armar un relato de la Historia Nacional, una secuencia que tuviera en cuenta los momentos clave de la historia argentina de acuerdo con el relato historiográfico canónico del primer tramo del siglo XX. Si repasamos los momentos históricos que se representaron, podemos hilvanar un tramo de la Historia argentina que recupera aquellos momentos que la historiografía de principios de siglo consideraba fundantes de la Nación

Argentina. El momento del descubrimiento de América, la fundación de Buenos Aires, el final del período de anarquía, la conquista del desierto, entre otros. Se trata indudablemente de los hitos reconocibles como fundamentales en la conformación de la nación. Sin embargo, una serie de ausencias llaman la atención, como si se tratara de un rompecabezas incompleto, faltan piezas clave como la figura de José de San Martín y la de Manuel Belgrano. En cambio, sorprende la fuerza que cobra la conquista del desierto y las imágenes repetidas (por más de un artista) del descubrimiento de América y la batalla de Caseros. Podemos afirmar que no hubo un plan maestro o general de construir un relato orgánico desde los muros públicos, sino más bien que los murales cobran sentido por separado. Más precisamente, vemos que si se toman los edificios por separado, se puede encontrar una lógica al interior de cada uno, es decir que el artista pintó aquello que remitía a la importancia de ese edificio en particular antes que como respuesta a un proyecto de mayor alcance. A modo de ejemplo, observamos que hay escenas que remiten a la riqueza de la Nación en el Ministerio de Hacienda o a los trabajos en arquitectura en el Ministerio de Obras Públicas. Esta lógica se repite en la amplia mayoría de los casos.

Respecto de las técnicas utilizadas para realizar estos murales, son variadas e incluyen desde el óleo sobre tela que luego se embutía a la pared hasta mezzo frescos. En cuanto a los emplazamientos, estos fueron edificios construidos por el Ministerio de Obras Públicas, entre ellos el Ministerio de Hacienda, el Palacio de Justicia de Córdoba y el Tiro Federal, entre otros.

Finalmente, podemos afirmar que durante la década de 1930 observamos que de las tres vertientes muralistas, sólo la de Alfredo Guido, Rodolfo Franco y Soto Acébal, va a recibir encargos significativos para realizar murales. En menor medida, Quinquela Martín recibirá también algunos encargos. Los temas que representarán estarán

asociados a la construcción de una idea de nación determinada, donde se apelará a la riqueza del trabajo y de los campos argentinos, a la de vez que se retratarán episodios de la historia nacional.<sup>98</sup> Es interesante la apelación al Estado y la convicción de estos artistas en la pedagogía que subyacía a la utilización del arte público a la manera de “grandes libros de imágenes” que funcionarían con la misma eficacia que la publicidad, pero en este caso para dar a conocer la Historia Nacional. Probablemente su éxito se deba a que su discurso resultó más congruente con los gobiernos conservadores de la década, preocupados por cimentar una identidad nacional a través de símbolos y representaciones patrias. El alineamiento de estos factores ideológicos determinó un éxito que se revela en la mayor cantidad de murales pintados por la Escuela de Guido con respecto de los realizados por el grupo de artistas de izquierda, que no encontró un campo fértil para plasmar su proyecto.

Una vez que el peronismo llegó al poder, observamos continuidad de ciertas líneas desde el período inmediatamente anterior, en primer lugar, que son los mismos artistas los que reciben los encargos del Estado. Éste, en su rol de comitente, sigue siendo crucial a la hora de poder realizar obras de grandes dimensiones. También se puede plantear que durante el período peronista los vínculos entre arte y política se vuelven más sólidos y se puede hablar de una propaganda política.

Llegados a este punto, conviene retomar la cuestión de la autonomía del arte. En el caso de estas obras murales es esencial la comitencia, por un lado, porque se precisaba del muro y, por otro, porque se trataba de obras muy costosas, por la cantidad de tiempo que llevaba realizarlas, porque se requería de ayudantes, porque al gasto en

---

<sup>98</sup> Roberto Amigo ha demostrado que para fines del siglo XIX la pintura de historia no había tenido un desarrollo muy profuso en el Río de la Plata. Dice que lo que sí prosperaron fueron géneros menores como los cuadros de batalla y de costumbres militares, en particular en relación con algunos episodios como la Guerra del Paraguay y la Batalla de Caseros. Véase Roberto Amigo, “Imágenes en guerra: La Guerra del Paraguay y las tradiciones visuales en el Río de la Plata”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Coloquios, 2009, Puesto en línea el 16 de enero de 2009 URL: <http://nuevomundo.revues.org/49702>.

materiales necesarios para cubrir largos metros, se debía contar con la construcción de andamios, por lo general muy onerosos. Por estas cuestiones, debemos decir que este tipo de obras estuvo condicionada por aquellos que las encargaban que, para los casos estudiados hasta aquí fue el Estado, que era quien podía costear este tipo de trabajos. Si reflexionamos en torno a la autonomía del campo del arte en relación al mercado y a la política, más allá de que esa autonomía es siempre relativa, en el caso puntual del arte mural, este tipo de soporte se encuentra más limitado por esta relación que otras expresiones artísticas debido a que en la mayoría de los casos requiere de un comitente para su ejecución.

En estos encargos observamos una política pública determinada a decorar con murales los edificios que construía. A pesar de que no se han encontrado hasta ahora los documentos concretos de los encargos, el análisis que hemos realizado nos indica que se trataría de la clara intención de dar un determinado sentido a las obras arquitectónicas que se construían. Este sentido se relacionaba con alegorías de la Nación, tipos nacionales como el gaucho y representaciones del trabajo en el campo y también en el puerto. Avanzada la década de 1940 le correspondió a Sabaté construir la arquitectura efímera que contuvo a los murales efímeros. La cantidad de bocetos encontrada permite pensar que era él quien decidía cuales eran las decoraciones para cada espacio. En este período se insistió en la política de decoraciones públicas. En relación a los temas representados, a los temas detallados más arriba, se le sumarán representaciones a la manera de ilustraciones de textos escolares de los preceptos de la justicia social, la dignidad a través del trabajo y otras premisas peronistas.



Fig. 1 Edificio del Ministerio de Obras Públicas. Archivo CeDIAP.

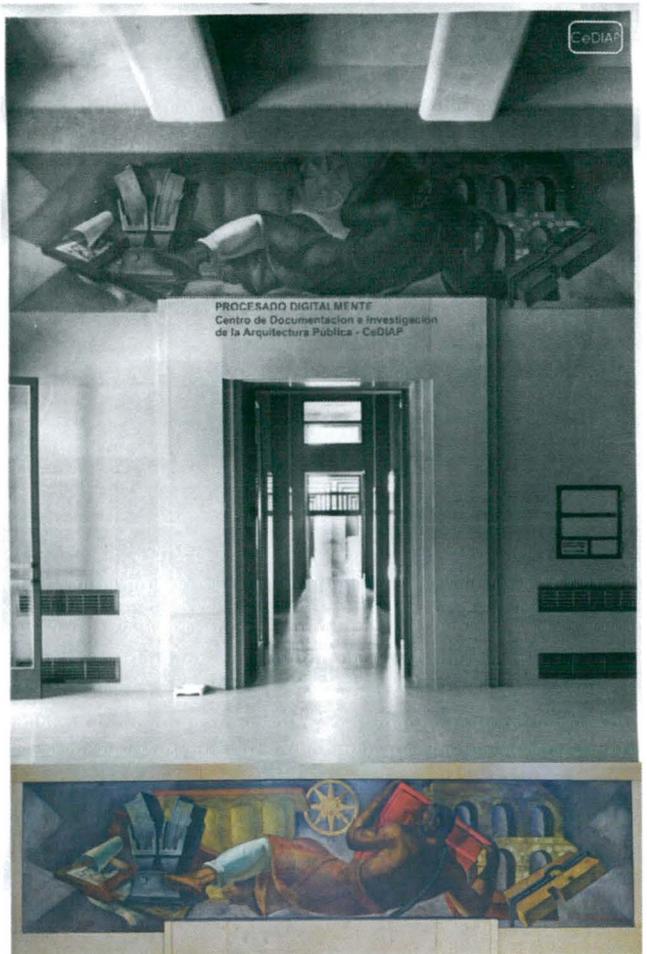


Fig. 2 A. Guido, *La Arquitectura*, 1937, Archivo CeDIAP.

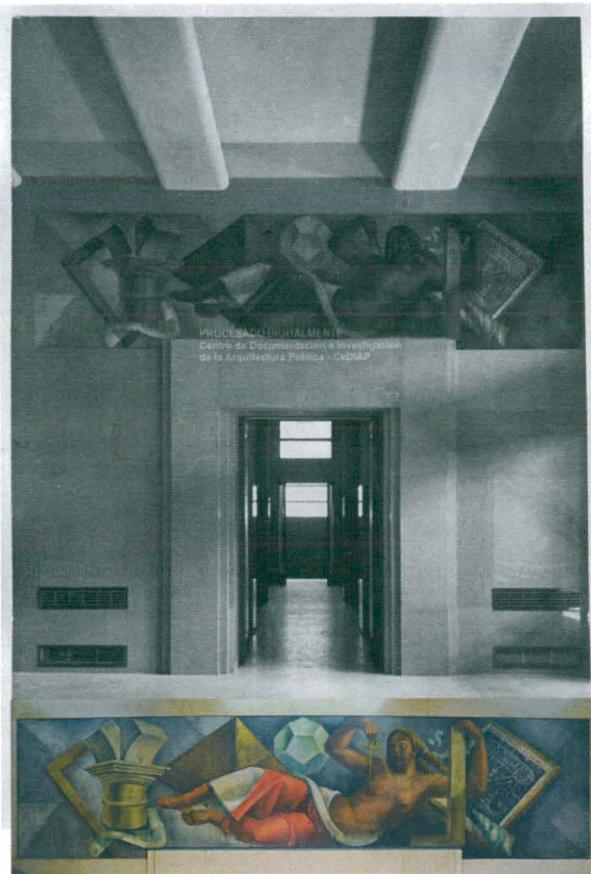


Fig.3 A. Guido, *La Ingeniería*, 1936, Hall de ingreso MOP.

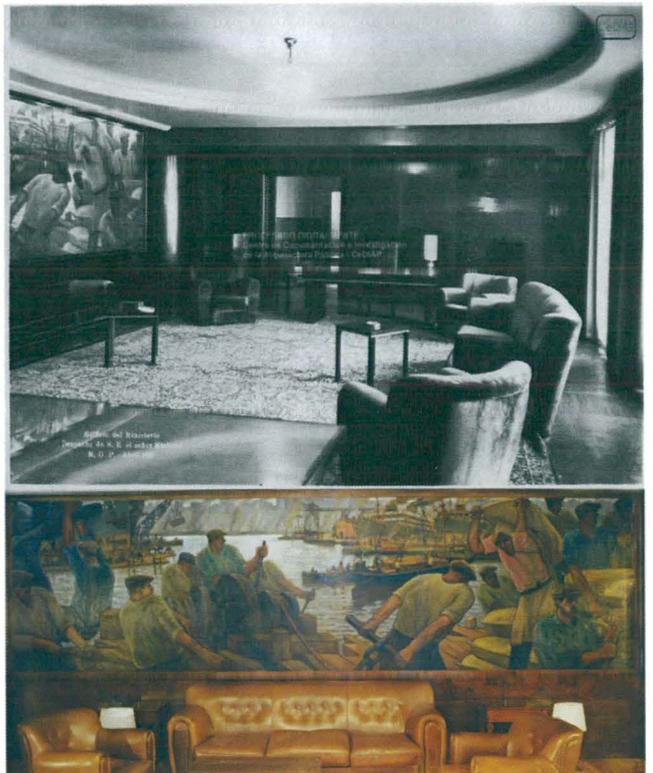


Fig. 4 B. Quinquela Martín, *En plena actividad*, 1936, oficina del Ministro MOP



Fig.5 E. Valls, 1936, panel en la Biblioteca del MOP.



Fig.6 A. Alice, *Ganarás el pan*, 1936, of. del Subsecretario del MOP.



Fig. 7 E. Celery, *Paisaje*, 1936, of. del Oficial Mayor del MOP.



Fig.8 M. C. Victorica, *Apuntador*, 1936, of. Dir. De Contabilidad del MOP.



Fig. 9 R. Franco, 1936, of Dir. De Navegación y Puertos.

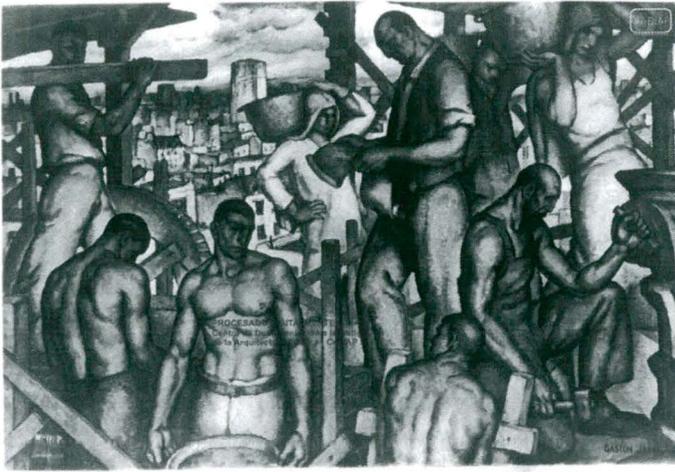


Fig.10 G. Jarry, *Arquitectura*, 1936, oficina MOP.

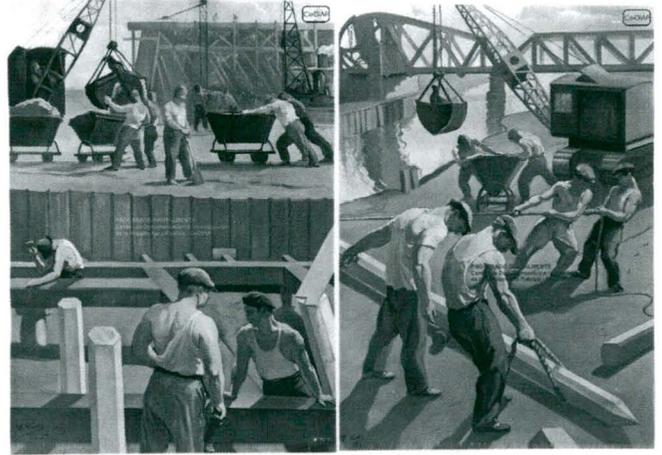


Fig.11 Paneles de E. Valls de tema portuario, 1936, MOP.



Fig. 12 C. B. de Quirós *Tierra de Promisión*, 1939, Hall de ingreso, Ministerio de Economía.

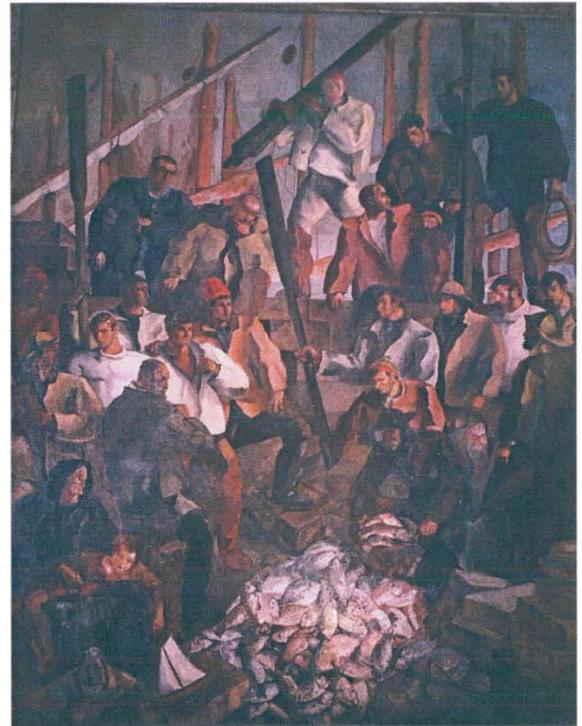


Fig. 13 G. López Naguil, *La pesca*, 1939, Hall de ingreso, M. de Economía.



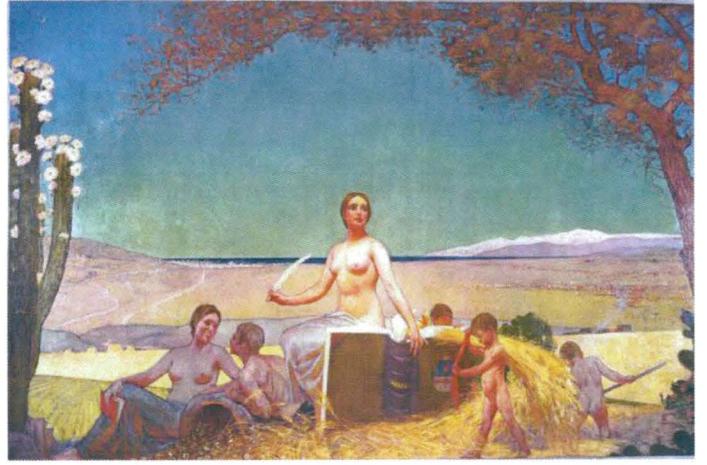
Fig. 14 J. Soto Acébal, *Primer Trueque*, 1939, Hall de ingreso, M. de Economía.



Fig. 15 J. Soto Acébal, *Principios de la corriente migratorio*, 1939, Hall de ingreso, M. de Economía.



Fig. 16, F. Vidal, *Riqueza nacional*, 1939, M. de Economía.



F. 17, A. Alice, *Riquezas Argentinas*, 1939, M. de Economía.



Fig. 18 A. Alice, *Los Constituyentes del 53*, 1935, Congreso Nacional.



Fig. 19 C. B. de Quirós *Las armas del Ejército*, 1946, Hall de ingreso M. de Guerra.



Fig. 20 C. B. de Quirós *Los símbolos del Ejército*, 1946, Hall de ingreso M. de Guerra.



Fig. 21 C. B. de Quirós, detalle *Los símbolos del Ejército*.



Fig.22, Interior Palacio de Justicia, Córdoba.

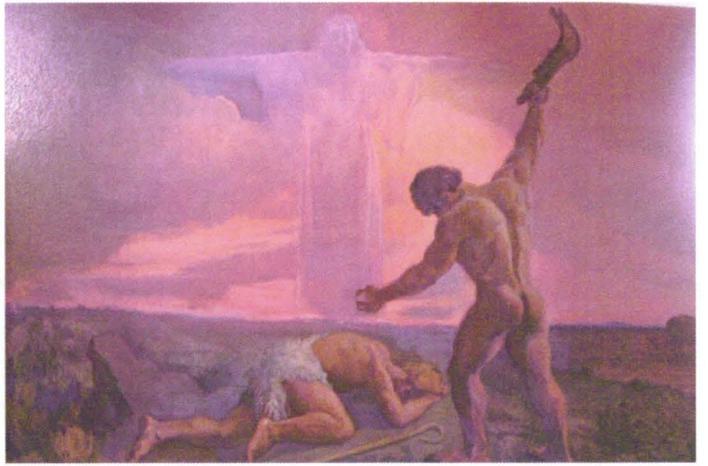


Fig. 23, E. Valls, *Primer crimen*, 1936, Palacio de Justicia, Córdoba.

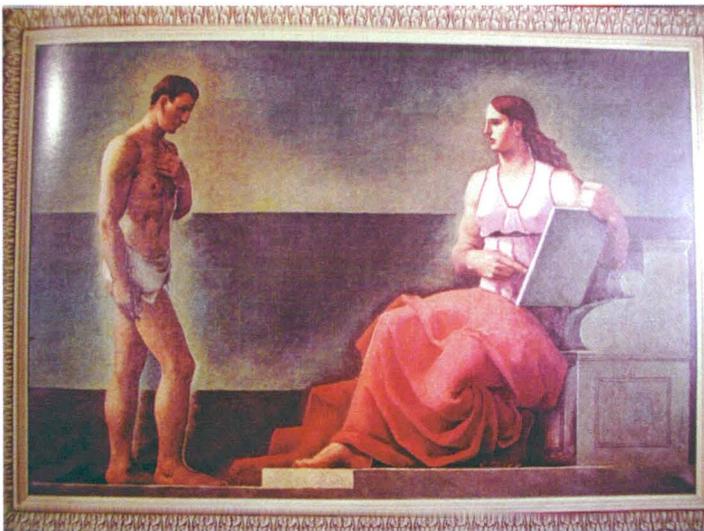


Fig. 24 E. Lezcano Ceballos, *La Ley*, 1936, Palacio de Justicia, Córdoba.

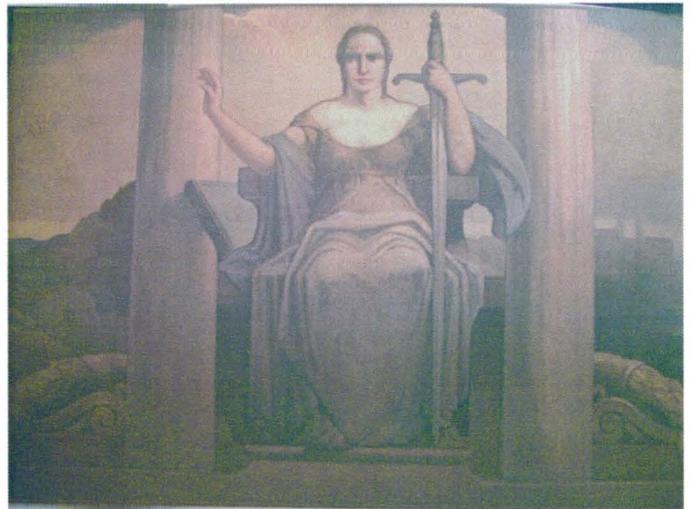


Fig. 25 Carlos Camilioni, *La Justicia*, 1936, Palacio de Justicia, Córdoba.



Fig. 26 F. Vidal, *La Justicia*, 1936, Palacio de Justicia, Córdoba.



Fig. 27 L. Baldini, s/ título, 1940, Municipalidad de Concordia, E. Ríos.

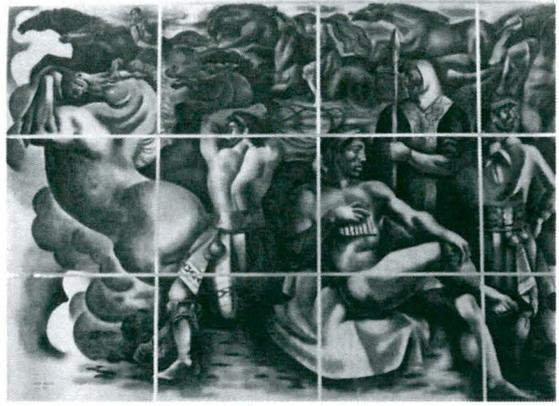


Fig. 28 L. Baldini, s/ título, 1940, Municipalidad de Concordia, E. Ríos.



Fig. 29 *Motivo marino*, Museo de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia.



Fig.30, *Aves autóctonas*, Museo de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia.

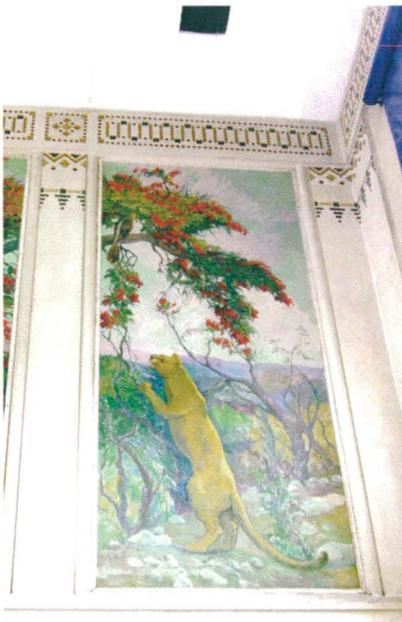


Fig.31 E. Valls, *Leopardos*, Museo de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia.



Fig. 32 E. Valls, *Cataratas del Iguazú*, Museo de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia.



Fig.33 Nahuel Huapi, Museo de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia.



Fig.34 Reja con motivos de caracol, Museo de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia.



Fig.35 B. Quinquela Martín, *Construcción de desagües*, 1937, Obras Sanitarias.

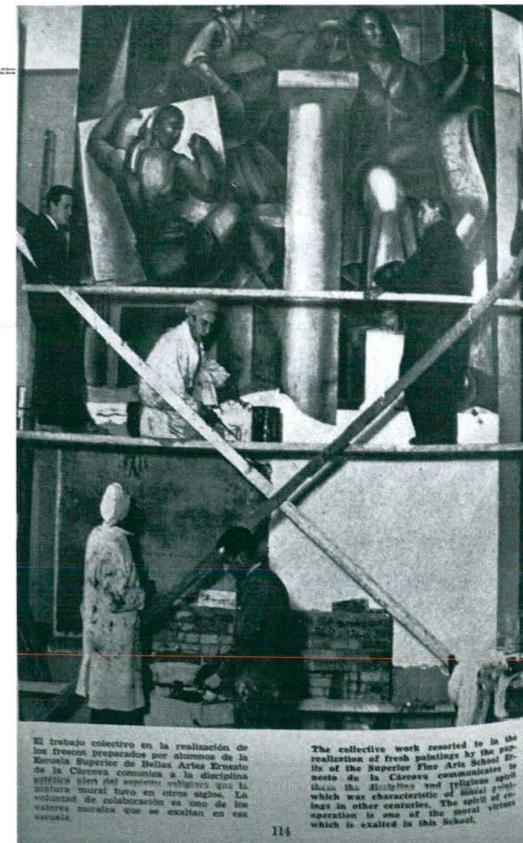


Fig. 36 Alumnos pintando los murales bajo la supervisión de Guido, Revista *Continente*.



Fig. 37 Alumnos pintando los murales bajo la supervisión de Guido, Revista *Continente*.



Fig.38 Escuela de Guido, *Las Bellas Artes*, 1934, Palais de Glace.

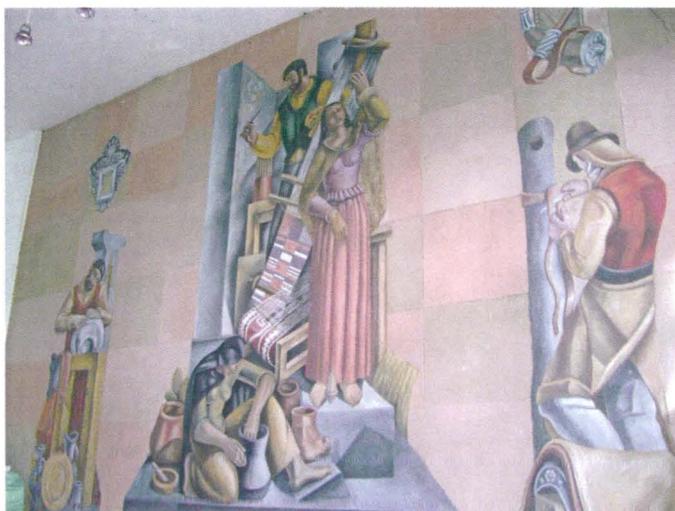


Fig.39 *Artesanías Argentinas I*, 1934, Palais de Glace.



Fig.40 *Artesanías Argentinas II*, 1934, Palais de Glace.



Fig.41 J. Soto Acébal, *Las Bellas Artes*, 1946. Academia Nacional de Bellas Artes.



Fig.42 A. Guido, *Exposición de Sevilla*,



Fig.43 A. Guido, *La batalla de Caseros*, Consejo Deliberante de Morón.

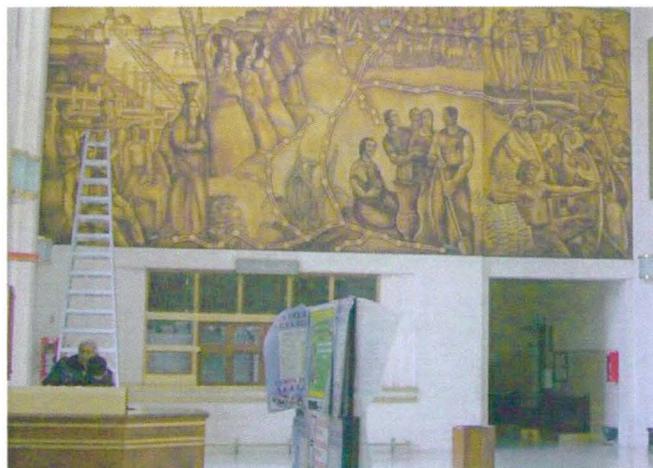


Fig.44 Adolfo Montero, *La línea del Norte*, 1937, Ferrocarriles Argentinos.



Fig.45 Adolfo Montero, *La línea del Sud*, 1937, Ferrocarriles Argentinos.



Fig.46 Foto aérea de la Primera Exposición Argentina de Minería e Industrias afines, AGN



Fig.47 Foto que atestigua el momento en que se destruía la arquitectura efímera de las exposiciones así como también los murales, AGN.

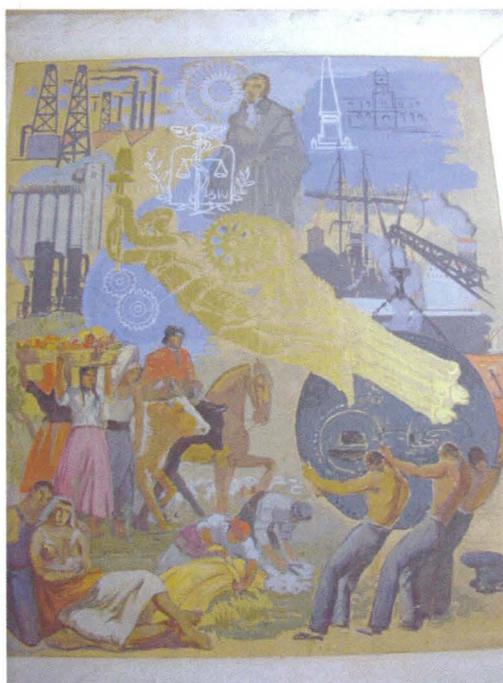


Fig. 48 Dante Ortolani, boceto para panel en Exposición. s/ fecha.

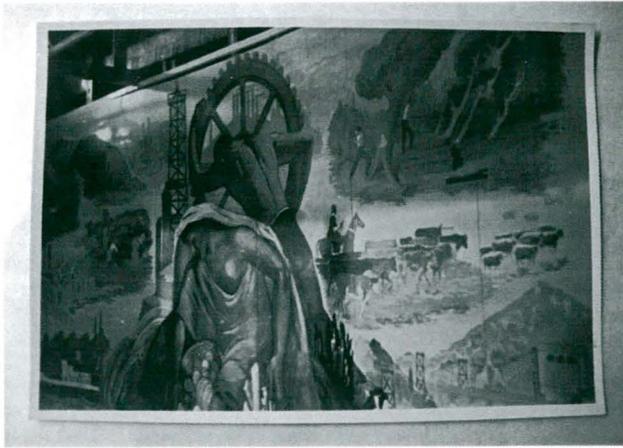


Fig. 49 D. Ortolani, Panel para Exposición. s/fecha.



Fig.50 Detalles del hachero y arriero de *Actividades del país*, ACA, 1942.



Fig. 51, A. Guido, *La Patria*,  
Exposición de la Producción Industrial,  
1949.

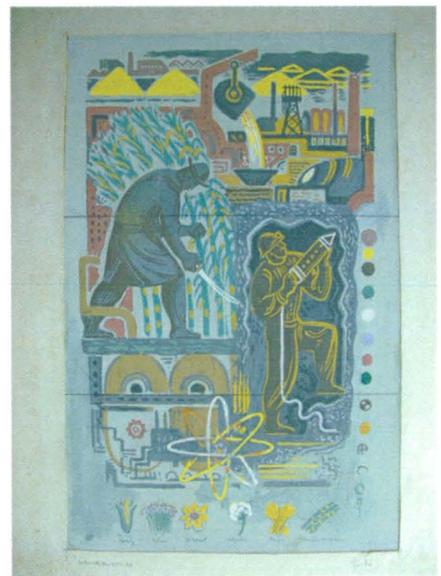


Fig.52 A. Guido, bocetos para exposición.

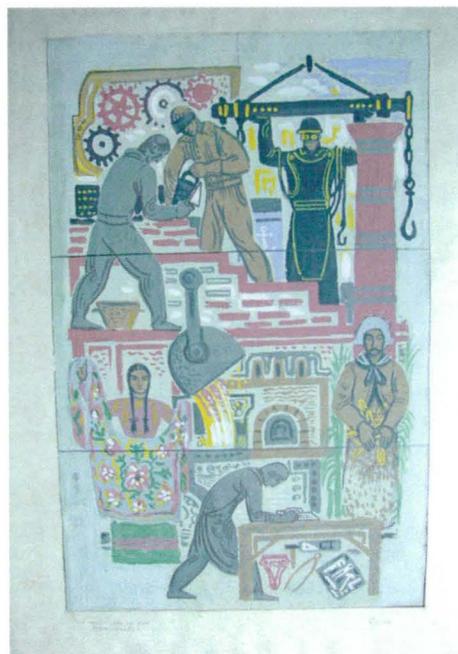


Fig.53 A. Guido, bocetos para exposición.



Fig. 54 A. Guido pintando uno de los paneles en la "Exposición del Fomento Industrial y Minero", 1949. AGN.

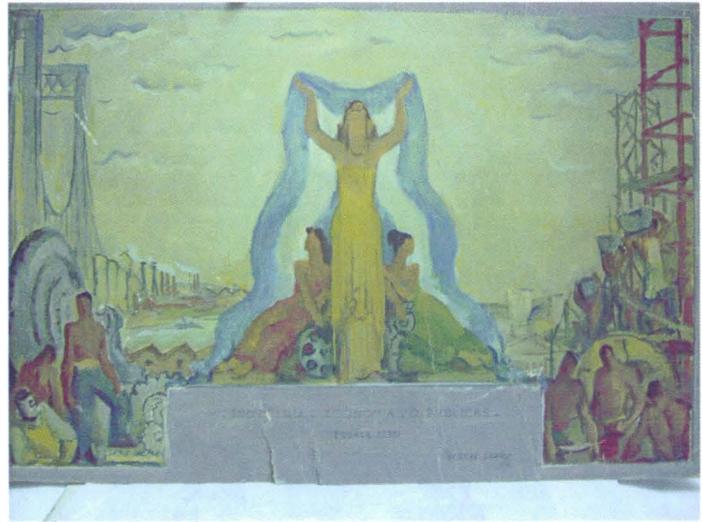


Fig. 55 Gastón Jarry, *Industria, Economía, Obras Públicas*, boceto.



Fig. 56 J. Murcia, mural en la escuela "Gral. José de San Martín", 1950.

## **Capítulo 4**

# **Otros espacios para el muralismo: La comitencia de las Asociaciones Civiles y de los privados**

Este capítulo tiene por finalidad exponer qué otros lugares estuvieron disponibles para pintar murales, además de los espacios cedidos por el Estado: las sedes de las asociaciones civiles y los emplazamientos de encargos de iniciativa privada. Los artistas que participaron de estos espacios son los mismos que han sido estudiados en el capítulo anterior, aunque sus modalidades de trabajo variaron levemente, tal como veremos a continuación. En el primer caso, los encargos eran realizados por los directivos de las asociaciones y clubes activos durante el período estudiado, o bien se trataba de donaciones de los artistas, miembros o simpatizantes de estos colectivos. En el segundo caso, existieron los encargos por parte de empresas privadas para lugares de gran circulación como Galerías Pacífico y las estaciones del subterráneo de la compañía CHADOPYF, así como también los encargos para viviendas familiares o multifamiliares.

A esta altura podemos afirmar que entre las décadas de 1930 y 1950 se da una profusión de obras murales y se observan dos movimientos complementarios, por un lado los artistas quieren pintar y ofrecen su pintura y por otro, tanto el Estado, como los privados y las asociaciones civiles, como se verá a continuación, desean tener murales decorando la arquitectura que contiene sus experiencias de sociabilidad. Este anhelo se relaciona con la voluntad de anclar un sentido particular en la arquitectura. Una arquitectura que la mayoría de las veces apuesta a los nuevos estilos, como el racionalismo en su vertiente del art decó y que sin embargo, alberga estos murales que no forman parte de los movimientos plásticos de la vanguardia. Se intenta así subrayar la función de los edificios, como si aquella arquitectura no alcanzara para dar sentido a las acciones de los hombres y mujeres que los habitan. Hay así en los murales un plus

de información que dice, señala y guía el significado de los edificios, como veremos a continuación.

#### 4.1. Las asociaciones civiles

Las mutuales, los sindicatos y las asociaciones profesionales constituyeron un universo heterogéneo que tiene sus raíces entre fines del siglo XIX y principios del XX. Como señala Hilda Sabato, la actividad asociativa funcionó como un “tejido conectivo a través del cual la población podía satisfacer necesidades concretas surgidas de las nuevas relaciones económicas y sociales; construir lazos de pertenencia y solidaridad; representar y defender intereses sectoriales; desarrollar actividades recreativas, festivas y culturales; actuar en el espacio público.”<sup>1</sup> Esta autora remarca la importancia de esta última característica, la de su lugar en la vida pública del país: “En conjunto, la actividad asociativa se presentaba como la voz del público, en búsqueda del bien común”.<sup>2</sup> Señala que estas asociaciones interactuaban entre sí, en muchos casos trascendieron los límites locales y tuvieron alcance nacional, además de su propia publicación a través de la que se propagaban y llevaban adelante los propósitos y fines de cada colectivo.

Las asociaciones de ayuda mutua o mutuales fueron las más comunes y en líneas generales se agruparon en torno a dos cuestiones: el país de origen (*Unione e*

---

<sup>1</sup> Hilda Sabato, “Estado y Sociedad Civil, 1860-1920”, en A.A.V.V., *De las cofradías a las organizaciones de la sociedad civil. Historia de la iniciativa asociativa en Argentina. 1776-1990*, Buenos Aires, Gadis, 2002, p.106.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 131.

*Benevolenza*, Sociedad Hebraica Argentina, etc.) y el oficio (La Fraternidad, Sociedad Tipográfica Bonaerense). Su finalidad era brindar socorro en casos de enfermedad, desempleo o invalidez. También los empresarios se asociaron entre ellos como por ejemplo los rurales (Sociedad Rural Argentina) y los profesionales (Sociedad Central de Arquitectos). Otros lo hicieron en torno a cuestiones deportivas (*Rowing Club*), y en particular el fútbol (Club Atlético Boca Juniors) o emprendimientos culturales (Biblioteca Popular de Avellaneda).

Estas organizaciones autogestionadas por los vecinos nucleados en torno al lugar de origen, el oficio, la profesión o el gremio al que pertenecían florecieron en nuestro país con fortuna dispar pero duradera y mientras que el Estado era su interlocutor e intentó actuar en nombre del interés general, las asociaciones representaban los intereses particulares de la sociedad civil.

A continuación, veremos cómo en muchas de las sedes de estas asociaciones se pintaron murales durante las décadas de 1930 y 1940. Si bien la mayoría se habían constituido a fines del siglo XIX y principios del XX, durante el período que estamos estudiando se construyeron sedes nuevas, coincidentemente con el crecimiento y la consolidación de estas asociaciones, y, como mencionamos, los artistas que ya estaban actuando en la producción de otros murales fueron contratados para decorarlas. Así, el proceso de consolidación del naciente muralismo de nuevo cuño confluyó con la transformación social y edilicia de estas asociaciones. El análisis de los murales realizados en estos espacios posibilita entender tanto el lugar de estos encargos en el desarrollo de un nuevo muralismo como completar el panorama de espacios en los que se pintaron murales.

#### 4.1.1. Mutuales de origen: la Sociedad Hebraica Argentina

Las raíces de la Sociedad Hebraica Argentina son similares a las de la mayoría de las asociaciones de ayuda que reunían a inmigrantes de un mismo origen. Se fundó en 1926 y su propósito era promocionar la cultura judía y argentina así como generar lazos de pertenencia entre sus miembros y un espacio para el desarrollo de actividades artísticas e intelectuales. Los murales que se pintaron en la nueva sede, que se comenzó a construir en octubre de 1941, fueron estudiados por Talía Bermejo.<sup>3</sup> Las obras son *Literatura, Artes Plásticas, Música* (Fig. 1) de Antonio Berni; *La ofrenda de la nueva tierra* (Fig. 2), de Juan Carlos Castagnino y *La cultura dignifica a los hombres y hermana a los pueblos* (Fig. 3) de Demetrio Urruchúa. La autora señala que la elección de estos artistas para realizar las decoraciones se debió a su filiación con partidos de izquierda y su compromiso antifascista. Al mismo tiempo, la temática de las obras subrayaba las premisas de la institución que la ligaba con la tolerancia, pluralidad de ideas e integración con la cultura nacional. Este encargo se realiza en el marco de los movimientos antifascistas, es decir en un clima de ideas en toda Latinoamérica, y del que Argentina también formaba parte importante, en el que el liberalismo y las izquierdas se habían unido para oponerle un frente a la derecha nacional e internacional. Esta unión era a la vez formal e informal y se daba a través de la participación de una red de centros culturales, bibliotecas populares y asociaciones por las que circulaban las ideas libertarias y de las que reconocidos artistas e intelectuales formaban parte. La Sociedad Hebraica se encontraba dentro de ese entramado, lo que explica el encargo a

---

<sup>3</sup> Talía Bermejo, "Murales en la Sociedad Hebraica durante la Segunda Guerra" en *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>.

estos artistas para que plasmen esas imágenes que fijan un sentido de tolerancia, de apertura a la sociedad, de valoración de las artes y las letras y de confianza en la humanidad.

Los tres artistas que participaron de estas obras fundaron al año siguiente el Taller de Arte Mural. La ausencia de Lino Enea Spilimbergo, según ha sugerido Cristina Rossi, no se debió a que no lo hubieran convocado, sino a la dilación en los tiempos de concreción del proyecto. En una carta con fecha 26 de marzo de 1943 Spilimbergo le dice a Castagnino: “[...] Me es imposible cooperar en la decoración que Ud. me propuso. Después de casi siete meses creí que esta propuesta había caído en la nada, por esta razón, contraí y concreté otros compromisos de trabajo que me impiden acompañarlo [...]”.<sup>4</sup>

Por otro lado, la decoración del edificio con obras monumentales fue una tradición que se mantuvo en el tiempo, dado que dos años más tarde el catalán Juan Battle Planas fue convocado para realizar dos mosaicos venecianos para la plata baja: *El pueblo hebreo* y *Éxodo* y en 1968 Luis Seoane confeccionó un vitral para el auditorio.

#### 4.1.2. De oficio y organizaciones de trabajadores

Las mutuales de trabajadores organizadas en torno a un oficio, devenidos luego en sindicatos, fueron uno de los espacios de mayor crecimiento del período. Sin embargo, son pocos los murales pintados en sus sedes. Los casos analizados son

---

<sup>4</sup> Citado en Cristina Rossi, “La seducción del muro” en Cecilia Lida - Alberto Giudice - Cristina Rossi, *Castagnino. Humanismo, poesía y representación, un recorrido por la obra de Juan Carlos Castagnino*, Buenos Aires, Franz Viegner, 2008, pp. 66-67.

emblemáticos a la vez que útiles para analizar el arco temporal propuesto en esta tesis. Se trata de las obras realizadas en 1934 para La Fraternidad, el primer sindicato de alcance nacional, y quince años después, en 1949, en la Central General de Trabajadores. Ambos encargos permiten colocar en primer plano el peso del trabajo y de las organizaciones obreras, su relación con la política y la utilización de los murales. Pertenece también a este conjunto un tercer caso, el mural de Quinquela Martín en la Casa del Pueblo, sede del Partido Socialista. Los artistas que realizaron estas tres obras privilegiaron un tipo de figuración donde se resalta la fuerza del trabajo, los hombres en ropas de faena, mameluco y casco, así como también la representación de las herramientas que caracterizan los distintos oficios.

#### **4.1.2.1. La Fraternidad**

La Fraternidad representa un tipo de gremio que nucleaba a trabajadores calificados: maquinistas y fogoneros de locomotoras. Esta asociación proveía de ayuda a sus afiliados y a sus familias en caso de fallecimiento de los trabajadores y tenía una organización muy centralizada cuyo órgano máximo era la Asamblea de delegados elegidos por todas las secciones; tenía además personal estable y un Secretario General rentado. El edificio fue construido por Jorge Sabaté a raíz de un proyecto que ganó a través de un concurso público efectuado en 1931, en el que participó la Sociedad Central de Arquitectos.<sup>5</sup> En estilo art decó, el edificio, inaugurado en 1934, contaba con cuatro pisos e incluía la sede social del sindicato que tenía un salón de actos y un cine,

---

<sup>5</sup> "Edificio de 'La Fraternidad'", en *Revista de Arquitectura*, Año XX, Nº 168, diciembre de 1934, p. 510.  
225

las oficinas administrativas, una escuela, la redacción de la revista del gremio y la vivienda del Secretario Gerente. El Auditorio, hoy conocido como Teatro Empire, lleva sobre la puerta de entrada un bajo-relieve donde se lee "La Fraternidad". Los tres murales de Dante Ortolani y Adolfo Montero con que se decoró la sede se encuentran entre los primeros del período que estudia esta tesis. Los pigmentos se aplicaron con aerógrafo sobre el muro, previamente dorado a la hoja con láminas de aluminio.<sup>6</sup> Uno en el hall central y dos frisos en los laterales del Auditorio que presentan la evolución del transporte desde los pueblos originarios hasta el FFCC (Fig. 4 y 5). El de la izquierda avanza en sentido hacia el escenario y el de la derecha regresa en la dirección contraria hacia la puerta de ingreso. En el primero, un grupo de indígenas avanzan a pie y las mujeres cargan canastos y ánforas sobre sus cabezas. Más adelante un carro guiado por gauchos exhibe las ventajas de la utilización de la rueda para transporte y como medio de carga. En el de la derecha está representada la locomotora a vapor, el trabajo de los obreros ferroviarios y los trenes modernos.

El mural del hall central (Fig. 6) es una obra de casi 3 x 3m. que presenta una composición clásica dividida en dos cuadrantes. En el izquierdo observamos aquello que remite a América, a los frutos de la tierra (Fig. 7) y al comercio agroexportador y en el derecho, a los trabajadores urbanos y del ferrocarril, así como también una representación de la familia obrera (Fig. 8). El centro de la composición está ocupado por dos trabajadores que se saludan en un abrazo fraterno (Fig. 9): uno representa al inmigrante europeo y el otro a los americanos. Cerrando el grupo y como bendiciendo ese saludo, se encuentra una alegoría de la Fraternidad parada sobre un yunque y un martillo (símbolo del trabajo asociado a la metalurgia). Detrás de estas tres figuras se

---

<sup>6</sup> Este mural fue restaurado entre 2007 y 2008 por María Eugenia Madia y Lilia Etcheverry.

observa una locomotora a vapor de frente, en donde se lee el número 1887, dado que el 20 de junio de ese año se fundó *La Fraternidad, Sociedad de Ayuda Mutua entre Maquinistas y Fogoneros de Locomotoras*.

El papel decisivo de la red ferroviaria en hacer efectivo el modelo agroexportador al transportar carnes y cereales desde los distintos puntos donde se producían hasta el puerto está representado en la mitad izquierda, donde aparece lo americano y se observan cargadores de bolsas de cereales y de ánforas de aceite (Fig. 10) y una mujer indígena, que representa la abundancia de los frutos y la tierra americana. En la mitad opuesta, están los obreros y trabajadores del FFCC (Fig. 11), uno de ellos lleva una llave-tuerca y otro la bandera roja del socialismo, en referencia a la organización gremial ya que gracias a la infraestructura de los ferrocarriles, este sindicato fue el primero en organizarse a nivel nacional.

Sabaté, como hemos señalado, a muchos de los edificios que construyó en los años siguientes les incorporó decoraciones murales para las que volvió a contratar a Ortolani y a Montero. En este sentido, el de La Fraternidad fue modélico e inclusive algunos de los motivos que se pintaron aquí fueron reutilizados en otros murales, como ya se vió en el capítulo 3.

#### **4.1.2.2. Mural en la CGT**

Como ya se ha estudiado en el capítulo anterior, el peronismo va a continuar con la práctica de decorar la arquitectura con murales, pero con la diferencia respecto de la etapa anterior de que se tratará de una arquitectura efímera y por lo tanto serán efímeros

los murales que la decoren. Es aquella de las exposiciones de minería, industria y otras. No obstante esto, se encuentran algunos murales tradicionales, como el caso del de la Central General de los Trabajadores. Se trata de *Ayer y Hoy* (Fig. 12), que se encuentra en la sala de actos del edificio de la Central General de los Trabajadores.<sup>7</sup> El mural fue pintado por Miguel Petrone y encarna a la vez que resume lo predicado por el peronismo. Como su título anticipa, la composición está dividida en dos partes. Del lado izquierdo se ve a los trabajadores *antes* de la agremiación (y antes del peronismo), atormentados por monstruosas serpientes que los asfixian (Fig. 13); en el centro, un pedestal con letras de molde donde se lee “CGT” y a su lado la contracara y la demostración del *después* (Fig. 14) que refleja el momento actual de los trabajadores representado por un hombre de pie, en mameluco, con las herramientas en sus manos y el pecho henchido; a su lado y unos peldaños más abajo, una mujer sentada amamantando un bebé exuberante de salud. Toda la escena remite a un ideal de hombre proveedor y mujer reproductora y garante de la familia que no se condice con la gran cantidad de mujeres que se hallan inmersas en el mundo del trabajo, como fabriqueras, modistas, vendedoras, etc.<sup>8</sup> Esta figuración que nos habla de un trabajador feliz de serlo, una vez que ha sido “tocado” por la justicia social, no se relaciona en nada con las obras que realizaban por la misma época otros artistas, como Facio Hébequer, que denunciaban la explotación de los trabajadores.

---

<sup>7</sup> De acuerdo con la tradición peronista el edificio fue un regalo de Evita a los trabajadores agremiados y fue inaugurado en 1949. Más adelante sería el lugar donde su cuerpo embalsamado por el Dr. Ara yaciera en exhibición.

<sup>8</sup> Mirta Lobato y Lizel Tornay (“La política como espectáculo: imágenes del 17 de octubre”, en Santiago Senén González-Gabriel D. Leman, *El 17 de octubre de 1945. Antes, durante y después*, Buenos Aires, Lumière, 2005) han explorado de qué modos el peronismo utilizó bajo el binomio ayer y hoy la propaganda de las mejoras y los cambios radicales en la vida de los trabajadores a partir de la experiencia del peronismo. Por otro lado, para la inserción de las mujeres en el mercado laboral, véase el trabajo de Mirta Lobato, *Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869-1960)*, Buenos Aires, Edhasa, 2007.

Tanto el mural de La Fraternidad como el de la CGT tienen prácticamente en el mismo lugar de la composición (ángulo inferior derecho) con pocas modificaciones lo que sería una variación de La Sagrada familia, devenida en La familia obrera. Al mismo tiempo, a pesar del tiempo transcurrido entre la confección de uno y otro, se advierte un tratamiento similar del trabajador sindicalizado. Pero si en el caso de La Fraternidad se hacía referencia al trabajador que luchaba contra la explotación, en el de la CGT se enfatizan los beneficios de la organización y sindicalización de los trabajadores dignificados por el trabajo bajo el nuevo régimen.

#### **4.1.2.3. La Federación Agraria Argentina**

La Federación Agraria Argentina fue el producto de las protestas y levantamientos de principios del siglo XX conocidos como el Grito de Alcorta y protagonizados por los agricultores. Esta organización se ocupó de mejorar las condiciones de trabajo de los chacareros a través de huelgas para obtener mejores leyes respecto de la tenencia y propiedad de la tierra y para conseguir créditos y facilidades para el sector. Su órgano difusor fue el periódico *La Tierra* a través del cual fomentaron el cooperativismo y difundieron la enseñanza de técnicas agrícolas. En 1925 comenzaron la construcción de un edificio en Rosario para albergar el hotel para los miembros de la institución, así como también un centro de actividades y un museo agrícola.<sup>9</sup> Además contaba con una sala de cinematógrafo que se inauguró en 1927 y se

---

<sup>9</sup> El edificio de cuatro pisos y cúpula de estilo academicista francés se encuentra en la esquina de las calles Sarmiento y Mendoza de Rosario, Santa Fe.

llamó Cine La Federación. En 1933, debido a la crisis económica de 1930, que afectó principalmente al sector primario de la economía, el edificio pasó a manos de la Secretaría de Agricultura y Ganadería de la Nación, dado que la Federación se vio obligada a declarar la quiebra al no poder cancelar las deudas que había contraído para la construcción de su sede. Desde 1965, la sala de teatro fue cedida a Dirección General de Cultura de Santa Fe y en la actualidad el auditorio se denomina Centro Cultural Provincial Manuel José de Lavardén.

El cielorraso de la sala había sido decorada por Alfredo Guido con los siguientes motivos: *Palas Atenea, Artes Plásticas, Letras, Música y Ciencias* (Fig. 15, 16, 17, 18 y 19). En el centro de esta composición justamente se encuentra Palas Atenea flanqueada por un agricultor europeo y una mujer americana con una cesta colmada de frutos figurando la abundancia. En los otros motivos se repite esta división en tres partes. La alegoría en el centro y a un lado y al otro, la tradición europea y la americana. Como ya ha señalado Adriana Armando, estos murales representan el pensamiento de Guido respecto de cómo el hombre argentino era una confluencia de elementos indígenas y europeos, que Ricardo Rojas había elaborado en su *Eurindia*.<sup>10</sup> También Héctor Schenone se refirió a estos murales, en términos similares:

Allí encontramos nuevamente esta dificultad de ensamblar lo que es una tradición cultural latina de la que estaba embebida toda la formación de los intelectuales de la época, que no podía olvidarse de Grecia y de Roma y del Renacimiento, a la cual debía introducir el elemento americano. Hay una simbiosis sumamente difícil porque según tengo entendido, en esta sala, la introducción se hace con un hombre con una antorcha que se eleva hacia la luz y abajo tiene los elementos de labranza. La otra ambivalencia es la relación

---

<sup>10</sup> Adriana Armando, "Entre telas: las mujeres en las obras de Alfredo Guido y Antonio Berni" en *Separata IV*, N° 748, octubre 2004, Centro de Investigación del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, p. 46.

del criollo, americano en una tierra donde predomina una gran influencia de la inmigración italiana. Así que el italiano, el inmigrante, es el que va a fundirse con el natural de la tierra para declarar este americanismo. Y sobre todo en esta incongruencia de la Atenea que preside toda la composición que en vez de tener un escudo, tiene un escudo con grecas incaicas y en vez de tener la cabra maltea sobre el pecho, tiene un poncho amarillo también con grecas americanas. Es decir, hay todavía un ajuste que él cambia después rápidamente, va a cambiar en la década del 30, pocos años después. Inclusive en la presencia de nativos que de alguna manera están acompañando a las figuras tradicionales de la música, a las artes plásticas, del conocimiento, etc.

11

Podemos agregar que estos murales son el germen de lo que luego Guido plasmaría en las próximas décadas en otros proyectos murales, donde desarrollaría más ampliamente estas mismas ideas.

#### **4.1.2.4. Organizaciones políticas. La Casa del Pueblo y el mural de Quinquela**

##### **Martín**

Continuando con el tópico de los trabajadores, interesa retomar el mural que Benito Quinquela Martín pintó en el comité central del Partido Socialista. Esta obra, *Actividad en el astillero*<sup>12</sup> (4 x 4.40m.), es de 1937 y retoma la figuración arquetípica de Quinquela (Fig. 20). Es lícito preguntarse cómo justificaba Quinquela el hecho de trabajar en lugares tan dispares como la sede del Partido Socialista y, como vimos en el

---

<sup>11</sup> Conferencia de Héctor Schenone en el marco del Ciclo "Revisiones y Homenajes Alfredo Guido a cuarenta años de su fallecimiento", Academia Nacional de Bellas Artes, 2009. (inédito).

<sup>12</sup> El mural fue destruido en un incendio durante el gobierno peronista en 1953.

capítulo anterior, en el Ministerio de Obras Públicas, el Tiro Federal y la Policía Montada. Sin duda, resultaría difícil congeniar la imagen del Quinquela que pintaba para el Estado y dentro de estos encargos nada menos que en la Policía Montada y el Tiro Federal con la de los militantes del Partido Socialista.

Para comprender esta amplitud de criterios, no sólo desde el punto de vista del artista, sino también de sus comitentes, o más bien de los receptores de sus donaciones, es interesante revisar el discurso del diputado y Secretario del Partido Socialista, Américo Ghioldi, en el día de la inauguración del mural, publicado por *La Vanguardia*:

La Casa del Pueblo se engalana con el cuadro que el pintor argentino Quinquela Martín ha entregado al pueblo trabajador por intermedio del Partido Socialista. Nuestro artista es un hombre surgido del pueblo. Siente las fuerzas profundas que agitan las vidas humildes y oscuras [...] No es un contrasentido tampoco desde nuestro punto de vista, pues el socialismo persigue tanto el adelanto de las cosas como el perfeccionamiento de las vidas, el progreso tanto como la cultura. Nuestra concepción evolutiva y el sentimiento hondo de continuidad social no nos hacen postergar para después de un día o de una noche suprema el desarrollo de la personalidad integral del trabajador y el ciudadano.<sup>13</sup>

El hecho de que la sede del Partido Socialista tuviera una obra de arte podía resultar banal si se lo comparaba con la verdadera lucha en pos de la emancipación de los oprimidos. De allí la necesidad del orador de explicar que la belleza y el arte también formaban parte de los intereses de los trabajadores. Unos años más tarde, Quinquela volvía a ser noticia en la prensa socialista. Su figura aparecía como la de un artista

---

<sup>13</sup> “El cuadro ‘Actividad en el astillero’ engalana desde ayer la Casa del Pueblo”, *La Vanguardia*, Buenos Aires, 13 de agosto de 1937, p. 2.

proletario que pintaba temas del pueblo y para el pueblo, y se lo diferenciaba de los artistas aristócratas que pintaban para los burgueses:

Quinquela Martín artista del pueblo vuelve al pueblo. Hijo de trabajadores y trabajador él, este artista que ha llevado a la pintura argentina los temas del trabajo hizo ayer un nuevo ofrecimiento de su arte y de su sentimiento. [...] Quinquela Martín, hijo de pobres y artista argentino, ha decorado un comedor de obreros. [...] Hasta antes de él las pocas expresiones de pintura argentina eran objeto de contemplación en galerías y salones. Es decir, era arte para minoría y esas minorías no eran siempre las precisamente cultas sino las enriquecidas. Hoy, con Quinquela Martín la pintura ha tomado en nuestro país contacto con lo popular. Recoge temas de raíces populares y los ofrece como espectáculo a las masas populares. No son otra cosa la creación y exposición de los frescos de su escuela, el del hall de la Casa del Pueblo y éste del comedor obrero que fue inaugurado ayer. El comedor obrero que fue decorado por Quinquela está en la isla Demarchi, en una barriada de trabajadores. A metros del Riachuelo que emplea en sus labores de todos los días a los hombres de la vecindad.<sup>14</sup>

Quinquela es leído por *La Vanguardia* como un artista de origen humilde que aborda temas populares y los pinta para el pueblo. Se retomaba el tópico de su origen, de sus padres y él mismo, trabajadores de la boca del Riachuelo. Del repertorio de murales que Quinquela pintó hasta 1939, el redactor del periódico socialista cita solamente los de la escuela, los de la sede del partido y los que se inauguran en el comedor de los trabajadores de Obras Públicas. En esta selección —que no es azarosa— de aquellos murales o sitios aceptables para el Partido Socialista, quedan fuera los del Tiro Federal y los de la Policía Montada, entre otros. Esto podría explicar el porqué de la elección de Quinquela para el mural. En este sentido conviene recordar las palabras de Diego Rivera

---

<sup>14</sup> “Quinquela Martín, artista del pueblo”, *La Vanguardia*, Buenos Aires, 8 de julio de 1939.

poco tiempo antes de morir, reflexionando sobre qué había aportado el muralismo mexicano a la pintura y refiriéndose justamente a la importancia de retratar al hombre común y su trabajo:

El muralismo mexicano no ha dado en sus formas ninguna aportación nueva a la plástica universal, tampoco la arquitectura y menos aún la escultura. Pero por primera vez en la historia del arte, repito, la pintura mural mexicana hizo héroe del arte monumental a la masa, es decir, al hombre del campo, de las fábricas, de las ciudades, al pueblo. Cuando entre éste aparece el héroe, es como parte de él y su resultado claro y directo.<sup>15</sup>

Entre los artistas que participaron del muralismo en la Argentina, uno de los que más se avocó a los temas del trabajo fue sin duda Quinquela y justamente esta característica es la que rescataban los socialistas. Al mismo tiempo, su propuesta mural no fue disonante, ni incomodó a los distintos actores del arco político, en parte porque el motivo de la representación del trabajo fue un *desideratum* que atravesó todos los sectores. El puerto aludía a una imagen de Argentina moderna y pujante, inmigrante y trabajadora, pobre pero honesta, que no resultaba ajena para el Partido Socialista, ni para los conservadores, ni para los radicales. Al parecer, la figura de Benito Quinquela Martín en general y del Quinquela muralista en particular, permitieron diversas lecturas o modos de entender su práctica artística según quién la mirase y es por esto que sus comitentes fueron tan variados. Refiriéndose a los motivos presentes en su obra, Quinquela dice:

La Boca estaba allí brindándome un panorama de temas, de paisajes, de tipos, de motivos localistas y de profundas sugerencias. La Vuelta de Rocha era ya por sí misma una obra de arte, un cuadro natural y magnífico, siempre igual y

---

<sup>15</sup> Raquel Tibol (ed.), *Diego Rivera. Arte y política*, México, Grijalbo, 1979, p. 27.

siempre diferente. Cada hora del día le daba una tonalidad distinta. La mañana y la tarde; la luz y la sombra; el sol y la niebla. Todo eso cambiaba el sol y la expresión de las cosas, que sin embargo eran siempre las mismas. Allí estaban el río y el muelle, con sus barcos amarrados o en movimiento; la calle empedrada, con sus chatas y sus carros; las viejas casas de vecindad, alternando con galpones, aserraderos, depósitos de hierros y de lanas... Y allí estaba sobre todo el trajín del puerto.<sup>16</sup>

Estos temas serían retomados por Quinquela Martín, esta vez para otros espacios de sociabilidad como lo fueron los clubes de fútbol a principios del siglo XX.

### **4.1.3. Clubes deportivos**

#### **4.1.3.1. Clubes de fútbol: River Plate, Boca Juniors y Racing Club**

En el siglo XX, el ocio y el disfrute del tiempo libre se amplió a las capas medias y con el tiempo a las bajas, en particular a partir del fútbol. Julio Frydenberg señala que la fundación de los clubes es inseparable del surgimiento y la consolidación del fútbol en nuestro medio. Por otro lado, la mayoría de los clubes más populares se organizaron a partir del lugar en que surgieron dándole identidad a los barrios de la ciudad de Buenos Aires.<sup>17</sup> Este es el caso de los tres clubes de fútbol en donde Benito Quinquela Martín pintó murales: *El campeón* y *La primera cancha* (óleo sobre el muro) en River Plate, en 1937; *Puente de Barracas* del mismo año en el Estadio Racing Club

---

<sup>16</sup> Andrés Muñoz, *Vida novelesca de Quinquela Martín*, Buenos Aires, Edición del autor, 1949, pp. 47-48.

<sup>17</sup> Julio Frydenberg, *Historia social del fútbol. Del amateurismo a la profesionalización*, Buenos Aires, siglo XXI, 2011.

en Avellaneda (óleo sobre celotex), ese mismo año y en 1941, *El origen de la Bandera de Boca*, Club Boca Juniors (óleo sobre celotex).

En 1937, Quinquela había pintado otros seis murales, además de los de Racing y River. A pesar de la asociación entre Quinquela, el barrio de La Boca y el club que allí se encuentra, ese mural es el más tardío, de 1941.

Estas obras presentan características iconográficas similares, que a su vez recuerdan la composición que guía la mayoría de las obras de Quinquela, por tal motivo los analizaremos en conjunto. En los tres, el foco se coloca en el Riachuelo y las tareas o acciones que allí se desarrollan. Cada escena está retratada desde la calle Pedro de Mendoza y en la rivera de enfrente se recortan los perfiles de fábricas con sus chimeneas humeantes. Las pequeñas variaciones realizadas según el caso, las encontramos en los colores y en las historias particulares de cada institución deportiva. En los tres casos aparecen los colores del club en las banderas y las camisetas y en alguna parte de la obra se puede leer el nombre del club. En el caso del mural en el estadio de Racing, de 4x7m. (Fig. 21), éste se encuentra en el salón de actos del club<sup>18</sup> y representa el puente de Barracas que une La Boca con el barrio de Avellaneda, donde se encuentra el estadio. El punto de vista que toma es el mismo de sus composiciones cuyo tema es el Riachuelo, como ya mencionamos, aunque en este caso incorpora el puente. Lo plasmó muy concurrido, con postes de luz y tranvías, además de los coches y los peatones. Los trabajadores están descargando de un barco unas cajas y sobre ellas, situadas en un primer plano, se lee la leyenda "Para el club Racing con cuidado. B. Aires" en una y "Argentina, 1937" en otra.

---

<sup>18</sup> El mural fue restaurado en 2011 por Leonardo Aguilar Marés y Serrana Duarte.

Respecto de los puentes que cruzan el Riachuelo, Quinquela los retrató no sólo en este mural, sino también en obras de caballete bajo el mismo título como *Puente de Barracas*, un óleo de 1944, en donde retrata el mismo caso o en el aguafuerte *Puente Viejo*, donde se observa otro de los puentes que conectan las dos riveras. Quinquela tenía especial interés por esas obras urbanas en el Riachuelo y, como vimos en el capítulo precedente, cuando se estaba edificando el Puente Nuevo realizó una propuesta a la Dirección Nacional de Vialidad del Ministerio de Obras Públicas para la decoración del mismo.

En cuanto a los murales del Club Atlético River Plate, éstos se encuentran en la confitería del club. Al igual que las otras composiciones, en *El Campeón* (Fig. 22), –de 4 x 10m.– se observa sobre la rivera del Riachuelo a una muchedumbre viviendo al club. Un hombre tiene un cartel donde se lee: “Arriba River Plate, Campeones” y otros enarbolan la bandera blanca cruzada por la línea roja, aparecen mujeres con ramos de flores y, en el último plano, un pasacalles con los colores del club que dice: “River Plate, campeón”. Desde el río, los hombres trepados en las velas de las barcas también saludan y viven al club. En el otro mural, *La primera cancha*, de 4 x 10m., se hace referencia al momento fundacional del club, cuando tuvo su primer estadio en el barrio de La Boca, al igual que Boca Juniors, antes de trasladarse al barrio al que luego le dio su nombre.

El último mural pintado fue el de Boca Juniors, *El origen de la Bandera de Boca*<sup>19</sup> (Fig. 23). La obra, realizada sobre 14 paneles de *celotex*, mide 4,66 x 6,68m. y se encuentra amurada a dos metros de altura en uno de los salones de club. Quinquela

---

<sup>19</sup> El mural fue restaurado en 2002 por María Eugenia Madia y Lilia Etcheverry, quienes en 2005, 2008 y 2011 realizaron nuevamente tareas de mantenimiento y conservación.

pintó la leyenda que explica cómo surgieron los colores de Boca. De acuerdo con la tradición del club, los miembros del equipo decidieron fijar los colores de la camiseta según la suerte y acordaron elegir los colores del próximo barco que llegara al puerto. Como fue uno de Suecia, los colores que se tomaron fueron el azul y el amarillo. La obra de Quinquela es una interpretación de este episodio en la historia del club, que habría ocurrido en algún momento en la etapa temprana del mismo. En el centro, a la izquierda se puede ver un barco con la bandera sueca. Además de colocar la bandera de Suecia flameando en la proa del barco, pinta la bandera del club en uno de los laterales del casco y también en la chimenea del mismo. La bandera ocupa así prácticamente todo el barco y nos lleva a mirar al hombre que carga bolsas en tierra firme que lleva la camiseta del club. En el extremo derecho de la obra un estibador que se encuentra tirando de una polea, lleva la misma camiseta. De esta manera, los colores del club organizan la obra, repitiéndose. Esto es posible gracias a la operación de retratar en una misma escena dos momentos separados en el tiempo: el de la elección de los colores del club y la posterior confección de la ropa de los jugadores con esos distintivos.

En una carta que Quinquela le envía a los directivos de Boca Juniors, se advierte el precio convenido por el mural y si bien se enumeran los gastos, no se especifica el porcentaje de cada ítem:

Al señor presidente del Club Atlético Boca Juniors/ Dr. Eduardo  
Sánchez Terrero/ mi estimado amigo:

De acuerdo con lo convenido, le envío la nota de los gastos que he realizado para la ejecución del cuadro titulado "Origen de la Bandera de Boca", cuya

medida es de 6m 50 por 5 metros, en concepto de ayudantes, *celotex*, modelos, pinturas y varios, que importó 2.800 pesos (dos mil ochocientos pesos).<sup>20</sup>

En estos tres casos de murales en clubes de fútbol se puede señalar que, en primer lugar, en los tres se hace hincapié –y esto es parte del interés de Quinquela– en el origen de ese deporte en el barrio de La Boca. En segundo lugar, los murales habrían sido donaciones del artista, aunque sabemos que al menos en el caso de Boca Juniors cobró los materiales y los honorarios de sus ayudantes, como era habitual para él. En tercer lugar, tanto para el pintor como para los directivos del club, las obras se relacionaban con cierta idea de lo popular. Así como el fútbol era un deporte muy extendido entre los sectores medios y bajos, Quinquela era visto, como ya se señaló para el caso del Partido Socialista, como el artista que retrataba al pueblo y, en este sentido, sus murales se adecuaban perfectamente a los estadios donde se practicaba un deporte de masas.

El próximo caso que se analiza también se vincula a una asociación deportiva, se trata del club que nuclea a los automovilistas.

#### **4.1.3.2. El Automóvil Club Argentino**

Cuando el edificio de la sede central del Automóvil Club Argentino fue inaugurado el 27 de diciembre de 1942, en tres de sus doce pisos se exhibían murales.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Carta de B. Quinquela Martín dirigida al presidente del Club Atlético Boca Juniors, fechada el 12 de marzo de 1942.

<sup>21</sup> La Sede Central del Automóvil Club Argentino es uno de los ejemplos característicos de aplicación del racionalismo en arquitectura en nuestro país. Inaugurado en 1942, es la obra de un conjunto de arquitectos formado por Antonio U. Vilar, Hector C. Morixe y Jorge Bunge junto a los estudios Sánchez, Lagos y de la Torre y Jacobs, Giménez y Falomir. Los arquitectos no sólo estuvieron a cargo de la construcción del

En el primer piso: *Actividades del país* de Emilio Centurión y *Carretera Panamericana* de Alfredo Guido, en el octavo piso *Las estaciones* de Basaldúa y en el noveno *Un alto en la ruta* del matrimonio Soto Acébal. De acuerdo con el estatuto de fundación del ACA, que data de 1904, la institución se fundó con el propósito de incrementar el turismo automovilístico, peticionar la construcción de caminos, gestionar la disminución de derechos aduaneros, construir un gran garage con taller mecánico y mantener relaciones con similares internacionales.<sup>22</sup> Casi medio siglo más tarde, el club parecía haber cumplido gran parte de sus objetivos. Durante la década de 1930, el ACA cobró cada vez más importancia como representante de los automovilistas ante el Estado y como asociación experta en automovilismo, turismo y vialidad. Si la relevancia del club se debía en parte a que su comisión directiva era afin a los sectores conservadores del gobierno nacional, también fueron determinantes las estrategias comunicacionales adoptadas por la institución. No solamente aquellas referidas al reclutamiento de socios y a la multiplicación de los servicios que se ofrecían a los adherentes, sino, sobre todo, aquella que vinculaba la imagen del club con una cierta idea de Patria. El Convenio ACA-YPF de septiembre de 1936, por el cual el ACA se comprometía a vender exclusivamente combustibles de la petrolera nacional, fue fundamental para que el club se expandiera por todo el territorio y completó el alcance nacional de la institución.<sup>23</sup> El ACA asumía una misión nacional que entendía como patriótica, en tanto asociaba el automovilismo al deporte, con la idea de recorrer el

---

edificio sino también del diseño de la gráfica y la construcción de las estaciones de servicio así como las sedes del club que se edificaron a lo largo del país.

<sup>22</sup> Estatutos del ACA de 1904, citado en "Breve reseña histórica del Automóvil Club Argentino y del Automovilismo Nacional" en *Autoclub*, Nº 17, 60º Aniversario del ACA, Buenos Aires, junio de 1964.

<sup>23</sup> Véase Melina Piglia, "En nombre de los automovilistas: el éxito del ACA y su articulación con el Estado (1924-1938)", en *X Jornadas Interescuelas/ Departamentos de Historia*, Rosario, 20-23 de septiembre de 2005.

territorio, explorar nuevos lugares y darlos a conocer. Una suerte de empresa de conquista del suelo nacional, cuyo momento cumbre se alcanzaba a través de competencias automovilísticas nacionales e internacionales.<sup>24</sup>

Originalmente, el edificio del club exhibía, además de los cuatro murales mencionados, otras obras de arte: dos bajorrelieves de Alberto Lagos en la fachada, *La Rueda* y *La Fuente*;<sup>25</sup>; en el interior, en el primer piso, relieves de Gonzalo Leguizamón Pondal que representaban la historia de los medios de locomoción, desde la carreta hasta el automóvil, y un busto en bronce de San Martín, realizado por José Fioravanti.<sup>26</sup> De aquellos cuatro murales actualmente sólo perduran dos. En el primer piso, dos grandes salones simétricos se abren a ambos lados de un hall central: hacia un lado, el Salón de Actos, con *Actividades del país* de Emilio Centurión y Dante Ortolani y hacia el otro, el Salón de Turismo con *Carretera Panamericana* de Alfredo Guido. En el octavo piso, en la Sala de Espera, se encontraba el mural de Héctor Basaldúa, *Las estaciones*, y en el Salón Comedor, en el noveno piso, el mural *Un alto en la ruta* de Jorge Soto Acébal y María Mercedes Rodríguez de Soto Acébal. Debido a reformas que se realizaron en el edificio, los dos últimos han desaparecido. Sin embargo, recientes catalogaciones de obras murales realizadas por la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, en

---

<sup>24</sup> Para fomentar el automovilismo, el club organizaba carreras por los caminos de tierra del país, certámenes que con el tiempo fueron extendiéndose más allá de las fronteras. Estas competencias eran verdaderas epopeyas debido a que en algunos tramos no había caminos, ni puentes y los pilotos y mecánicos que los acompañaban debían improvisar soluciones para sortear las dificultades. Véase "Automovilismo y modernidad: paisajes, máquinas y hombres", en Eduardo P. Archetti, *El potrero, la pista y el ring. Las patrias del deporte argentino*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

<sup>25</sup> Los dos relieves escultóricos de Alberto Lagos se encuentran emplazados en la fachada del edificio flanqueando la entrada principal. El artista había realizado otros bajorrelieves para edificios como el de Yacimientos Petrolíferos Fiscales en 1938.

<sup>26</sup> También había óleos en otros pisos (algunos de los cuales aun se conservan en oficinas y despachos del club): *Salta* de Rodolfo Franco; uno sobre las Serranías de Ongamira, de Gregorio López Naguil; otro sobre las estancias de la Provincia de Buenos Aires, de Próspero López Buchardo; y finalmente uno sobre el veraneo en Mar del Plata, de Enrique de Larrañaga.

las que se consigna la existencia de estos murales, no aclaran que los mismos ya no existen.<sup>27</sup>

Del mural de Mercedes Rodríguez y Jorge Soto Acébal *—Un alto en la ruta—* se han conservado fotografías en blanco y negro (Fig. 24). Éste se encontraba, como mencionamos anteriormente, en el octavo piso, en una de las paredes laterales del gran salón comedor, hoy cubierto por una *boiserie* colocada hace aproximadamente treinta años. El mural representaba un picnic a la orilla de un arroyo y bajo la sombra de un árbol. Los campistas conforman un alegre grupo que se dedica a realizar placenteras actividades: una mujer duerme la siesta, otra se baña en el arroyo y una tercera, de espaldas al espectador, toma sol. Un hombre pesca en un bote y una pareja baila al son de la música de un tocadiscos portátil. Si bien no se observa ningún medio de locomoción, por su título y por el contexto en que se exhibe se puede inferir que han llegado a este paraje merced a las facilidades que brinda la posesión de un automóvil. Sobre el mantel del picnic se ven frutas, botellas, una canasta y, debajo de un sombrero, una revista que sobresale y en la que se lee la única palabra de la imagen *—CAMPO—*, que refuerza la idea de actividad al aire libre en oposición a la ciudad. Podríamos ligar esta imagen con toda una serie de representaciones que van desde *Desayuno sobre la hierba* de Edouard Manet hasta *Domingo en la tarde en la isla Grand Jatte*, de Georges Seurat. Obras que están relacionadas con el gusto de la pequeña burguesía por las

---

<sup>27</sup> En el año 2000 la Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la ciudad de Buenos Aires realizó un relevamiento de los murales de la ciudad como parte del “Plan de restauración y puesta en valor de murales”. En el informe final cuando se refiere al ACA dice: “En el Salón de Turismo, sobre tres de sus lados, se ubican los murales de Alfredo Guido (1892-1967) que representan la carretera Panamericana; en el octavo piso, en el hall se aprecia un fresco de Héctor Basaldúa (1895-1976), referido a las estaciones de servicio y en el Salón del Comedor del noveno piso, el mural ‘Un alto en la ruta’ de Jorge Soto Acébal (1891-1974) y María Mercedes Rodríguez de Soto Acébal (1902-1980)”. En el departamento de Arquitectura y Mantenimiento del club no tenían registro, ni recordaban en qué momento se produjeron las modificaciones que resultaron en la destrucción de los murales.

actividades de ocio al aire libre y que fueron retratadas en muchas obras impresionistas a fines del siglo XIX.<sup>28</sup>

Desde su título, *Un alto en la ruta*, rinde homenaje a una obra fundadora de la tradición artística argentina, se trata de *Un alto en el camino*, de Prilidiano Pueyrredón (Fig. 25). Este óleo de 1861 plantea, casi un siglo antes que la obra del ACA, el mismo motivo. Refiere al descanso durante un viaje, en este caso en carreta, por los caminos polvorientos de la pampa. Muy similar a esta obra es la acuarela del mismo artista *Un domingo en los suburbios de San Isidro* de 1864 (Fig. 26). En ambas pinturas, Pueyrredón representa un camino que fuga desde la derecha hacia el centro y donde se observa una carreta detenida cuyos ocupantes han descendido para descansar bajo un ombú que ocupa el segmento derecho de la composición. Como señalamos anteriormente, la ausencia de un medio de transporte en el mural de Soto Acébal y María Mercedes Rodrigué no nos impide inferir que los paseantes hayan llegado hasta ese paraje por medio de un automóvil. Pero si más allá del título y el motivo, los únicos elementos en común entre estas obras son un árbol y personajes descansando bajo su sombra, esto es así porque sus temas son diferentes. Mientras en la obra de Pueyrredón el tema es el paisaje, en la obra del ACA es la excursión fuera de la ciudad, donde los paseantes llevan consigo elementos asociados a la modernidad, como los discos y el gramófono que aparecen en primer plano.<sup>29</sup> En el siglo XIX hacer un alto en el camino significaba un necesario descanso durante una travesía lenta y fatigosa, mientras que en el siglo XX es una actividad recreativa en la que el hombre ciudadano disfruta no sólo del

---

<sup>28</sup> A propósito de este tema véase T. J. Clark, *The painting of Modern life. Paris in the art of Manet and his followers*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1984.

<sup>29</sup> "Al ir a pasar un día al campo la concertola, gramófono portátil será el complemento simpático y mantendrá la alegría de quienes los acompañen", en *Caras y Cartetas*, N° 1361, Noviembre de 1924, citado en Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007, [1ª. ed. 1988], p. 21.

aire libre sino también de las comodidades del mundo moderno. Si el viajante representado por Pueyrredón es un gaucho que atraviesa la inmensidad de la planicie, en la visión de los murales del ACA el hombre lleva la civilización donde quiera que vaya... en automóvil.

En cuanto al otro mural destruido, obra de Héctor Basaldúa, no se conservan registros fotográficos en el club y, a pesar de que es mencionado en las revistas y periódicos que cubrieron la inauguración del edificio, nunca aparece fotografiado.<sup>30</sup> Debido a que se encontraba en el piso donde se ubicaban las dependencias de la Comisión Directiva, la Sala de Reuniones, el Despacho de la Presidencia y la Secretaría General, es posible que un área tan importante haya sido sometida a más de una renovación a lo largo de los años. Gracias a una nota en la revista del club, podemos reponer su nombre *—Las estaciones—* y la siguiente descripción que, aunque escueta, nos permite imaginar las características del mural: “Basaldúa ha realizado un fresco alusivo a las estaciones de servicio que, perdidas en los confines de la República, brindan ocasión al Automóvil Club para socorrer a los turistas.”<sup>31</sup> Como ya mencionamos, uno de los pilares del club eran las estaciones de servicio que permitían a los automovilistas recorrer distancias e ir recargando el tanque de combustible o arreglar cualquier desperfecto mecánico en medio del camino. Ambos murales desaparecidos parecieran conjugar entonces dos ángulos de la visión patriótica del ACA: el automovilista como embajador de la civilización y la modernidad en uno y el socorro de esa institución donde quiera que vaya en el otro.

---

<sup>30</sup> Se ha realizado una búsqueda de alguna imagen del mural, tanto en el archivo del ACA, como en el Archivo General de la Nación y en periódicos y revistas, aunque sin fortuna hasta el momento.

<sup>31</sup> “Hermosas obras de arte forman la decoración mural del nuevo edificio del ACA realizadas por prestigiosos artistas”, en *Automovilismo*, Año XXIII, N° 276, enero 1943, edición extraordinaria dedicada a la inauguración del nuevo edificio social.

El tercer mural del club es *Carretera Panamericana* de Alfredo Guido que se encuentra en el Salón de Turismo, un espacio rectangular de 22 x 10 metros (Fig. 27).<sup>32</sup> La obra<sup>33</sup> se despliega sobre dos paredes y partes de las otras dos, ya que éstas se encuentran interrumpidas por ventanas desde una altura de dos metros hasta el cielo raso en forma de friso circundante. Realizada en colores tierra, se trata de paisajes que caracterizan a los países y ciudades que conecta la Panamericana, hilvanados por una gruesa línea rojiza que representa la carretera. El punto de partida –al inicio de la pared de entrada– es Ushuaia y en el extremo de la pared opuesta, Fairbanks –ciudad de Alaska. En *Carretera Panamericana* observamos una combinación de tres modos de representación que permiten una lectura por capas o planos de lo representado que se manifiesta en el tamaño y la utilización de los colores. Las distintas capas o registros de representación aparecen combinados o aislados según el nivel de complejidad con el que se figura cada ciudad en ese *continuum* que conforma la carretera.

Sobre la puerta de acceso al salón, se advierte una escarapela celeste y blanca como si fuera el epicentro de esa red de líneas –la Panamericana– que recorre el mural. Junto al símbolo patrio, observamos la Cruz del Sur y debajo de ambos motivos leemos en letras de color terracota: *Buenos Aires*. De allí parten cuatro líneas gruesas que se bifurcan, tuercen y se extienden por las cuatro paredes, enlazando aquí y allá, vistas de las ciudades y países que une la carretera. El Canal de Panamá es la única interrupción de la línea de la Panamericana. En torno a este punto estratégico, trazos celestes

---

<sup>32</sup> Originalmente, se encontraba en la sala un gran mostrador, donde se atendía al público y se brindaba información sobre los destinos turísticos y las facilidades que brindaba el club. El ACA publicaba mapas y folletos de turismo y ofrecía información sobre los caminos, las estaciones de servicio donde abastecerse así como los campings y hoteles con que contaba el club.

<sup>33</sup> No se puede afirmar con certeza en qué técnica fue realizado el mural, aunque podemos aventurar que se trata de un fresco o por lo menos se observan con claridad las jornadas en las que se fueron realizando las distintas secciones del mural. Según nos han informado en el ACA el mural nunca fue restaurado. El mismo se encuentra en buen estado de conservación, a excepción de la suciedad propia del ambiente.

representan los océanos Pacífico y Atlántico, y en ellos observamos siluetas de barcos de guerra y aviones. Por encima de éstos, en lo que sería el Mar Caribe, tres carabelas recuerdan que ese año –1942– se cumplían 450 años del descubrimiento de América.

El elemento que organiza el espacio y le da sentido al mural es la línea que representa la Panamericana. Si tomamos su trazado por separado, notamos que guarda un estrecho parecido con el esquema diseñado por Harry Beck para el sistema de subterráneos de Londres en 1933 (Fig. 28 y 29). La innovación del diagrama de Beck residía en que se distanciaba de la geografía del terreno (el mapa de la ciudad) para crear un esquema sintético de los numerosos ramales del subterráneo londinense. Estos se transformaron en un sencillo conjunto de líneas verticales y horizontales, que cambiaban de dirección en ángulos rectos o diagonales a 45°. Al mismo tiempo, Beck obvió la distancia real entre una estación y otra, ya que los diseños anteriores presentaban la dificultad de que en torno al centro de la ciudad, se concentraban la mayoría de las estaciones, mientras que en las afueras, éstas quedaban demasiado distanciadas entre sí. El diseño de Beck fue rápidamente adoptado para los diagramas del subte en todos lados y probablemente Alfredo Guido lo conocía al esbozar el mural del ACA.

Como mencionamos antes, el mural presenta tres modos de representación. En primer lugar, la Panamericana como trazo que conecta y dibuja la geografía americana. En este aspecto, indudablemente Guido se encontró con la dificultad de llevar a un plano apaisado y envolvente una ruta que se extiende de norte a sur del continente, cuyo dibujo, según la cartografía convencional, estaría dado en sentido vertical. Para resolver este problema, el artista representó la ruta como una cinta que avanza, no de forma lineal (aunque siempre con trazos rectos), sino con numerosas bifurcaciones,

ascendentes y descendentes, para dibujar una geografía sintética que le permite ajustar nuestro continente en una proporción 1/10 (cuatro metros de altura x 45 metros de largo aproximadamente).<sup>34</sup> En algunos tramos del mural, la carretera se desliza desdoblada en dos y hasta en tres líneas que conducen a distintos puntos de América. Lo cierto es que Guido pudo utilizar el espacio disponible de otra manera, pero eligió hilvanar los distintos motivos por la línea de la Panamericana, con el mismo procedimiento que Beck concibiera para su esquema. Al mismo tiempo Guido, para realizar el mural, que no es otra cosa que un mapa,<sup>35</sup> se valió de convenciones cartográficas para indicar por ejemplo las ciudades con un círculo y sus nombres debajo así como el uso de la vista aérea.

Un segundo plano está conformado por los paneles coloridos que representan las ciudades, algunas de ellas en espacios de 4 x 4 metros aproximadamente: La Paz, Lima, México, Nueva York, Asunción, Río de Janeiro y otras en áreas algo más pequeñas (San José, Quito, Bogotá, Santiago de Chile, Ushuaia, Texas). Estos paneles son composiciones figurativas de los paisajes citadinos y la gente que los habita. En Río de Janeiro se representa la ciudad sobre el Atlántico dominada por el Pan de Azúcar y en Santiago de Chile la cordillera de los Andes y los edificios de la moderna ciudad trasandina. Bellos paisajes pero deshabitados. En cambio, en Lima, La Paz, México y Asunción se hace hincapié en los pobladores de esas ciudades, resaltando los rasgos indígenas de los mismos. Particularmente en La Paz y en México, las figuras aparecen

---

<sup>34</sup> Alfredo Guido, como ya hemos señalado en este capítulo, había realizado en 1939 los murales de algunas de las estaciones de las líneas D y E del subterráneo, que también eran marcadamente apaisados, pero si en el caso del subte la relación era 1/9 aquí es aún más pronunciada siendo 1/10.

<sup>35</sup> El mural de Guido es similar a otros realizados por el mexicano Miguel Covarrubias, quien pintó varios murales de mapas de México (*Geografía del Arte Popular en México*, 1947) y de Estados Unidos (para la Feria Internacional de San Francisco en 1939). En ellos representó el mapa de estos respectivos países, casi como un mapa escolar donde sobre la geografía se colocaban los productos agrícolas, iglesias, ruinas y otras características que se destacaban a lo largo del territorio.

recostadas sobre un friso gris que funciona como grisalla vertical. A la par, y sólo en el caso de Montevideo y Río, se dibujó una vista de la ciudad, con diseños simples, que semejan plantas de arquitectura.<sup>36</sup>

El tercer plano está compuesto por siluetas en blanco que dibujan tanto el contorno de aviones, submarinos y barcos de guerra vistos desde un ángulo cenital, como monumentos o construcciones que representan algunas ciudades y países. En la mayoría de los casos estas siluetas se superponen a las vistas citadinas, por ejemplo en Santiago de Chile y Río de Janeiro, ubicados en el muro de ingreso, a ambos lados de Buenos Aires, se dibujan las dos siluetas blancas de dos Cristos Redentores: a la izquierda el que se encuentra en la línea divisoria de la frontera argentino chilena y a la derecha el de Río de Janeiro.<sup>37</sup> Estas siluetas consignan elementos considerados modernos y distintivos de las ciudades. También en este registro hay vistas de puentes, de edificios de departamentos y de pozos de petróleo. Finalmente, las siluetas de los barcos y los aviones son las únicas cuyo punto de vista es a vuelo de pájaro y su ubicación en torno al estratégico Canal de Panamá remite al contexto internacional de la Segunda Guerra Mundial.

Resumiendo, nos encontramos ante un mural en donde Guido ha optado por tres capas de representación: la línea de la Panamericana, los paneles de algunas ciudades vistas a distancia y diseños sintéticos de ciertos elementos modernos. Además, el punto

---

<sup>36</sup> En estas vistas Guido también tuvo en mente los primeros murales cerámicos del subterráneo de Buenos Aires donde Noel y Escasany pintaron vistas de las ciudades españolas que se analizan más adelante en este capítulo.

<sup>37</sup> El Cristo Redentor de los Andes fue construido en 1904 como muestra de la solución de los conflictos limítrofes de los países trasandinos y supuso un desafío construirlo a 3.300 metros del nivel del mar a temperaturas por debajo de los 30 grados bajo cero. Por su parte el Cristo de Río, es un coloso de 38 metros de altura que se yergue sobre el Corcovado desde 1931. Otra de las siluetas representadas es la estatua de la Libertad de Nueva York, regalo de Francia en el Centenario de la independencia norteamericana en 1886.

de vista es de vuelo de pájaro para los aviones y barcos; vistas desde lejos, desde el mar o el río, para las ciudades (Montevideo, Río de Janeiro) y ventanas para observar escenas más íntimas en el caso de los paneles de las ciudades. Asimismo, el color utilizado para cada una es distinto, las siluetas son blancas, las vistas están apenas coloreadas y los paneles funcionan como cuadros insertos en el trazo de la carretera. Los colores tierra de la paleta utilizada apuntan a la idea de unión territorial del continente. La línea de la Panamericana, al ser de color terracota, le da uniformidad al mural. Esta pintura tiene un gran peso simbólico que va mucho más allá de las ciudades que efectivamente integraban la construcción de la ruta internacional y su programa iconográfico se entronca con el proyecto político panamericano. Al momento de la inauguración de la nueva sede central –diciembre de 1942– el presidente del club, Carlos Anesi, era uno de los propulsores de la construcción de la ruta Panamericana. Siendo vicepresidente del club, en 1938, escribió el libro *Carretera Panamericana*, en el que consignaba las bondades de una vía terrestre que uniese a los países de América, los problemas a vencer y las posibles soluciones a los mismos. Esto explica, en parte, las motivaciones de la institución y no sorprende que el mural represente la Carretera Panamericana. Según consta en las actas del club, “se resuelve contratar artistas para la decoración del edificio de la Sede Social por un monto de 46.000 \$ m/n”.<sup>38</sup> Aparte de este acotado registro, el club no guarda más testimonios acerca de si fueron precisos los pedidos en cuanto a los temas a representar o si más bien los artistas tuvieron libertad en la selección de las temáticas.

El último mural que se encuentra en el ACA es *Actividades del País* y fue pintado por Emilio Centurión con la colaboración de Dante Ortolani. El mural se

---

<sup>38</sup> Acta de la Comisión Directiva del Automóvil Club Argentino del 5 de agosto de 1942, punto 7/ 17.

despliega de manera similar a *Carretera Panamericana* como un friso por encima de la *boiserie* del Salón de Actos (Fig. 30). Se trata de una sala de 22 x 10 metros que originalmente tenía mesas ratonas y sillones que formaban varias áreas para sentarse y dialogar. Pintado con una paleta colorida en la que predominan tonos rosas, verdes, amarillos y celestes, *Actividades del país* representa los lugares de la Argentina asociados al turismo y a la producción.<sup>39</sup> Desde su título, remite a aquello que se produce en nuestro país vinculando la actividad económica con el turismo dentro del territorio, los deportes y el esparcimiento al aire libre. Podemos organizar los motivos representados en dos grupos: actividades recreativas (esquí, ciclismo, rugby, polo, navegación a vela, golf, remo, caza, pesca) y estampas de ocio (un picnic, veraneantes en la playa, paseo a caballo, entre otras), y actividades productivas: vendimia, pesca industrial, cosecha de la caña de azúcar, alfarería, extracción de petróleo, tareas agrícolas, tala de árboles, fábricas, carga de cereales en el puerto, etc.

Es llamativo que entre las actividades productivas que se representan, la mayoría refieren a la producción primaria y al modelo agroexportador, cuando a principios de la década de 1940, la industrialización había avanzado y el mundo rural se encontraba en crisis. El mural, en cambio, plasmaba con cierto dejo romántico las apacibles tareas en el campo de aquella Argentina exitosa económicamente como proveedora de materias primas hasta la primera guerra mundial.<sup>40</sup>

Si bien las imágenes no conforman una geografía del país, el territorio Nacional está presente a través de la representación de algunos sitios reconocibles: Mar del Plata,

---

<sup>39</sup> El mural fue restaurado en 1998 por Cristina Lancelotti, quien le realizó una limpieza y se repararon problemas de filtración y de calefacción de la sala que deterioraban el mural. Datos obtenidos a partir de una entrevista realizada por la autora el 14 de julio de 2008.

<sup>40</sup> Carlos Korol, "La economía" en Alejandro Cattaruzza, (Dir.) *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Nueva Historia Argentina T. VII, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.

las Sierras de Córdoba, las montañas de Mendoza, los lagos del Sur, el Delta del Paraná, entre otros. Además, los animales y las plantas corresponden a especies de las distintas regiones del país<sup>41</sup>. Entre los animales hay perros de caza y perros pastores, caballos y burros, vacas, ovejas, además de ciervos, garzas y patos. También una gran variedad de plantas: palmeras de distinto tipo, pinos, sauces, cactus, vides, ombúes y cardos en flor. El lenguaje formal que adoptó Centurión en este mural se encuentra muy cercano al del diseño gráfico empleado en los afiches y publicidades del período de entreguerras: colores planos, sin sombreado, líneas definidas y figuras sintéticas.<sup>42</sup>

Tal como afirma Graciela Silvestri,<sup>43</sup> hacia fines de la década de 1930 se configuraron las imágenes del territorio nacional. Éstas debían ser sublimes y naturales: las cataratas, la pampa, los hielos y los lagos; otras, en cambio, se consideraban representantes regionales (las sierras cordobesas) o asociadas al turismo y al ocio (Mar del Plata), pero no como representantes de la Patria y lo Nacional. En consonancia con las ambiciones políticas y sociales del ACA, el mural cede buena parte de su espacio al turismo y la vida al aire libre ligada al deporte. Entonces, por un lado están los deportes asociados al paisaje y a alguna época del año (esquí en Mendoza o en Bariloche, caza en los bosques del sur, pesca deportiva en el Río Paraná, remo en el Delta) y otros simplemente a deportes como el golf y el rugby. Como para acceder a esos lugares el club recomendaba itinerarios para llegar, era indiscutible que estos deportes estaban ligados a las posibilidades que brindaba el turismo automovilístico. Y para ello eran las

---

<sup>41</sup> A propósito de la manera en que algunas regiones se transforman en destinos turísticos, véase para el caso de Mar del Plata, Elisa Pastoriza y Juan Carlos Torre, "Mar del Plata, un sueño de los argentinos", en Marta Madero-Fernando Devoto, *Historia de la vida privada*, tomo 2: *La Argentina plural, 1870-1930*, Buenos Aires, Taurus, 1999.

<sup>42</sup> Enric Satué, *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*, Madrid, Alianza, 1993.

<sup>43</sup> Graciela Silvestri, "Postales argentinas" en Carlos Altamirano, (ed.), *La Argentina en el siglo XX*, Buenos Aires, Ariel, Universidad Nacional de Quilmes, 1999.

estaciones de servicio del club y los mapas que el club imprimía, así como las guías de turismo.

## **4.2. La comitencia privada**

Podemos dividir la comitencia privada de murales durante el período estudiado en dos grandes grupos: en primer lugar, la realizada por compañías que estuvieron a cargo de espacios públicos como el subterráneo o galerías comerciales y, en segundo lugar, los arquitectos que construyeron edificios de departamentos y viviendas unifamiliares. En estos dos casos, lo que cambia es la magnitud del impacto y la visibilidad de estos murales en sentido decreciente. El caso de los murales cerámicos de la compañía CHADOPYF corresponde a uno de los programas iconográficos más extensos, en virtud de la cantidad de estaciones que se construyeron y en la masividad del público al que estaban disponibles estas imágenes. En el caso de las viviendas unifamiliares, estos murales son relativamente pequeños, así como también es pequeña la cantidad de gente que accede a observarlos.

### **4.2.1. Para espacios de gran circulación**

#### **4.2.1.1. La Compañía Hispano Argentina de Obras Públicas y Finanzas y los murales del subterráneo de Buenos Aires**

En julio de 1930, Manuel Vázquez Pereira, el representante de la Compañía Anónima de Proyectos y Construcciones de Madrid (CAPYC), que luego se

transformaría en Compañía Hispano Argentina de Obras Públicas y Finanzas (CHADOPYF), obtuvo del Honorable Concejo Deliberante de la ciudad de Buenos Aires la Ordenanza-Concesión número 4070 por la que se la autorizaba a construir una red subterránea de tranvías a tracción eléctrica en Buenos Aires:

Art. 1º.- Acuérdate a la Compañía Anónima de Proyectos y Construcciones de Madrid (CAPYC), a la que se autoriza a construir a los efectos de esta Ordenanza [...] el derecho de construir una red de comunicaciones subterráneas de tracción eléctrica, para el transporte exclusivo de pasajeros dentro de la Capital Federal, con los siguientes puntos terminales.

Línea 1.- Plaza Constitución a Retiro.

Línea 2.- Parque Chacabuco a Plaza Constitución.

Línea 3.- Avenida Roque Sáenz Peña y Corrientes a Avda. San Martín y Avda. Gaona.

Línea 4.- Monroe y Cabildo a San Juan y Jujuy. [...]

Art. 6º.- Se establecerán estaciones en los puntos que se determinen de acuerdo entre la Compañía concesionaria y el D. E., las que no podrán estar separadas entre sí por una distancia mayor de seiscientos metros. [...]

Art. 8º.- El término de vigencia de esta concesión será el de ochenta años, a contar desde la fecha de escrituración. [...]

Art. 10º.- Como garantía del cumplimiento total de las obligaciones que contrae la Compañía, así como para responder también a las multas en que incurriera, depositará dentro de los sesenta días de la promulgación de esta Ordenanza, en el Banco Municipal de Préstamos a la orden del Sr. Intendente Municipal, la cantidad de treinta mil pesos moneda nacional (\$ 30.000 m/n) por kilómetro o fracción de vía simple concedida, en efectivo o en títulos de renta nacionales o municipales. Es entendido que el depósito abarcará el total de las cuatro líneas acordadas por esta Ordenanza. [...]<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Federico A. Zamboni, "Subterráneos para transporte de pasajeros en Buenos Aires", en *Boletín de Obras Públicas de la República Argentina*, Buenos Aires, N° 21, 1936, pp. 82-84.

Asimismo, se estipulaban las fechas estimadas para la presentación de los planos definitivos de cada línea. Éstos debían ser aprobados por el municipio, así como otras cuestiones, incluida la tarifa para el servicio de transporte que se fijaría en 0.10 \$ m/n el directo y 0.15 \$ m/n las combinaciones.

En ese momento, la ciudad contaba con dos líneas de subterráneo, la construida por la Anglo Argentina que corría debajo de la Avenida Rivadavia y había sido la primera en ser construida en América Latina (1913) y la del Ferrocarril Terminal Central de Buenos Aires, en 1930, que iba por debajo de la Avenida Corrientes. De la propuesta original de cuatro líneas de subterráneos, la CHADOPYF construyó tres: la actual C, la D y la E (aunque originalmente se las designaba con los números 1, 4 y 2, respectivamente). La C, que se inició en 1933, tiene 9 estaciones y une las estaciones cabeceras de trenes Retiro y Constitución. A lo largo de esta línea se colocaron murales cerámicos realizados por el arquitecto Martín S. Noel y el ingeniero Manuel Escasany. Los motivos que se representan son de ciudades y paisajes españoles, como por ejemplo *Bilbao*, *Santander*, *San Sebastián*, *Álava* y *Navarra* en la estación Moreno. La línea D, construida entre 1935 y 1940, está decorada con motivos argentinos. Los bocetos para los murales cerámicos fueron realizados por Alfredo Guido, Rodolfo Franco y Léonie Matthis de Villar, entre otros. Finalmente, la línea E se construyó entre 1940 y 1944 y fue embellecida con murales de Léonie Matthis de Villar, Otto Durá, Rodolfo Franco y Alfredo Guido y la mayoría de los murales son de temas de la historia argentina como por ejemplo, *La batalla de Caseros* (estación Urquiza) y *La conquista del Desierto* (estación Entre Ríos).<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> En 1997 se decretó Monumento Histórico Nacional a estos murales cerámicos argumentando que “constituyen verdaderos testimonios del espíritu cosmopolita y abierto de nuestra nacionalidad, homenaje

Es preciso aclarar que la particularidad de estas obras es doble: por un lado, porque se trata de encargos de una compañía privada y por otro, porque el artista sólo realizaba el boceto en cartón y luego una empresa ceramista llevaba ese diseño a las cerámicas con esmaltes, que luego eran horneadas. De todas maneras, y teniendo en cuenta que se inscriben en el contexto latinoamericano de auge del arte público monumental, comparten características con la pintura mural, no en su confección pero sí en el gran formato y sobre todo en lo relativo a su exhibición en lugares con alta visibilidad como son las estaciones del subterráneo de una metrópolis como Buenos Aires. Además, casi todos los artistas que realizaron bocetos para las decoraciones de las estaciones del subterráneo pintaron murales en otros edificios de la ciudad, por eso interpretamos estos diseños como parte de una producción mural más amplia.

#### 4.2.1.1.1. Paisajes españoles

Un día nostálgico Ramón Gómez de la Serna, precipitado en locura nos anunció en noche inolvidable: “Ahora mismo me voy a mi tierra.” Y se sumergió en el subterráneo de la Avenida de Mayo, para circular desde Constitución hacia Retiro...“Ahí está viva y luminosa, España.”<sup>46</sup>

---

artístico a las distintas regiones del país y de nuestra madre patria, a través de sus murales y mayólicas”. Decreto 437/ 97, Secretaría de Cultura, Presidencia de la Nación Argentina.

<sup>46</sup> Citado en Manrique Zago (Comp.), *Arte bajo la ciudad. Murales cerámicos, cementos, relieves y esculturas de los Subterráneos de Buenos Aires*, Buenos Aires, Manrique Zago, 1978, pp. 47-48.

Los primeros murales que se pintaron en el subterráneo fueron los de la actual línea C, en los que el rasgo más significativo es el del paisaje. Peter Burke plantea que el paisaje puede también reflejar paisajes típicos o simbólicos que representan naciones por ejemplo por medio de su vegetación característica, “[...] el paisaje evoca una serie de asociaciones políticas, o incluso que expresa una determinada ideología, como por ejemplo el nacionalismo”.<sup>47</sup> Es en este sentido que podemos entender la serie de doce murales llamada *Paisajes de España* que decoran las estaciones<sup>48</sup> (Fig. 31). Ubicados de a pares a lo largo de seis estaciones, esta línea fue la primera construida por la CHADOPYF y como se trataba de una compañía con capitales hispano-argentinos, se la decoró con imágenes de España.

El hombre que presidía la CHADOPYF y estuvo a cargo de la planificación y construcción de la línea C fue Rafael Benjumea y Burin (Sevilla, 1876 – Málaga, 1952). Su historia de vida estuvo ligada a los vaivenes políticos del ascenso de las derechas en Europa en la década de 1930. Así fue saltando de país en país según el signo político conservador y los golpes de Estado. Realizó importantes obras públicas durante la dictadura de Primo de Rivera entre 1923 y 1930 en España. En 1926, Rivera lo nombró Ministro de Obras Públicas, y se dedicó a la construcción y reparación de carreteras españolas y la creación de Confederaciones Hidrográficas. Al caer el dictador o Rivera en desgracia, Rafael Benjumea se exilió en Argentina, donde residió entre 1933 y 1948. En 1948, Francisco Franco lo nombró Presidente de RENFE (Red Nacional de Ferrocarriles Españoles) y más adelante, Presidente del

---

<sup>47</sup> Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 55. Para el caso argentino, Laura Malosetti Costa ha señalado de qué manera hacia fines del siglo XIX existió una preocupación por transmitir un carácter nacional a través de la representación del paisaje. Véase también Laura Malosetti Costa, *Pampa, ciudad y suburbio*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2007.

<sup>48</sup> Los murales se encuentran en las estaciones Lavalle, Diagonal Norte, Av. de Mayo, Moreno, Independencia y San Juan.

Consejo de Obras Públicas. En Buenos Aires, aparentemente fue él quien decidió decorar las estaciones del subterráneo con murales y en ese sentido es comprensible la búsqueda de la relación con arquitectos e ingenieros que estuvieran mirando a España y que tuvieran un programa conservador. El arquitecto Martín Noel y el ingeniero Manuel Escasany fueron los que realizaron los cartones para los *Paisajes de España* y en Sevilla, Hijos de Ramos Rejano realizó las cerámicas.<sup>49</sup>

El propósito de decorar de esta manera las estaciones bien podía ser el de ofrecer a los usuarios, ante la oscuridad de los túneles, panoramas coloridos como si se tratase de un tren que recorre un paisaje real, cuyos pasajeros transitaran comarcas y regiones al aire libre, en vez de trasladarse debajo de la tierra. Además, elegir paisajes españoles en el contexto de una población con un porcentaje muy alto de inmigrantes de origen español implicaba que no pocos reconocieran en aquellas imágenes la catedral, el puente o los naranjos de su terruño. Aquí se trata de paisajes que representan a España a través de las vistas de sus ciudades y pueblos. En cada uno de estos paneles, las ciudades están agrupadas de a tres o cuatro y se las representa a la manera de la *veduta italiana*. Estas ciudades se presentan desprovistas de sus habitantes, vacías. Sólo intuimos la mano del hombre a través de sus obras arquitectónicas, que se transforman en la marca distintiva de cada pueblo o ciudad.

En la historia de la pintura, las vistas de las ciudades o *vedute* es un género que se inicia a mediados del siglo XVII en Holanda con vistas de Amsterdam y otras ciudades y se extiende durante el siglo XVIII a otros países. Si antes se representaba a las ciudades utilizando el punto de vista llamado “a vuelo de pájaro”, que conformaba

---

<sup>49</sup> Esta primera serie de decoraciones cerámicas fue confeccionada en España. En cambio, las de las actuales líneas de subterráneo D y E, son de origen nacional y se realizaron en Cattáneo.

un punto de vista muy alto, con las llamadas vistas, se baja ese punto a uno panorámico, mucho más bajo, a la altura de un observador. De esta manera, se agrandan los objetos, dando una impresión de grandiosidad y magnanimidad a los edificios representados y aportando un aire de heroísmo al paisaje. Por otro lado, al observar la arquitectura de la ciudad desde esta nueva posición, se logra una mayor sensación de realidad. Bajo el nombre de *vedute* se popularizaron especialmente en Venecia y su propósito era representar aquellos rasgos que hacían que una ciudad se distinguiera de las otras.

La acentuada horizontalidad de los murales cerámicos de la línea C resulta ideal para la representación de este tipo de vistas de ciudades, máxime si como en este caso se hilvanan varias ciudades en un mismo mural. El espacio está estructurado de tal manera que transmite, por un lado, calma por el orden existente y al mismo tiempo un cierto ritmo impuesto por los árboles que separan las distintas *vedute*. Los colores planos acentúan lo esencial de cada elemento representado. Claro que ésta no era la única forma de representar regiones españolas. Se podría haber optado por otro lenguaje plástico o aludir a los símbolos españoles como la tauromaquia o escenas típicamente españolas de la vida cotidiana. En cambio, se eligió este tipo de representación que remite a un género ya en desuso –como es el de enfatizar los distintos elementos arquitectónicos que distinguen una ciudad de otra– pero con el que probablemente un arquitecto y un ingeniero como Martín Noel y Manuel Escasany se sintieran más a gusto. Esto ocurría en el marco de una recuperación de la tradición edilicia española y permitía exhibir una suerte de catálogo de aquellas construcciones arquitectónicas más importantes de cada pueblo y ciudad. En muchos

casos se trata de iglesias, pero en otros también hay puentes, alcázares, torres, estatuas, etc.

Así como la Avenida de Mayo era conocida como “la Avenida de los españoles” por la concentración de restaurantes, hoteles y negocios de españoles radicados en Buenos Aires, el subterráneo que corría en forma paralela al río, sería conocido como “el subte de los españoles”. ¿Cuántos reconocerían en estas imágenes las regiones españolas de donde provenían? Las mismas estaban dirigidas al público que viajaba en el subte que era muy numeroso. Por ejemplo, a lo largo de 1934 la línea de la Anglo Argentina había trasladado 40 millones de pasajeros.<sup>50</sup> Dentro de estas decoraciones y justamente en la estación *Avenida de Mayo* se colocaron dos motivos que no corresponden con vistas de ciudades. La primera es *El acueducto romano de Segovia* de Ignacio Zuloaga y la segunda es la que se encargó al artista Fernando Álvarez de Sotomayor *España-Argentina MCMXXXIV*<sup>51</sup> (Fig. 32). Nos centraremos en esta última ya que condensa una serie de ideas relacionadas con la noción de Madre Patria como veremos a continuación. En el centro de la composición se encuentra la República Argentina representada como una joven mujer que lleva la bandera nacional. A su alrededor, aparecen alegorías de la pintura, la escultura y la ciencia. La presencia de mujeres de piel morena y otras de piel blanca remiten a la procedencia americana y española respectivamente. En el extremo izquierdo se alude al descubrimiento de América por medio de las carabelas, mientras que en el derecho se ven los trabajos en el puerto de principios del siglo XX. También está representada la

---

<sup>50</sup> Federico A. Zamboni, “Subterráneos para transporte de pasajeros en Buenos Aires”, en *Boletín de Obras Públicas de la República Argentina*, Buenos Aires, N° 22, 1936, p. 241.

<sup>51</sup> La cerámica fue realizada en España por los hijos de Daniel Zuloaga, un prestigioso ceramista. En 1972 la obra fue restaurada por Carlos Benvenuto.

inmigración española hacia Argentina, completando así una imagen armoniosa de la historia de ambos países. En la parte inferior, en grisalla, un conjunto de hombres lleva a cabo las obras del subterráneo.

Como ya vimos en el capítulo 2, el llamado nacionalismo cultural apoyó una serie de ideas en relación a la identidad nacional, retomando las raíces de la relación con la antigua Madre Patria, a la vez que reconocieron una tradición indígena. Ricardo Rojas se preocupó por dotar de una conciencia histórica a la población a través de la educación, a partir de diversos soportes como la literatura y la arquitectura, entre otros.<sup>52</sup> También el arte tenía un papel en la reformulación del “ser nacional” y en este sentido la arqueología era una herramienta fundamental para conocer a los pueblos indígenas. También los museos y la enseñanza de una historia del arte precolombina en las escuelas de Bellas Artes tenían un carácter pedagógico que apuntaba a fomentar la constitución de una estética nacional. Por ello, el Salón de Bellas Artes será el ámbito privilegiado de circulación y difusión de una tendencia nativista en la primera mitad del siglo XX en las artes plásticas. Como ejemplo se pueden citar *Chola desnuda* de Alfredo Guido, que obtuvo el Primer Premio del Salón en 1924 y *Venus criolla* de Emilio Centurión, el Gran Premio de Pintura en 1935. Ricardo Rojas va a ser guía de todo un grupo de intelectuales y hombres y mujeres avocados a tareas disímiles, entre los que encontramos a Martín S. Noel, Manuel Escasany y a los hermanos Ángel<sup>53</sup> y Alfredo Guido, entre otros.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> Véase Carlos Altamirano-Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997 y Ana María Telesca-Laura Malosetti Costa-Gabriela Siracusano, “Impacto de la “moderna” historiografía europea en la construcción de los primeros relatos de la historia del arte argentino”, Ficha de Cátedra, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1999.

<sup>53</sup> La casa de Rojas (actual museo) fue construida por el arquitecto Ángel Guido en 1929 y ella es una puesta en práctica de lo enunciado por Rojas en *Eurindia* –vocablo que surge de la combinación de Europa y las Indias– donde sostiene que en América perviven influencias indígenas y europeas cuya

Por otra parte, el hecho de que el formato de los murales fuera tan exageradamente apaisado, con un ancho de 15 metros con respecto al alto de 1,80 metros, condicionaba el diseño. Como el observador de estos murales no tenía perspectiva suficiente para observar toda la obra de una vez, a menos que estuviese ubicado en el andén de enfrente, la elaboración de pequeñas figuras separadas entre sí permitía la contemplación de la obra desde la corta distancia (3 metros como máximo) que brinda el andén y de esta manera favorecer la mirada del observador que transita por la plataforma a la espera del tren. Ante estas dimensiones el artista podía organizar el espacio como un relato de izquierda a derecha o simplemente, como una sucesión de pequeños motivos que se pudieran comprender desde una distancia corta.

#### 4.2.1.1.2. Temas históricos y leyendas

En las líneas D y E, que fueron construidas con posterioridad, se encuentran temas históricos y relativos a las costumbres de los pobladores y los paisajes argentinos. Tomaremos aquí a modo de ejemplo algunos casos. Para decorar la estación Urquiza de la línea E del subterráneo, se solicitó a Léonie Matthis<sup>55</sup> dos murales que honraran las

---

conjugación da como resultado la identidad americana. En la casa la fachada es una réplica de la casa histórica de Tucumán y la puerta cancel y las pilastras del patio tienen motivos incaicos. Véase, Ricardo Rojas, *Eurindia*, Buenos Aires, La Facultad, 1924.

<sup>54</sup> Marta Penhos, "Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX" en Marta Penhos y Diana Wechsler (coords.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Archivos del CAIA, 1999.

<sup>55</sup> Léonie Matthis (1883-1952). Nació en Champagne, Francia. Fue la primera mujer admitida en la Academia. Se casó con el artista español Francisco Villar y ambos se radicaron en Argentina. Léonie se dedicó a pintar la vida cotidiana en el pasado y cuadros históricos, género en general tomado por artistas varones.

hazañas de Justo José de Urquiza. En sus andenes se encuentran enfrentados *La batalla de Caseros* (Fig. 33) y *Entrada triunfal del general Urquiza en Buenos Aires en 1852* (Fig. 34). Se trata de uno de los hechos fundantes en la unificación del Estado nación. El primero remite al conflicto bélico en que se enfrentaron las tropas de la Confederación al mando de Juan Manuel de Rosas, gobernador de Buenos Aires, y Justo José de Urquiza guiando al Ejército Grande. En el lado opuesto del andén se encuentra a Urquiza ya victorioso ingresando a la ciudad de Buenos Aires. La autora había presentado estas acuarelas poco tiempo antes en la galería Müller.

La estación Plaza Italia de la línea D fue decorada con murales de la misma artista que representan escenas de la vida cotidiana de las misiones jesuíticas: *Casamientos colectivos*, *El besamanos de los Caciques* y *Visita del Gobernador*. Tanto en el caso anterior como en éste, Léonie expuso primero las obras y luego se las solicitaron para las estaciones del subterráneo, es decir que no se pedían obras nuevas, sino, reproducciones de obras ya realizadas.

Algo similar pudo ocurrir con la decoración de la estación Entre Ríos para la que se le pidió al pintor costumbrista español Antonio Ortiz Echagüe<sup>56</sup> dos cartones: *La Conquista del Desierto* (Fig. 35) que representa la persecución y muerte de los indios en pos del corrimiento de la frontera ganadera y *La fundación de pueblos en la pampa* (Fig. 36) que era la manera de asegurar la apropiación de la tierra por medio del

---

<sup>56</sup> Antonio Ortiz Echagüe (1883-1942) nació en Guadalajara, España. Estudió en París y Roma. Fue un artista viajero que retrató los tipos populares en los distintos países donde vivió, teniendo un período holandés, uno marroquí y uno argentino. Se casó con Elisabeth Smidt, de nacionalidad holandesa, cuyo padre tenía una estancia en la provincia de La Pampa. Allí se estableció entre 1923 y 1926 repartiendo su tiempo entre Buenos Aires y La Holandesa, nombre de su estancia. En 1924, realizó una exhibición en la recién inaugurada galería Van Riel. Retornó a España y luego volvió al país en donde residió entre 1933 y 1942, año de su prematuro fallecimiento. En la estancia, Ortiz Echagüe no sólo pintaba sino que se dedicaba a la cría del ganado vacuno y bovino, es decir que su conocimiento del campo no se basaba sólo en la contemplación, sino que estaba a cargo de los negocios de La Holandesa. Otra de sus actividades allí era la caza, especialmente de pumas.

establecimiento de colonos. En estas obras predominan los colores tierra y verdes y la representación a manera de friso donde se suceden una serie de situaciones distintas en un mismo plano. Nos centraremos en el primero, en el que destacan algunas escenas relacionadas con la vida cotidiana de los indígenas como la caza del guanaco con lanzas y boleadoras o la forma de montar a pelo, sin montura. De izquierda a derecha se observan, como si se tratase de viñetas, varias escenas divididas entre sí por los troncos de árboles cuyas copas recorren toda la parte superior del mural. En primer término, un grupo de "blancos" que han llegado a una toldería sometida con caballos ensillados, carretas y vestimentas occidentales y probablemente se trate de colonos que llegaban a tomar posesión de las tierras recientemente conquistadas. Le sigue una construcción techada donde se aloja un ataúd con una cruz, lo que indica que se trata de un cristiano. En un segundo plano se ven las carpas de los soldados o expedicionarios de un lado y del otro las tolderías de los indios cubiertas con pieles de animales. Los indios, con ponchos, vinchas y descalzos, son representados en escenas didácticas de la vida cotidiana. En el centro de la composición se ve a dos indios que corren hacia el espectador sosteniendo cada uno una antorcha con la que a su paso van encendiendo todo, haciendo referencia a los malones que azotaban los pueblos de la frontera. Todo el mural está enmarcado por una guarda pampa. En la lejanía se recorta la silueta de un grupo de indios a caballo portando lanzas. Si comparamos esta representación con fotografías del momento de la campaña al desierto, notamos que probablemente el autor se sirvió de este tipo de documentos<sup>57</sup> para la composición. Obras de caballete como *Mi mujer y mi hija en la estancia* (1923-4), *Chico con rebenque*, *Paisanito tomando mate* y

---

<sup>57</sup> Julio Vezub, *Indios y soldados. Las fotografías de Carlos Encina y Edgardo Moreno durante la "Conquista al Desierto"*, Buenos Aires, El Elefante Blanco, 2002.

*El esquilador* son características de este período. El hecho de que le hubieran encargado a él esta obra se relaciona con que pintaba cuadros de temas pampeanos y si bien no se dedicaba a los cuadros de temas históricos, se trataba de una acción que transcurría en el campo, asunto largamente tratado por el artista.

Es en la línea D donde se concentra la mayoría de los murales de Alfredo Guido. La temática remite a motivos argentinos, costumbres, leyendas y algunos hitos históricos: *Las leyendas del País de la selva; Arqueología diaguita, los valles, la zafra y los ingenios; Rosario, San Lorenzo, la posta, la trilla, la chacra; Santa Fe hacia 1836; San José de Flores, Luján, la quinta y el rancho en 1835 y Luján, los cereales, ganadería y el Río de la Plata en 1936.*

En *Canciones, costumbres y leyendas del País de la Selva* (Estación Bulnes) (Fig. 37) se apiñan dibujos de seres fantásticos, aparentemente desconectados entre sí, pero que representan personajes del libro de Ricardo Rojas *El País de la selva*. Publicado en 1907, algunos fragmentos de este volumen originalmente aparecieron como folletín en *Caras y Caretas*. Rojas, además de haber sido criado en Santiago del Estero, recopiló leyendas y costumbres de lo que denominó “el país de la selva” que comprende la provincia de Santiago del Estero y las zonas circundantes. En el mural vemos, de izquierda a derecha, un pesebre con ángeles que representa la forma en que se celebra la Noche Buena en el campo. A ese motivo le siguen la Mul’ánima, una mula alada suspendida en una nube de vibrante color amarillo. Del conjunto sobresale la figura del toro-Zupay: el animal, coloreado de negro, destaca sobre un fondo rojo, en actitud desafiante. Veamos la descripción que realiza Rojas de él:

Verdaderamente el Toro-Diablo podía aparecerse en cualquier encrucijada.  
Era fácil reconocerle por su color renegrido, su corpulencia singular, su

baladro potente [...] Era de gigantesca estatura, erguido el cuello; cola y nuca cerdosa cual los centauros. Solípedos los callos, corría el cogote enhiesto, luciendo la cabeza redonda entre humana y taurina. Humeantes las narices, la trompa llena de bramidos, marchaba tras del infeliz.<sup>58</sup>

Este mural presenta un diseño abigarrado donde se yuxtaponen los personajes de las leyendas, entre otras, el Kacuy, el Runaturuncu, la Salamanca y la Telesita. Al utilizar para el mural el mismo título que el libro de Rojas, se establece una relación explícita, pero además de esta evidencia, existe otra vinculación entre Rojas y los murales cerámicos del subte. Como señalamos anteriormente, Rojas formó parte de lo que se denominó primer nacionalismo y como señala Marta Penhos,<sup>59</sup> la figura del indio se proyectaba como el antepasado espiritual de los argentinos. Para Ricardo Rojas el arte tenía el rol de reformular el Ser nacional y, en este sentido, es interesante el diálogo que se establece entre este mural y el que se encuentra en el andén de enfrente *Arqueología diaguita, los valles, la zafra de la caña y los ingenios*. Allí se suceden, de izquierda a derecha, distintas escenas identificadas con sus respectivos títulos: bajo las palabras “Arqueología Diaguita” (Fig. 38) vemos algunas vasijas de cerámica y una urna funeraria enmarcadas por un paisaje con tunas; están representados dos cuencos de cerámica y otros elementos que son el resultado de la arqueología; dos figuras sobresalen del conjunto: uno de los menhires del Valle de Colalao encontrados por Juan Bautista Ambrosetti y por Adán Quiroga, considerados los padres de la arqueología en nuestro país, y una urna funeraria. Es probable que el modelo haya sido una pieza de la cultura santamariana conocida como Urna Quiroga hallada por el catamarqueño Adán Quiroga en Tucumán y que luego pasó al acervo del Museo Nacional de Bellas Artes y

---

<sup>58</sup> Ricardo Rojas, *El país de la selva*, Buenos Aires, Taurus, 2001, pp. 248-249.

<sup>59</sup> Marta Penhos, *op. cit.*

desde 1912 ingresó al Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti. Guido toma aquí una serie de decisiones que implican operaciones simbólicas relevantes. Por un lado, no representa a los indígenas sino a sus productos y, por el otro, cuando pone el título “Arqueología Diaguíta” no representa un sitio en excavación, sino que amontona una serie de piezas, sin duda de importancia cardinal, halladas en los momentos fundacionales de la arqueología local. La siguiente escena lleva por título *Los valles* y allí se observa a un hombre a caballo, con ropajes costumbristas, sombrero y poncho sobre el hombro. Le siguen *La zafra* y *El ingenio*. De esta manera, se muestran las actividades del hombre de Tucumán y el producto de esa región. Si en el extremo izquierdo se encuentra *La Arqueología*, en el derecho se encuentra *El ingenio*, es decir que siguiendo a las imágenes se puede leer un origen y un destino para el hombre del noroeste argentino, ligado al progreso y a la producción de materias primas.

La arqueología era, pues, una herramienta fundamental para conocer a los pueblos indígenas. De acuerdo al planteo de Penhos, “fragmentos de las culturas aborígenes, tradiciones criollas y costumbres rurales fueron algunos de los elementos a partir de los que se elaboraron diferentes concepciones de lo nativo. En los Salones Nacionales de Bellas Artes fueron contempladas, valoradas y, no pocas veces, consagradas obras que pese a sus diferentes planteos plásticos, respondían desde las temáticas y las iconografías al reclamo de Rojas”.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 141. Véase nota 53.

#### 4.2.1.2. Galerías Pacífico

Como ya se ha señalado en la introducción, el caso más estudiado hasta el momento dentro del muralismo en Argentina es el de las pinturas realizadas por el Taller de Arte Mural –formado en 1944– en el edificio de Galerías Pacífico.<sup>61</sup> La experiencia de sus integrantes en la producción monumental era variada. Tres de sus miembros, Berni, Castagnino y Spilimbergo, habían participado en *Ejercicio Plástico* en 1933. Por su parte, Manuel Colmeiro,<sup>62</sup> que había regresado al país como consecuencia del estallido de la Guerra Civil Española, se vinculó con este grupo probablemente a través de Demetrio Urruchúa, quinto miembro del Taller. Este último, a su vez, pudo haber llegado al grupo a través de Castagnino, con quien había pintado un mural en Avellaneda. A lo largo de su actividad, este conjunto de artistas no fue afortunado en cuanto a la demanda de encargos, dado que como taller sólo recibieron el de la cúpula de Galerías Pacífico. Probablemente sus miembros, como comenta Demetrio Urruchúa en sus memorias, habían imaginado un destino mejor para el Taller:

---

<sup>61</sup> El edificio se remonta a fines del siglo XIX, cuando un grupo de accionistas franceses junto con algunos argentinos construyó en la manzana comprendida por las calles Florida, Córdoba, Viamonte y San Martín una sucursal de la tienda parisina *Au Bon Marche* en Buenos Aires. Dos pasajes internos atravesaban el edificio en forma de cruz y de acuerdo con el plano original se techarían con una estructura de hierro forjado y vidrio que nunca llegó a construirse debido a la crisis de 1890, que obligó a suspender las obras. En 1909, el Ferrocarril *Buenos Aires al Pacífico* adquirió una parte del inmueble en el que instaló sus oficinas administrativas en los pisos superiores y el área de atención al público en la planta baja con una oficina de turismo y otra de venta de pasajes. En 1945, el estudio Aslán y Ezcurra fue contratado para remodelar el edificio y construir galerías comerciales en la planta baja. Para separarla de los pisos superiores, donde funcionaban las oficinas del Ferrocarril, se techaron las dos calles internas a la altura del primer piso, separando de esa manera las actividades administrativas de las comerciales. En la convergencia de ambas calles internas, que formaba una rotonda, se construyó una cúpula que se proyectó decorar con un mural y para ello se convocó al Taller de Arte Mural.

<sup>62</sup> Manuel Colmeiro permaneció en Buenos Aires hasta 1948. Previamente había proyectado varios murales en Galicia como *Los trabajadores de la tierra* (1931) y otros encargos del ayuntamiento de Santiago de Compostela que sin embargo no logró concretar por el estallido de la Guerra Civil. En nuestro país, Colmeiro también realizó un mural en el Cementerio de Avellaneda (c. 1942).

Cuánto bien habríamos hecho al país si el Estado se hubiera preocupado en desarrollar, ayudar, promover la pintura mural con la seriedad y el criterio empeñados en esa ocasión por quienes estaban facultados para colocar a la Argentina en un plano como no será tan fácil alcanzar en su historia. Pero el Estado siempre se encuentra ausente de todo lo que más tarde se explota y da brillo al país. Fue así como la galería Pacífico pudo ser la iniciación de un movimiento muralista de enormes proporciones, pero que no cuajó por falta de visión y capacidad para presentirlo por parte de las autoridades que, de algún modo, tienen en sus manos el desarrollo cultural de la República.<sup>63</sup>

Como ya señalamos, la década del treinta se caracterizó por la radicalización de ideas tanto desde la derecha como de la izquierda. A partir de esa década, la derecha nacionalista, como 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.<sup>64</sup> Aquellas propuestas que quedaran por fuera de este programa eran sospechadas de servir a otros fines, más aun en casos como los del Taller de Arte Mural, cuyos integrantes se habían pronunciado a favor de Partido Comunista y en algunos casos se habían afiliado a él, que durante las décadas de 1920 y 1930 contó en sus filas con numerosos artistas. Éstos encontraban allí un lugar de pertenecía y de expresión de su compromiso político y participaban en asociaciones sindicales que nucleaban a artistas como la AIAPE (Asociación de Intelectuales Artistas Periodistas y Escritores) que funcionó entre 1935 y 1943. La participación de Berni, Castagnino y Spilimbergo en el PC,<sup>65</sup> a pesar de la relación ambivalente de los

---

<sup>63</sup> Demetrio Urruchúa, *Memorias de un pintor*, Buenos Aires, editorial Hugo Torres, 1971, pp. 180-181.

<sup>64</sup> Véase Cristián Buchrucker, *Nacionalismo y Peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

<sup>65</sup> Véase Hernán Camarero, *A la conquista de la clase obrera. Los comunistas y el mundo del trabajo en la Argentina, 1920-1935*, Buenos Aires, Siglo XXI Editora Iberoamericana, 2007 y Diana B. Wechsler, "Imágenes para la resistencia. Intersecciones entre arte y política en al encrucijada de la Internacional Antifascista. Obras y textos de Antonio Berni (1930-1936)", en Cuauhtémoc Medina (ed.), *XXV Coloquio*

artistas con el partido, los estigmatizaba. La creación del Taller de Arte Mural a un año del golpe de 1943 no era precisamente un clima propicio para el desarrollo de un muralismo llevado adelante por estos artistas. En el momento en que se creó el Taller, la labor de estos artistas era observada con recelo, como se puede apreciar a través de algunas publicaciones, como se desprende en la siguiente cita de *Cabildo*, una de las revistas donde se expresaba el nacionalismo católico:

En nuestros organismos de arte está el comunismo infiltrado y entronizado. La revolución tiene que destruir el nido de víboras agazapadas en ellos al amparo de la indulgencia del régimen [...] La psicología de los artistas comunistas es de lo más curiosa. En contraposición con su intransigencia política y a su fanatismo ideológico, siempre están dispuestos a transar y a conciliar no bien entran en juego sus intereses y conveniencias personales.<sup>66</sup>

Por otro lado, el diario *Tribuna*, a pesar de que los murales de Galerías Pacífico no presentaban una iconografía explícitamente política, los calificó como bolcheviques.<sup>67</sup>

#### 4.2.1.2.1. Forma de trabajo del Taller de Arte Mural

Cada uno de los cinco integrantes del Taller tenía experiencia previa en cuanto a murales, aunque es posible que la más valiosa en términos simbólicos fuera la participación en *Ejercicio Plástico*, debido a la dinámica de trabajo que establecieron

---

*Internacional de Historia del Arte: La imagen política*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006.

<sup>66</sup> *Cabildo*, 4 de enero de 1944, citado en Isabel Plante “Los errores cometidos por un artista judío” (MIMEO), p.4.

<sup>67</sup> Véanse Diana B. Wechsler, “El Taller de Arte Mural y las Galerías Pacífico” y Talía Bermejo, “Las Galerías Pacífico en la prensa”, en Guillermo Whitelow, Fermín Fèvre, Diana B. Wechsler, *Spilimbergo*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999.

junto a David Alfaro Siqueiros, como ya vimos en los capítulos 1 y 2. Podemos imaginar la importancia que pudo tener para ellos trabajar junto a uno de los muralistas mexicanos, participe de un movimiento de resonancia internacional, que además era uno de los más polémicos debido a su prédica enardecida y su filiación al Partido Comunista.

Los artistas del Taller de Arte Mural, contratados para pintar la cúpula de Galerías Pacífico, 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 (Fig. 39). En los viajes de estudio a Europa, estos artistas estudiaban los murales en iglesias y conventos y sin duda éstos fueron más tarde una fuente de inspiración en la forma de aproximarse al muro. Asimismo, sus referentes pivoteaban, como vimos en el capítulo 1, entre una gran gama de modelos que iban desde el Renacimiento al movimiento mexicano y al del *New Deal*, pasando por el muralismo de Musolini.

El mural de la cúpula es una obra colectiva en la que participaron los cinco miembros del Taller de Arte Mural. El espacio disponible era de casi 200 metros de superficie, creado por el estudio Aslán y Ezcurra en la refacción durante la que se techaron los pasajes internos del edificio. La misma está formada por cuatro paneles y cuatro pechinas triangulares que conectan los paneles entre sí, generando un espacio cóncavo que remata, en su parte superior, en una lucarna cuadrada. 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. Además se pintaron las cuatro grandes lunetas en los pasillos de ingreso

que conducían a la cúpula.<sup>68</sup> Es decir, un observador que estuviese parado debajo de la cúpula y girara sobre su eje podía contemplar hacia arriba los murales de la cúpula y hacia adelante, al final de cada uno de los cuatro pasillos, las lunetas grandes (Fig. 40). Éstas, integradas visualmente a la cúpula y formando parte del relato visual en su conjunto, representaban las estaciones. Spilimbergo pintó *La Primavera*, Colmeiro, *El Verano*, Castagnino, *El Otoño* y Urruchúa, *El Invierno* (Fig. 41 y 42).

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, que quedó sin panel, pintó dos de las pechinas. La tercera pechina está firmada por Berni y la cuarta por Spilimbergo y Urruchúa. Cada una de ellas funciona como un pasaje de un panel al otro. Por otra parte, de las cuatro pequeñas lunetas, una lleva la firma de Urruchúa y otra la de Colmeiro, mientras que las otras dos no poseen firma visible, aunque debido a sus marcas estilísticas son claramente atribuibles a Colmeiro y a Berni, además de que se encuentran debajo de las pechinas realizadas por ellos.

---

<sup>68</sup> En las reformas realizadas entre 1990 y 1991 por el estudio de arquitectos López & Asociados, estas lunetas fueron removidas de su emplazamiento original. El propósito de la remodelación era convertir al deteriorado edificio en un *shopping center*. Las obras, así como la privatización del inmueble que había sido declarado Monumento Histórico Nacional en octubre de 1989, estuvieron teñidas de una gran controversia. A pesar de que la propuesta de convertir al edificio en un centro cultural fue apoyada por buena parte de la opinión pública, la misma no prosperó. Entre las modificaciones que se llevaron a cabo en el edificio, se incorporó el primer subsuelo a la Galería y en su parte central, donde se encuentra la cúpula con los murales, se dejó la doble altura y se colocó una fuente debajo de la misma. Esta reforma distorsiona la distancia a la cual se suponía que iba a estar un observador de los murales. El retiro de las lunetas se debió a que no eran funcionales a las reformas y por lo tanto no fueron incorporadas al nuevo proyecto en desmedro del sentido global de una obra concebida como un todo y con un sentido visual que ha quedado fragmentado. Las lunetas permanecieron bajo custodia del Estado y luego de una larga espera han sido restauradas y emplazadas en el Museo del Libro y de la Lengua de la Biblioteca Nacional, un edificio construido por Clorindo Testa. Sobre las reformas realizadas a principios de la década del noventa véase "Juan Carlos López y Asociados. Arquitecturas para la ciudad", en *Arquitectura Sur*, Año 1, N° 2, Mar del Plata, Argentina, 1990; "Galerías Pacífico. Reciclaje B2. Primer premio ex-aequo", en *Revista de Arquitectura. Sociedad Central de Arquitectos*, N° 182, Buenos Aires, julio-octubre 1996; "Galerías Pacífico", en *Summa. Revista de Arquitectura, tecnología y diseño*, N° 296, 297, 298, 299 y 300, Buenos Aires, 1992.

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 forma 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.

Existe una gran confusión respecto de los nombres de las obras y se desconoce si el conjunto tenía un nombre general. Además, desde el principio, cada panel y pechina recibieron distintas denominaciones, como por ejemplo, *La lucha* o *La lucha contra los elementos* o *La lucha contra la naturaleza*, en el caso del panel de Spilimbergo. Los artistas no agregaron filacterias sobre las pinturas, práctica que anteriormente habían realizado Urruchúa en Montevideo, o este mismo artista junto con Berni y Castagnino en la Sociedad Hebraica, o como hacía Rivera en México, o como sucedía en los frescos renacentistas. El uso de cintas con inscripciones hubieran permitido dar un sentido de la obra más explícito, sin embargo los artistas prefirieron dejar todo el espacio disponible a las imágenes, prescindiendo de las palabras.

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.<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Julio Imbert et al., *Murales de Buenos Aires. Galerías Pacífico*, Buenos Aires, Manrique Zago, 1981, pp. 184-185.

Sabemos entonces que se reunían en el taller de Urruchúa, artista que merece ser citado *in extenso* cuando recuerda el modo en que organizaron el trabajo para Galerías Pacífico:

Para todos los que componíamos el “Taller de Arte Mural” fue una enorme experiencia el planteo de la estructura compositiva de aquella galería. [...] Nos reuníamos permanentemente en mi taller, donde teníamos colgada la “maquette” hecha de yeso, sobre la que hacíamos los trazados geométricos de mayor importancia.

Spilimbergo era el más enconado propulsor de la geometrización de la cúpula, y luchaba desesperadamente para encontrar una gran línea armónica, ondulante, que uniese los cuatro paneles pasando por los ángulos en ajustado ritmo.

Un día caminábamos juntos de regreso del trabajo cuando, deteniéndose, me dijo no sin antes hacer toda clase de ademanes violentos con sus manos: “Hemos conseguido una línea armónica predominante que no se sabe dónde comienza ni dónde termina”. Y soltó una carcajada tan larga como estruendosa; y le brillaron los ojos de alegría.

Se pensaba con marcada obsesión en la unidad temática, conceptual y compositiva, que no se hablaba de otra cosa. Nos preocupaba por sobre todo que no se creyera que cada uno había hecho lo que le había dado la gana, sino que los cinco habíamos trabajado en perfecta armonía buscando la unidad total de la cúpula en composición, temática y color. Para ello se iniciaron los bocetos previos en coloración, los que se comentaban y se aprobaban, como si estuviéramos obedeciendo a un comando superior. De modo que la unidad entre los cinco pintores era perfecta. Una vez terminado el planteo geométrico cada uno de nosotros se dedicó a realizar los dibujos del tamaño natural, que correspondía a la dimensión original de la cúpula. Ese trabajo fue muy penoso para todos, ya que había que disponer de grandes paredes para realizar los

trabajos al carbón, con el agravante que la concavidad de los paneles podrían deformar las proporciones, como así ocurrió.<sup>70</sup>

De estas citas se desprende, por un lado, el trabajo en conjunto, la utilización de una maqueta a escala de la cúpula donde se realizaría el mural –aquella que fotografió Grete Stern<sup>71</sup> (Fig. 43) y, por otro, la preocupación por encontrar una línea o un elemento que marcara la continuidad de la obra, evitando que cada artista quedara librado a su antojo en “su panel”. Como señalamos, a lo largo de todo el mural la línea del horizonte se continúa sin alteraciones, la división cielo-tierra es la misma, y tanto la coloración como la dimensión de las figuras son armónicas. No obstante, debemos señalar que las pinturas de Berni presentan actualmente colores más estridentes que el resto. Esta modificación cromática es producto de la intervención que realizó el propio artista cuando restauró los murales en 1978.<sup>72</sup>

En relación a la forma de trabajo, Urruchúa manifiesta que la preocupación por la unidad de composición, de color y de temática se correspondió con el hecho de que los artistas analizaron y discutieron no sólo la elaboración del boceto en común, sino también los estudios preliminares individuales. Los bocetos en papel de calco que se

---

<sup>70</sup> Demetrio Urruchúa, *Memorias de un pintor, Op. Cit.*, pp. 177-178.

<sup>71</sup> Por medio de estas fotografías, sabemos que al menos se utilizaron dos maquetas, una con los bocetos y otra con las líneas principales de la composición.

<sup>72</sup> Berni, en una entrevista señaló: “Lo que estamos haciendo es darle vida a la obra; se está pintando la parte en que faltaba la pintura y se le ha dado mayor brillantez. [...] en mi obra me permito algunas modificaciones a las que me obligan mis treinta y dos años más de experiencia”. La restauración de Berni de los murales de Galerías se realizó en el año 1978 con el apoyo económico de Amalia Lacroze de Fortabat. A través de la prensa se pueden rastrear las fuertes críticas que recibió el artista por las intervenciones que realizó en las obras y por el tipo de tratamiento que le dio a la restauración. También hubo quejas con respecto a que fuese él el que restaurara todos los paneles. Véase por ejemplo, Diego Lagache, “Buenos Aires recupera su tesoro artístico”, en *La Nación*, 15 de enero de 1978 y Haydée M. Jofre Barroso, “Misterios de la restauración, según Berni”, en *La Prensa*, 23 de julio de 1978. Luego, en 1991, cuando el equipo dirigido por Manuel Serrano restauró el mural, se decidió no quitar los agregados de Berni porque respetaron la decisión del artista de intervenir su propia obra. Entrevista realizada por la autora a Manuel Serrano el 26 de febrero de 2009.

conservan están recorridos por un trazo en lápiz que marca las diagonales de la composición. Si se compara con una de las maquetas realizadas en yeso se observa cómo los artistas trazaron las líneas compositivas que recorren toda la cúpula y que son las que vemos en los bocetos de Spilimbergo y Castagnino (Fig. 44). Un hecho llamativo es que la luneta de Colmeiro está firmada, además de con su nombre, con la frase "Taller de Arte Mural". Este es el único lugar en donde se reconoce una firma del conjunto de los miembros del Taller.

La maqueta de la cúpula nos revela las modificaciones que se produjeron entre el boceto original y la pintura definitiva. Si contrastamos el bosquejo realizado por los artistas de Galerías, notamos que en el primer modelo la división del espacio no había sido proyectada estableciendo un panel por artista (como finalmente resulta), sino que algunas zonas eran compartidas. Además de otras modificaciones de composición menores entre este boceto y el mural definitivo, el cambio más drástico es el que ocurre en el caso de Manuel Colmeiro, que en un primer momento compartía uno de los paneles con Berni (Fig. 45) y que finalmente fue desplazado a las pechinas. En cuanto al panel de Spilimbergo, es el que menos modificaciones sufre, probablemente por la modalidad de trabajo de este artista, que bocetaba de manera exhaustiva hasta obtener el resultado deseado.

En la maqueta de 1945, los paneles están numerados del uno al cuatro, siendo el número uno el correspondiente a Antonio Berni y Manuel Colmeiro, el número dos a Juan Carlos Castagnino y Manuel Colmeiro, el número tres a Urruchúa y el número cuatro a Lino Enea Spilimbergo. Desconocemos si había un relato que se desarrollaba en esta dirección o simplemente era una manera de ordenar los paneles en función de las coordenadas en que se ubicaba cada uno y, tal como dice Urruchúa, no se advierte un

principio ni un fin. El mismo tema –las estaciones– invita a observar el ciclo de paneles sin un lugar de inicio o finalización claro.

Las lunetas pequeñas no están firmadas y se encuentran debajo de cada una de las cuatro pechinas representando los cuatro elementos, según han señalado estudios anteriores. Cada luneta tiene una figura humana recostada desnuda o semidesnuda: agua, tierra, aire y fuego. Aunque parecería más justo señalar que son las pechinas junto con las lunetas las que representan los elementos, ya que éstos se encuentran en las pechinas, más que en las lunetas: Colmeiro pintó la tierra y el aire, Berni, el fuego y Urruchúa, el agua.

Asimismo, la propuesta plástica de estos artistas se aproxima al realismo social monumental del muralismo mexicano. Se observa también el regreso al orden, es decir, a una representación clasicista de la figura humana con ciertos puntos de contacto con los murales renacentistas. Examinemos ahora los murales más detenidamente.

El panel de Lino Enea Spilimbergo, *El dominio de las fuerzas naturales*, representa la lucha entre el trabajo del hombre y las fuerzas de la naturaleza. Se observan mineros excavando las entrañas de la tierra y pescadores en un mar embravecido. Esta imagen evidencia un movimiento intenso y su boceto es el más acabado. En sus memorias, Urruchúa recuerda lo detallado y obsesivo del trabajo de Spilimbergo y el afán que tenía por la geometría:

Cuando proyectábamos en mi taller sobre la *maquette* de la galería Pacífico la geometrización de las cuatro composiciones, [Spilimbergo] se pasaba horas enteras buscando la gracia de una línea o la figura geométrica de algún cuerpo. Todo en él tenía un sentido de equilibrio y una razón donde se apoyase la profundidad expresiva. Nada era casual. Todo estaba sentido, medido, pesado, conceptualizado y realizado, porque era el artista responsable hasta lo

inconcebible. Ese afán suyo de encontrar el ritmo y aplomo en la composición no tenía otro objeto que obedecer las leyes de la unidad armónica, base fundamental de toda obra de arte.<sup>73</sup>

En los bocetos realizados por Spilimbergo para su panel notamos que, en el caso del hombre luchando con el caballo, ha realizado siete bocetos diferentes para la misma figura. Uno de la parte superior del cuerpo, otro de la cintura hacia abajo, otro de la pierna izquierda, un cuarto bosquejo de la figura completa y que vuelve a reproducir con el fondo cuadriculado, luego la misma figura más el caballo, y finalmente, un séptimo boceto con el hombre, el caballo y las diagonales que recorren la composición en distintos sentidos (Fig. 46). La pechina contigua funciona como pasaje entre uno y otro panel y está pintada por Spilimbergo y Urruchúa. En ella se continúa la imagen del panel *El dominio de las fuerzas naturales* y se observa a un marinero y a una mujer que lo despide agitando un pañuelo al viento.

A lo largo de la obra muralista de Urruchúa, al menos entre fines de los treinta y mediados de los cuarenta, una serie de motivos relacionados con la fraternidad entre hombres y mujeres reaparecen, entre las etnias y los retoños de árbol que darán luego la vida. En el panel que pintó, *La fraternidad*, se observan ese tipo de escenas. Debido a la similitud en los títulos de sus obras, nos interesa aquí poner en relación las experiencias previas de Urruchúa para constatar si retoma en estos muros figuraciones similares a las anteriores. Entre 1939 y 1941, Demetrio Urruchúa pintó el mural *La mujer como compañera del hombre*<sup>74</sup> en la Universidad de las Mujeres en Montevideo. Se pueden

---

<sup>73</sup> *Idem*, p. 168.

<sup>74</sup> Actualmente es sede del Instituto de Profesores Artigas. La situación de las mujeres a fines de la década de 1930 y a la figuración utilizada en el mural se relacionaba con 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

ubicar varios motivos que son comunes a estas dos obras, como por ejemplo la figura de un hombre y una mujer plantando un árbol. En Galerías Pacífico observamos este elemento repetido tres veces en su panel. El abrazo fraternal también había sido pintado por Urruchúa unos años antes en la Sociedad Hebraica, sólo que en este último caso, las figuras están de pie y no arrodilladas. También las dos mujeres que sobrevuelan la escena se reiteran, tanto en el mural de Montevideo como en el de Galerías Pacífico.

El panel de Castagnino *–La ofrenda generosa de la naturaleza–* es 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. En este panel se notan algunos cambios en la composición con respecto al boceto. Castagnino, habiendo obtenido la totalidad del panel que antes compartía con Colmeiro, cambió de lugar el caballo blanco que cierra la composición hacia la izquierda. De esta manera, logró una composición circular en torno a la figura femenina central. Castagnino es el artista del Taller que más murales había realizado hasta entonces.<sup>75</sup> A pesar de que, como señalamos en el capítulo 2, este pintor sostenía que la más noble de todas las técnicas era el fresco, en sus propios trabajos nunca la utilizó. Tanto Galerías como otros murales que pintó están realizados al *secco* con una emulsión a base de caseína.

Manuel Colmeiro pintó dos de las cuatro pechinas de la cúpula *–Canto al mar y La pareja humana–* y una de las lunetas de ingreso, la correspondiente al *Verano*. En

---

mujer representada es, de acuerdo con la filacteria que acompaña el 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>75</sup> Para un listado de los murales de Castagnino véase María Filip-Cristina Rossi “Los murales de Juan Carlos Castagnino” en Cecilia Lida - Alberto Giudice - Cristina Rossi, *op. cit.*, pp. 87-91.

ellas se observan figuras mitológicas. Dentro del repertorio iconográfico que desarrolla Colmeiro, el paisaje gallego tiene un valor central y según señala Xosé Antón Castro, este artista atraviesa una etapa en la que pinta figuras alegóricas de la mitología clásica, recreándolas en el paisaje de Galicia. De esta manera, logra trascender la naturaleza gallega dándole un sentido ligado a los grandes mitos clásicos. Al mismo tiempo, en su pintura las alegorías le otorgan a la naturaleza un sentido de eternidad que remite en el fondo al mito campesino, como si se tratara de una especie de mitología gallega mítica y misteriosa.<sup>76</sup> Es en este sentido que debemos entender las tres Gracias que Colmeiro pintó en una de las pechinas. De acuerdo con la mitología clásica, Eufrosine, Talía y Áglae son tres divinidades de la belleza y en su origen, potencias de la vegetación que esparcen la alegría de la Naturaleza, en el corazón de los humanos y de los dioses. En general, se las representa como tres jóvenes desnudas tomadas de los hombros, las de los costados miran de frente y una está de espaldas. En cambio, las Gracias de Colmeiro<sup>77</sup> no están dispuestas en la posición clásica, sino que se hallan suspendidas en el cielo formando una suerte de triángulo, donde una se encuentra casi horizontal, otra con la cabeza hacia abajo y la tercera en sentido vertical. Las tres están de frente y sujetan un paño blanco que las recorre en forma envolvente. Detrás de ellas se ven el cielo y el mar, posiblemente remitiendo al mar gallego, como se ha sugerido en un estudio reciente.<sup>78</sup> Debajo de estas tres figuras, se ubica una pareja recostada en la playa, mirándose entre sí de cara al mar y de espaldas al espectador. A estos personajes les crece vegetación de distintas zonas del cuerpo. Desconocemos a qué iconografía

---

<sup>76</sup> Véase Xosé Antón Castro, *Manuel Colmeiro*, Vigo, Galaxia, 1994.

<sup>77</sup> Las tres Gracias es un tema que se reiterará en la obra de caballete de Colmeiro, más adelante en su vida, en la década de 1960.

<sup>78</sup> Cecilia Belej-Roberto Casazza, "Los murales" en Cecilia Belej- Roberto Casazza, *Galerías Pacífico. Un lugar único en Buenos Aires*, Buenos Aires, Bifronte, 2007.

remiten estas figuras, pero de acuerdo con unas postales que reproducían los murales de las Galerías Pacífico poco después de que fueran pintados, esta pechina se denomina *Canto al mar*,<sup>79</sup> por lo que podría tratarse de seres o deidades marinas.

La otra pechina de Colmeiro se denomina *La pareja humana* y reconocemos en ella la referencia a la iconografía cristiana. En la parte inferior de la pechina, vemos a la pareja con dos niños que se mueven en torno a la madre. La figura humana de Colmeiro es contundente. El paisaje cobra protagonismo nuevamente y a pesar de que las figuras ocupan casi todo el espacio, podemos ver la vegetación y los árboles en el último plano.

Por su parte, la luneta grande que pintó Colmeiro nos remite a otro de los motivos que se reiteran en su repertorio iconográfico: las tareas de los campesinos. Su luneta corresponde al *Verano* y por lo tanto representa el momento de la siega. A ambos lados observamos a un hombre y una mujer agachados, hoz en mano, cortando la mies.

Por último, en el panel de Berni *El amor o La germinación de la tierra* se expresa la comunión entre el hombre y la naturaleza. A la izquierda, se observa una pareja de enamorados recostados sobre la hierba y a la derecha a dos hombres y una mujer en medio de 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. Poco se ha dicho de las enigmáticas figuras que aparecen en el cielo. Según comentaría Berni más tarde:

---

<sup>79</sup> Véase Cecilia Rabossi-Cristina Rossi, *Los muralistas en Galerías Pacífico*, Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 2008.

Los temas fueron repartidos, y cada uno tomó el suyo; a mí me tocó la germinación de la vida ayudada por el Sol, y coloqué figuras simbólicas que representaban el amor y la acción del hombre sobre la naturaleza [...] Arriba, imaginé un mundo que podía ser una idea metafísica.<sup>80</sup>

Este mundo metafísico al que refiere el artista se materializa en los cuatro elementos, en espíritus o simplemente en el viento, pero más allá del motivo que representan resulta interesante el modo en que se plasman estas figuras. Parecería que Berni se nutre de su participación en *Ejercicio Plástico*, en este caso, porque sus figuras recuerdan las posturas de los esforzados escorzos de los seres acuáticos de dicho mural. A diferencia de *Ejercicio Plástico*, en el caso del panel de Berni se trata de hombres y no de mujeres. Uno de ellos parece parado en una nube, visto desde abajo. Sin duda es Berni, junto con Spilimbergo, el que confiere a sus figuras las posiciones más complejas, remarcando la musculatura en sus personajes, que sin duda subraya la fortaleza de los mismos.

La pechina pintada por Antonio Berni *–El trabajo–* presenta en la parte superior una mano gigante que se eleva desde la tierra. En la parte inferior, encontramos tres figuras masculinas que esforzadamente apuntalan a golpe de martillo la gran mano rodeada de llamas. Estos trabajadores en distintas posiciones recuerdan, especialmente el de la derecha, la iconografía tradicional cristiana de Cristo cargando la cruz camino al Monte Calvario. Sin embargo, en este caso sólo se trata del motivo referido al sacrificio, despojado del contenido religioso.<sup>81</sup>

En síntesis, la cúpula, leída en su conjunto, representa las estaciones del año en las lunetas de ingreso y los cuatro elementos, Fuego, Tierra, Aire y Agua, en las lunetas

---

<sup>80</sup> *La Nación*, 15 de enero de 1978.

<sup>81</sup> A propósito de las citas religiosas en la pintura de Berni, véase Roberto Amigo, "El hurón. Una lectura tendenciosa del Berni de los años treinta", en Cristina Rossi, (Comp.), *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente*, Buenos Aires, Eudeba-Eduntref, 2010.

pequeñas.<sup>82</sup> Luego, los paneles y pechinas retratan temas relativos al hombre y a su relación con la naturaleza: así Spilimbergo relata la relación heroica del hombre con la naturaleza a través del trabajo y Berni, el nacimiento de la Vida, en un contexto de armonía del hombre y la mujer en la naturaleza. Castagnino nos enseña la abundancia y los frutos de la naturaleza y Urruchúa la relación de los hombres con sus semejantes: el abrazo con las otras etnias y la convivencia en armonía con las mujeres. En las pechinas, observamos a la mujer que saluda al hombre que se embarca, el trabajo del hombre en Berni, la pareja humana de Colmeiro y las tres Gracias como esparcidoras de alegría y las deidades marinas.

Recapitulando, podemos decir que esta propuesta iconográfica remite al hombre en sentido universal en relación con la Naturaleza, prácticamente despojado de herramientas. La obra cobra una gran unidad producto del diseño y del trabajo en conjunto, a pesar de que luego cada panel llevará la firma que individualiza el trabajo. Se manifiesta una figuración monumental donde la figura humana está en relación con la naturaleza, desprovista de citas al mundo urbano. Sin embargo, no debemos soslayar la dimensión política de esta figuración que pone en el centro al hombre, a su esfuerzo y su relación fraterna con sus pares y con la naturaleza a través del trabajo. Dicha figuración remite al realismo social, al humanismo y se relaciona con el tipo de tratamiento monumental de las figuras que utilizó el muralismo mexicano.

Hemos visto como a pesar de su probada experiencia como muralistas y de su interés manifiesto por pintar murales, este colectivo de artistas no fue tenido en

---

<sup>82</sup> Si bien estas figuras humanas que se encuentran en forma horizontal, correspondientes a dos hombres y dos mujeres, no presentan atributos que nos indiquen que efectivamente son los elementos, en el boceto del panel de Castagnino se lee claramente al lado de las dos lunetas pequeñas que limitan con su panel: *Fuego y Tierra*, respectivamente.

cuenta por el Estado, salvo en los envíos a las exposiciones internacionales. El tipo de figuración que el Taller de Arte Mural había desarrollado no era disruptiva desde el punto de vista formal ni tampoco desde sus contenidos, sino más bien se trataba de alegorías sobre temas universales realizadas de acuerdo a los lenguajes plásticos vigentes y consagrados. No obstante ese amoldamiento al contexto político adverso, no fue suficiente para alentar a sus potenciales comitentes.

#### 4.2.1.3. El Plaza Hotel y los murales de Soto Acébal y Mercedes Rodríguez

Fundado en 1909 por Ernesto Tornquist, el Hotel Plaza fue el primero de esa categoría en Buenos Aires y satisfacía las necesidades de la aristocracia porteña de contar con un hotel de nivel internacional en su ciudad.<sup>83</sup> El encargo de la decoración de algunos espacios comunes del hotel con cinco murales tuvo lugar a principios de la década del treinta, momento en que el hotel sufrió una remodelación que se registró en las revistas especializadas de arquitectura en artículos como “Modernización del Plaza Hotel por Rocha y Martínez Castro”.<sup>84</sup> Realizados en 1933, interesan para nuestro estudio porque se trata de unos de los primeros murales del período, que estudia esta tesis y porque nos muestra cómo los contemporáneos consideraban a la decoración mural como un signo de modernidad. Los temas representados por el matrimonio Soto Acébal incluían dos obras en el Gran Salón con motivos gauchescos y fauna autóctona y

---

<sup>83</sup> A propósito de la historia del Hotel Plaza véase Ricardo Watson, *Marriott Plaza Hotel Buenos Aires: celebrando los primeros 100 años*, Buenos Aires, Marriott Plaza Hotel, 2009.

<sup>84</sup> Sobre la ampliación y modernización del Plaza Hotel que incluyó los murales del Gran Salón y el Salón de Señoras, se publicaron varios artículos en *Revista de Arquitectura*. Véase “Decoraciones murales en el Plaza Hotel” en *Nuestra Arquitectura*, Año 5 N° 51, noviembre de 1933 y “Modernización del Plaza Hotel por Rocha y Martínez Castro” en *Revista de Arquitectura*, Año XX, N° 157, enero de 1934.

tres en el Salón de Señoras. Uno de estos, *Estampas del 900*,<sup>85</sup> representa un picnic (Fig. 47 y 48) debajo de un sauce a orillas de un arroyo cuya composición guarda semejanza con el mural del Automóvil Club Argentino. Se despliega aquí un abanico de actividades al aire libre: entre otros personajes, una mujer pesca, unas parejas bailan, un hombre pinta, otro lee el diario. En tanto, en otro panel enfrentado a éste, se observa lo que podría ser la continuación de la escena anterior: el arroyo, unos bañistas y unos niños jugando en la playa, una pareja en bicicleta y un fotógrafo, entre otros. La diferencia entre estos murales y los realizados en el ACA es que los del club representan personajes más modernos y los del Plaza Hotel utilizan trajes de principios de siglo XX.

Los del Gran Salón representaban animales salvajes argentinos -pumas, llamas, cóndores y ñandúes-, así como también cactus y otras plantas asociadas a la flora del país, mientras que el último retrata gauchos en distintas poses, con su vestimenta típica (Fig. 49). En suma, estas obras ponían de manifiesto, por un lado, una determinada visión de lo autóctono, tanto desde el punto de vista de los animales y las plantas, como del hombre de las pampas y, por el otro, el aprovechamiento civilizado de los espacios naturales para realizar actividades de recreación y de ocio. De esta manera, los huéspedes del hotel podían disfrutar de las comidas o de la melodía del piano en un ambiente donde los murales se utilizaban no en un sentido de denuncia política, sino por el contrario, con apacibles escenas y con cierto sentido didáctico sobre el folklore argentino vinculado a una perspectiva específica sobre la identidad nacional.

---

<sup>85</sup> En la actualidad, debido a sucesivas reformas realizadas en el Hotel, se conservan sólo tres de los murales, dos en el Salón Colonial y uno en la *Brasserie*, antiguo Bar de Señoras.

### 4.3. Viviendas familiares y multifamiliares: ¿destino del Taller de Arte Mural?

Además de los grandes y medianos encargos que hemos visto hasta aquí, registramos también en este período otro tipo de encargos de murales realizados por estudios de arquitectos.<sup>86</sup> En la mayoría de los casos, se trata de contrataciones a los muralistas del Taller de Arte Mural, antes o después de su conformación. En efecto, el Taller de Arte Mural siguió recibiendo encargos aunque éstos fueron de menor envergadura, en comparación con el de Galerías Pacífico. Así, en el barrio de Chacarita se encontraban varios murales que el Taller había pintado para el estudio de arquitectos Lorenzutti, de los cuales sólo queda uno en la calle Charlone 697. La obra es una cita a *La Primavera* de Botticelli, mide 2.36 x 2.61 y lleva por firma "Taller de Arte Mural, A. Berni" (Fig. 50 y 51). Es posible que fuera un encargo sólo para Berni y que éste mantuviera la firma del Taller para intentar darle continuidad al proyecto, que evidentemente no había rendido los frutos deseados. El edificio de departamentos de 2 pisos de altura fue construido por los arquitectos H. L. Lorenzutti y A. M. Cervini, según reza la placa a la entrada del inmueble. Este tipo de producción artística de principios de la década de 1950 ponía fin al intento de llevar adelante un muralismo de carácter social, puesto que parecía haberse adaptado a las condiciones de posibilidad local. Su destino era privado, como se observa en los otros encargos que fueron

---

<sup>86</sup> Los murales que se estudian en este apartado se han conservado. Por regla general casi todos han sido intervenidos con restauraciones más o menos desafortunadas. Se desconoce el número exacto de murales que se pintaron en viviendas particulares y la muestra que aquí se presenta es producto de la investigación de la tesis. No se descarta la posibilidad de que aparezcan nuevos casos en el futuro, dado que no existen catalogaciones exhaustivas.

realizando a lo largo de la década del 40 y la siguiente los miembros del Taller de Arte Mural.

El caso más notorio es el de Juan Carlos Castagnino, quien entabló amistad con el arquitecto Roberto Aisenson<sup>87</sup> cuando cursaban juntos la carrera de arquitectura en la Universidad de Buenos Aires. Aisenson intentó incorporar los trabajos de Castagnino a sus proyectos arquitectónicos. Entre las obras que construyó y para las que contrató al artista se encuentran una en Picheuta 464 (hoy San José de Calasanz), casa de Jacobo Muchnik, amante del arte, de 1941; la propia casa de Aisenson en Gaspar Campos 480, también de 1941. Otro en la calle Muñiz, del mismo período, y un edificio de departamentos en la calle Viamonte 2660 de 1948. Ambos mantuvieron una amistad a lo largo de todas sus vidas. Aisenson en varias oportunidades llevaba posibles compradores al taller de Castagnino y ofrecía a las familias a las que construía obras la posibilidad de que contaran con un fresco del maestro en su living.<sup>88</sup> Por un precio no muy alto, Castagnino realizaba estas obras, cuando la casa estaba casi terminada. Respecto de los temas que pintaba, eran muy similares, alguna escena rural o cerca del mar, donde por regla general hay una maternidad, algún caballo y otros personajes. Estos frescos eran de tamaño relativamente pequeño, a modo de ejemplo, el de la calle Gaspar Campos mide 1.90 x 3.20m. Hay que tener en cuenta que estos murales eran siempre a medida a partir del espacio disponible, pero no variaban mucho, debido a que las casas no tenían techos muy altos y eran murales que se ubicaban en aquel espacio

---

<sup>87</sup> Roberto Aisenson (1908-1978), hijo de padres inmigrantes de Rusia, inició sus estudios secundarios en la Escuela de Educación Técnica Otto Krause y finalizó en el Nacional Buenos Aires. Luego empezó a trabajar en un estudio de arquitectura para realizar mandados administrativos y a partir de esto, comenzó a estudiar arquitectura, carrera que terminó en 1934. Trabajó en el Ministerio de Obras Públicas en la División Subsidios, controlando las construcciones de escuelas y otras obras a lo largo del país. A finales de la década de 1940 renunció al ministerio para dedicarse de lleno a la actividad en forma privada.

<sup>88</sup> Entrevista realizada por la autora a Roberto Aisenson (h) el 15 de agosto de 2011.

destinado a recibir visitas: el living (Fig. 52). La mayoría de estas casas tenía un hogar a leña y el mural se realizaba en esa zona de reunión de la familia y de los amigos.

Castagnino también recibió encargos del estudio del Ing. León Dujovne y Gregorio Faigon, quienes lo convocaron para pintar tanto en viviendas familiares como en los ingresos de edificios de departamentos, como el caso del inmueble de la calle Pedernera 65.<sup>89</sup>

Por su parte, Berni también obtuvo encargos de arquitectos. Prueba de esto son los murales que realizó en 1935 *Alegorías de la ciudad moderna*, dos paneles en el ingreso de un edificio privado,<sup>90</sup> y el que creó en 1943 en colaboración con Urruchúa en el ingreso de una vivienda en la calle Juan B. Justo.

En el caso de viviendas multifamiliares resulta interesante pensar la cuestión de la obra de arte como perteneciente a un grupo de copropietarios. Es decir que una obra que tal vez sería muy costosa individualmente, de esta manera resultaba en una suerte de propiedad compartida entre todos los vecinos de los departamentos. Los vestíbulos donde se encuentran son espacios de transición entre la calle y los departamentos, algunos inclusive no se pueden ver desde la calle, de manera que a estas obras sólo acceden los dueños y sus visitas. Aquí podríamos asociar el mural con un deseo de posesión, que no existe en la pintura de edificios públicos. Sin duda, para aquellas personas de clase media que vivían en esos edificios, el hecho de tener una obra de arte en el ingreso de su edificio, le daba más estatus a su vivienda. En este sentido, podemos especular que se estaba jugando con un ideal de poseer una obra de arte, que no es posible o no es el mismo que cuando se trata de un mural en la vía pública. Al mismo

---

<sup>89</sup> En este edificio, construido en 1956, se encuentra un mural de 1,10 x 1,40 m. que presenta una escena rural de Castagnino.

<sup>90</sup> Ubicado en General Urquiza 41, Buenos Aires.

tiempo, los estudios de arquitectos que contrataban a estos artistas, como los mencionados Aisenson o León Dujovne y Gregorio Faigon, proveían a sus edificios con una marca única dada por la obra de arte ubicada al ingreso del inmueble.

También es interesante el caso del mural que realizó Alfredo Guido para la casa del médico psiquiatra Teodoro Fracassi<sup>91</sup> en Rosario. La casa fue construida en 1927 por su hermano Ángel y Victor Avalor, hermano de Sara, la esposa de Fracassi. En un recargado estilo neocolonial, la casa cuenta con piezas de cerámica, mobiliario y boiserie en madera y las paredes del living se encuentran cubiertas desde el techo hasta el piso por una tela que pintó Alfredo entre 1925 y 1927. De fuertes colores saturados, en la obra se observan escenas que remiten al mundo indígena americano. De acuerdo con Adriana Armando las imágenes retratadas remiten al lago Titicaca y a las islas del Sol y la Luna, así como a los habitantes del altiplano (Fig. 53 y 54), y podrían corresponder a las recopiladas por los hermanos Guido en un viaje que realizaron a Bolivia entre 1923 y 1924.<sup>92</sup>

\* \* \*

Hemos visto en este capítulo de qué manera a partir de los cambios que se dan en la sociedad otros espacios, además de los públicos, cobran peso para la confección de murales. En primer término, aparecen los murales para las asociaciones que se

---

<sup>91</sup> La casa está ubicada en la calle San Luis 1384, Rosario, Santa Fe. En la casa también se encuentran piezas de mobiliario diseñadas por Ángel Guido, como un bargueño, y de cerámica de Luis Rovatti y Alfredo Guido.

<sup>92</sup> Adriana Armando, "Entre telas: las mujeres en las obras de Alfredo Guido y Antonio Berni" en *Separata IV*, N° 748, octubre 2004, Centro de Investigación del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, p. 45-46.

consolidaron a lo largo de las décadas de 1930 y 1940. Esto se relaciona con el hecho de que la condición de posibilidad del arte mural atiende no solamente al comitente, sino también al público que pueda observar esa obra. Es decir, un espacio con circulación de gran cantidad de gente. Esto se observa tanto en el Automóvil Club Argentino, como en la Central General de Trabajadores y en los otros casos estudiados en este capítulo. En segundo término, son abundantes aquellos murales encargados por privados. Este grupo va desde aquellos destinados a un público masivo como las estaciones del subterráneo y las galerías comerciales, hasta las viviendas privadas.

En tercer término, a pesar de que, como vimos a lo largo del capítulo, los murales fueron utilizados para comunicar ideas muy distintas, ya se tratase del mundo del trabajo, de la fraternidad o de los paisajes de España, según al público al que estaba destinado, es posible encontrar como denominador común la utilización de imágenes para comunicar ideas a un público amplio. Esto es así en todos los casos estudiados, excepto en el de viviendas familiares y multifamiliares. Estos encargos los podemos pensar como una continuidad relacionada con un período anterior del muralismo, el de fines del siglo XIX. Como vimos en el capítulo 1, era común utilizar murales con fines decorativos en las casas privadas de la élite. La novedad consiste en que ahora eran accesibles para las capas medias de la sociedad que accedían a construir su casa en los nuevos barrios, como por ejemplo Caballito. Es tal vez paradójico que la mayor parte de producción correspondiente a este conjunto haya estado en manos de los miembros del TAM, que habían sido los más explícitos en proponer una renovación del muralismo en Argentina.

Para todos los actores involucrados en el proceso, los murales tenían el sentido de fijar significados en la arquitectura y ya fuera que se intentaba alinearse con el

antifascismo o con una imagen apacible de los trabajadores portuarios de Quinquela, existió en el período estudiado una voluntad de decorar, comunicar y también poseer estas obras de arte de tamaño monumental.

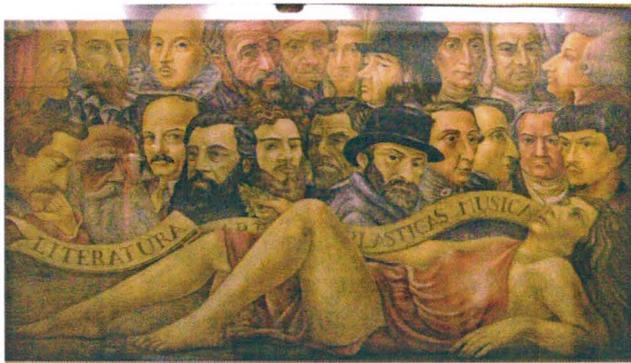


Fig. 1 Antonio Berni, *Literatura, Artes Plásticas, Música*, Sociedad Hebraica Argentina, Buenos Aires, 1943.



Fig. 2 J. C. Castagnino, *La ofrenda de la nueva tierra*, Sociedad Hebraica Argentina, Buenos Aires, 1943.



Fig. 3 Demetrio Urruchua, *La cultura dignifica a los hombres y hermana a los pueblos*, Sociedad Hebraica Argentina, Buenos Aires, 1943.



Sala de espectáculos en las batutas

La Fraternidad  
Arquitecto: Jorge Solari  
(S. C. de A.)



Berete del fison decorativa de la sala, diseñada por los Artistas Dante Ortolani y Adolfo Montero.  
REVISTA DE ARQUITECTURA 517



Fison decorativa de la sala de espectáculos, ubicada a la izquierda.  
Fotada sobre fondo plateado por los Artistas Dante Ortolani y Adolfo Montero.

La Fraternidad  
Arquitecto: Jorge Solari  
(S. C. de A.)



517 REVISTA DE ARQUITECTURA  
DICIEMBRE 1934

Detalle particular del fison

Fig. 4 D. Ortolani y A. Montero, *La Historia del transporte*, 1934, *La Fraternidad*.

Fig. 5 D. Ortolani y A. Montero, *La Historia del transporte*, 1934.

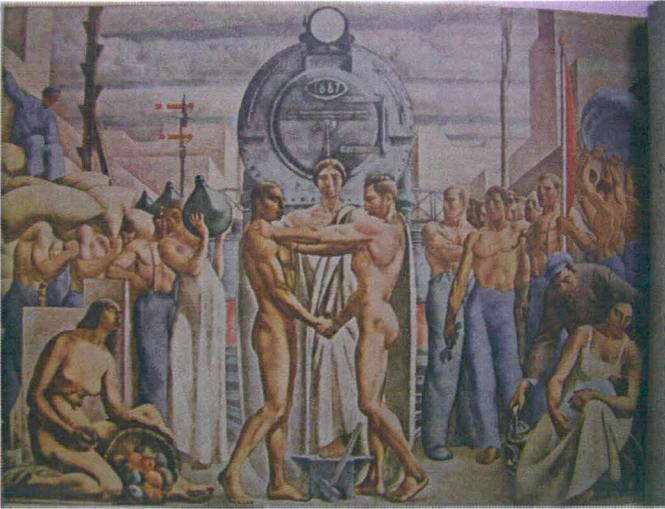


Fig. 6 D. Ortolani y A. Montero, *La fraternidad*, edificio de La Fraternidad, Buenos Aires, 1934.

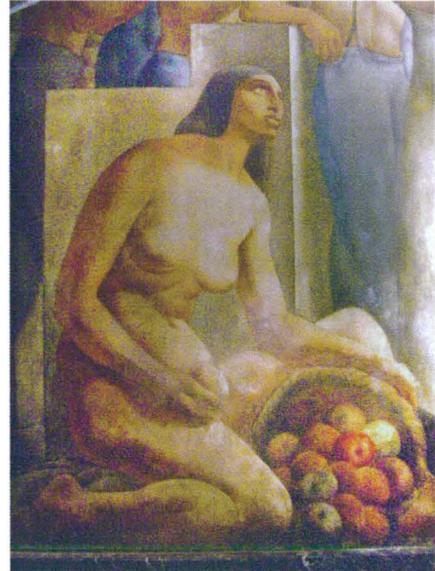


Fig. 7 Detalle *La Fraternidad*.

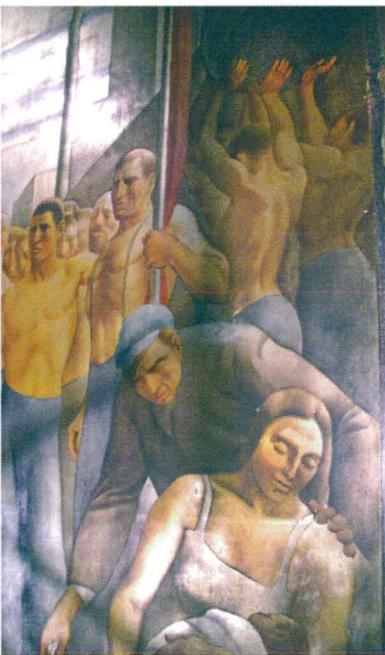


Fig. 8 Detalle *La Fraternidad*.

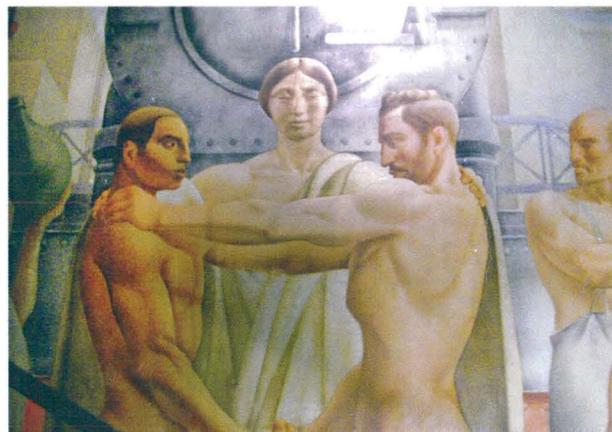


Fig. 9 Detalle *La Fraternidad*.

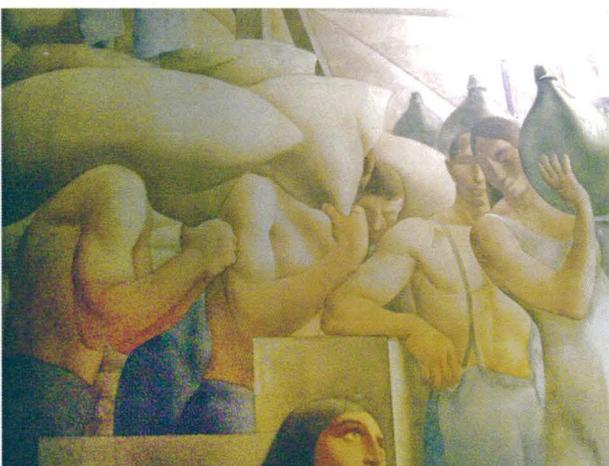


Fig 10 Detalle *La Fraternidad*.

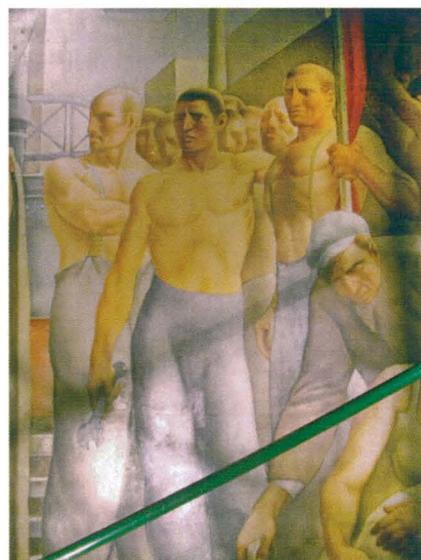


Fig. 11 Detalle *La Fraternidad*.



Fig. 12 M. Petrone, *Ayer y hoy*, 1950, edificio CGT.

o



Fig. 14 Detalle *Ayer y hoy*.



Fig. 13 Detalle *Ayer y hoy*.

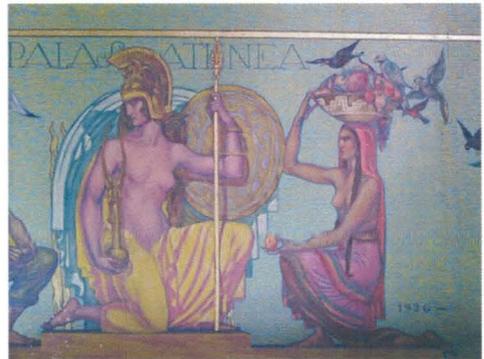


Fig. 15 A. Guido, *Palas Atenea*, Federación Agraria, 1926, Rosario.

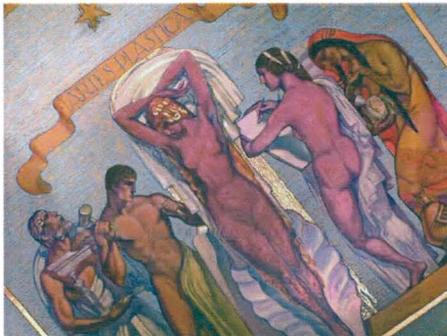


Fig. 16 A. Guido, *Artes Plásticas*, Federación Agraria, 1926, Rosario.



Fig. 17 A. Guido, *Letras*, Federación Agraria, 1926, Rosario.

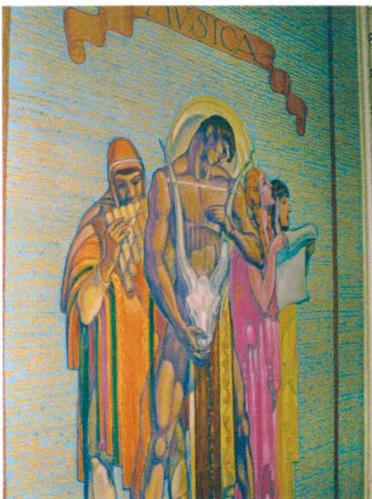


Fig. 18 A. Guido, *Música*, Federación Agraria, 1926, Rosario.

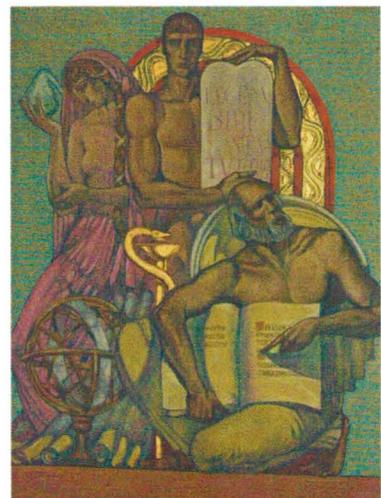


Fig. 19 A. Guido, *Ciencias*, Federación Agraria, 1926, Rosario.



Fig. 20 B. Quinquela Martín, *Actividad en el astillero*, 1937, Casa del Pueblo.

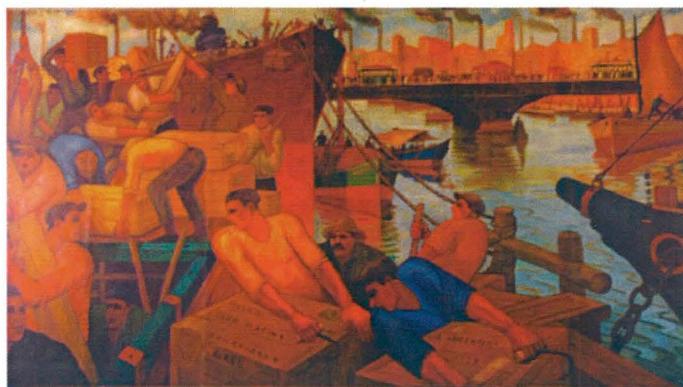


Fig. 21 B. Quinquela Martín, *Puente de Barracas*, 1937, Estadio Racing Club.



Fig. 22 B. Quinquela Martín, *River Campeón*, Club Atlético River Plate.



Fig. 23 B. Quinquela Martín, *La bandera de Boca*, 1941.



Fig. 24 Fotografía del mural *Un alto en la ruta* de M. M. Rodríguez y J. Soto Acébal, en *Revista de Arquitectura*, 1943.



Fig. 25. P. Pueyrredón, *Un alto en el camino* o *Un alto en el campo*, 1861.

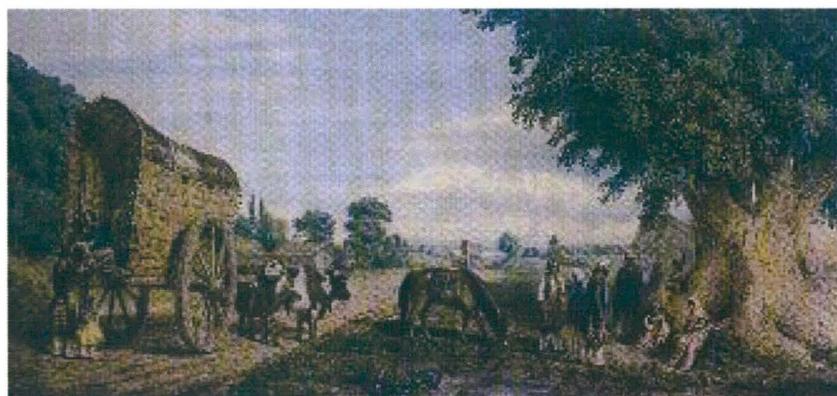


Fig. 26 P. Pueyrredón, *Un domingo en los suburbios de San Isidro*, 1864.

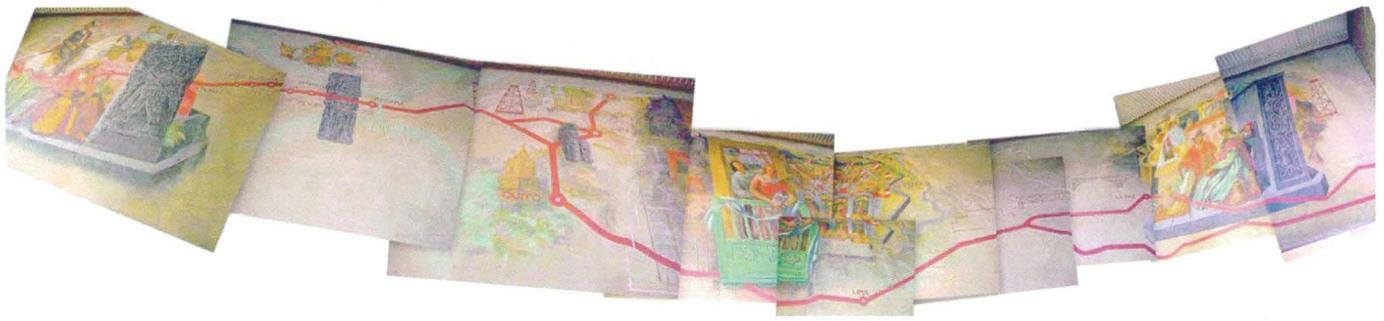


Fig. 27 A. Guido, *La Panamericana*, Salón de Turismo, Arriba: muro de ingreso, Debajo: muro oeste, 1º Piso, Sede Central del ACA.

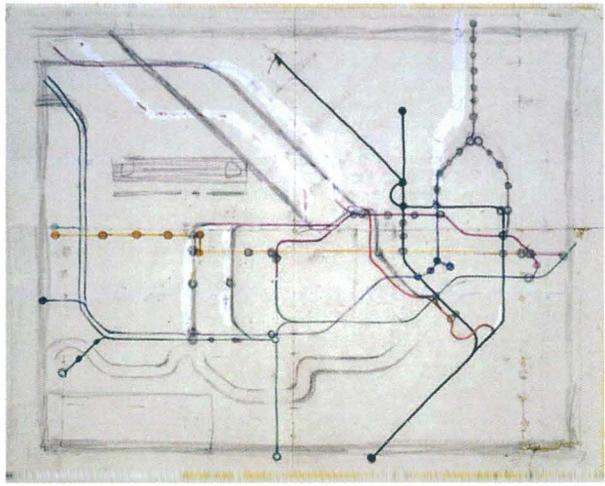


Fig. 28 Harry Beck, Boceto del diagrama: *Underground de Londres*, 1931.

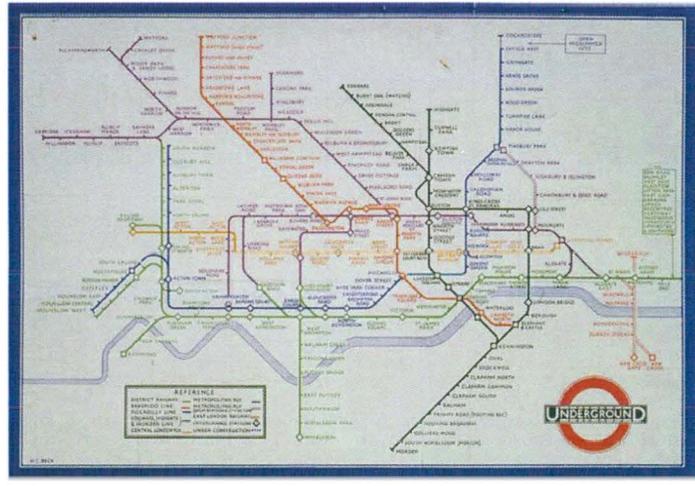


Fig. 29 Harry Beck, Diagrama: *Underground de Londres*, 1933.



Fig. 30 A. Guido, *Actividades del país*, Salón de Actos, muros sur y oeste, 1º Piso de la Sede Central del Automóvil Club Argentino.



Fig. 31 M. Noel y M. Escasany, *Paisajes de España: Santiago, Lugo, Asturias y Santander*, 1934, Línea C, estación Moreno, subterráneo Buenos Aires.



Fig. 32 F. Álvarez de Sotomayor, *España -Argentina MCMXXIV*, 1934, Línea C, estación Avenida de Mayo, subterráneo Buenos Aires.



Fig. 33 L. Matthis de Villar, *La batalla de Caseros*, 1939, Línea E, subterráneo Buenos Aires.

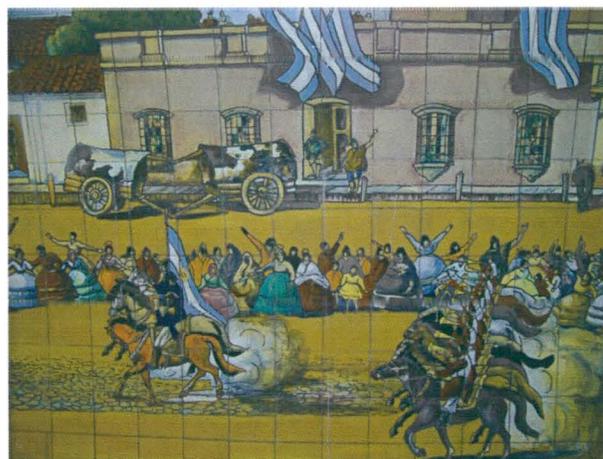


Fig. 34 L. Matthis de Villar, *Entrada triunfal del General Urquiza en Buenos Aires*, 1939, Línea E, subterráneo



fig 35 A. Ortiz Echagüe, *La Conquista del Desierto*, 1939, Estación E. Ríos, línea E de subterráneos.

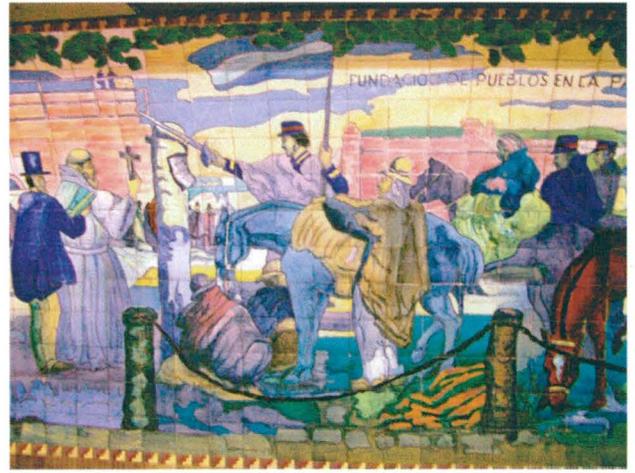


fig 36 A. Ortiz Echagüe, *La fundación de pueblos en la pampa*, 1939, Estación E. Ríos, línea E de subterráneos.

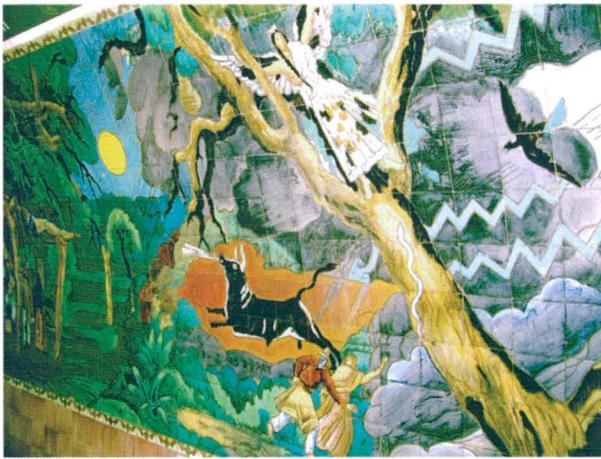


Fig. 37 A. Guido, *Leyendas del País de la Selva*, 1938, Línea D, Estacion Bulnes, Subterráneos, Buenos Aires.



Fig. 38 A. Guido, *Arqueología Diaguita, los valles, Tucumán, la zafra de la caña y los ingenios hacia 1938* (Detalle), 1938, Línea D, estación Bulnes, subterráneo Buenos Aires.y



Fig. 39 Cúpula de Galerías Pacífico. La lucarna queda incorporada a la composición como parte del cielo.



Fig. 40 Cúpula de Galerías Pacífico, panel de Castagnino y pechina de Colmeiro. Se observa al final del pasillo la luneta El Otoño de Castagnino.

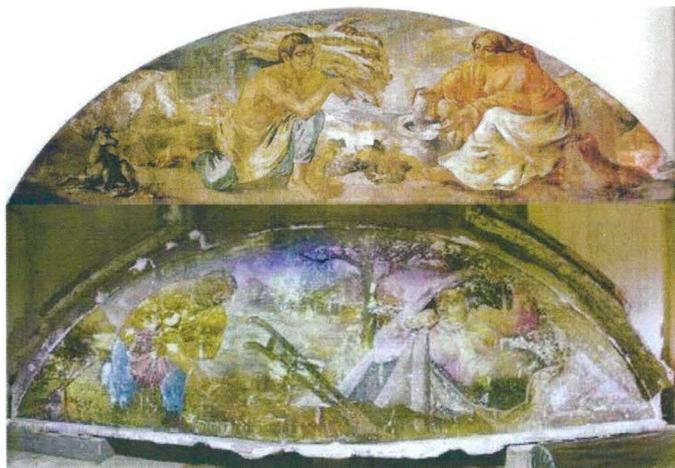


Fig. 4 Lunetas Castagnino, Otoño y Colmeiro, Invierno.



Fig. 42 Lunetas Spilimbergo, Primavera y Colmeiro, Verano.

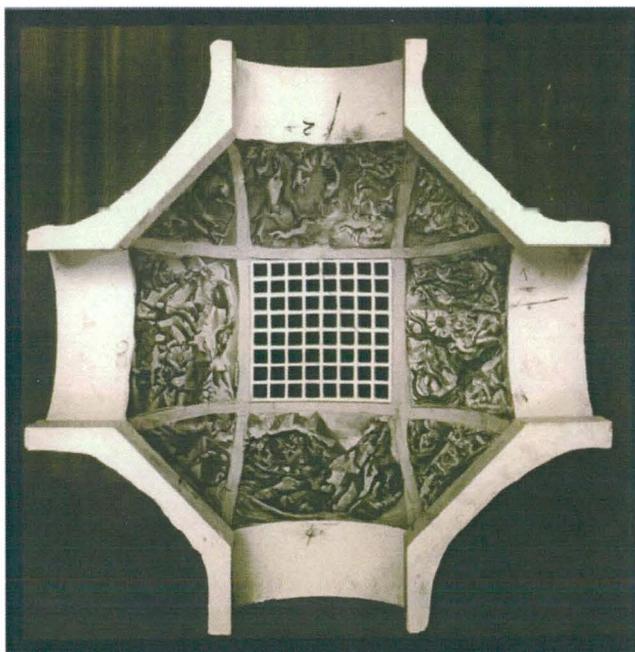


Fig. 43 Maqueta con los bocetos de la cúpula de Galerías Pacífico, c. 1945, Foto Grete Stern.



Fig. 45 Boceto del panel que compartían Berni y Colmeiro.



Fig. 44 Izquierda: maqueta con los bocetos (Foto Grete Stern), Centro: murales, derecha: maqueta con líneas compositivas (Foto Grete Stern)

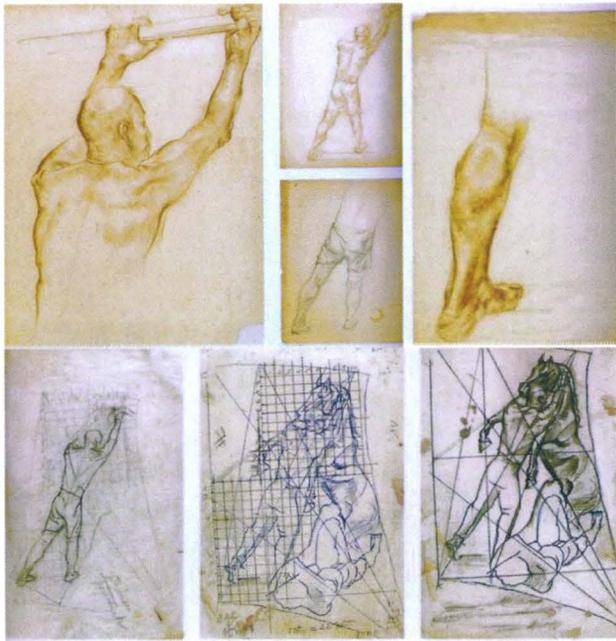


Fig. 46 Lino Enea Spilimbergo, bocetos para el mural de Galerías Pacífico.



Fig. 47 M. M. Rodrigué y J. Soto Acebal, *Estampas del 900*, mural en el Salón de Señoras, Hotel Plaza, 1933.



Fig. 48 M. Rodrigué, *Estampas del 900*, 1933, Plaza Hotel.



Fig. 49 J. Soto Acébal, *Motivo Gauchesco*, 1933, Plaza Hotel.



Fig. 50 Taller de Arte Mural, *s/ título*, c, 1950, Charlone 697.

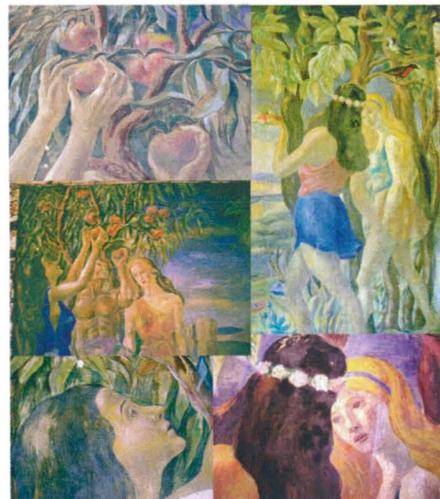


Fig. 51 Detalles Taller de Arte Mural, *s/ título*, c.1950, Charlone 697.



Fig. 52 J. C. Castagnino, mural en vivienda unifamiliar.

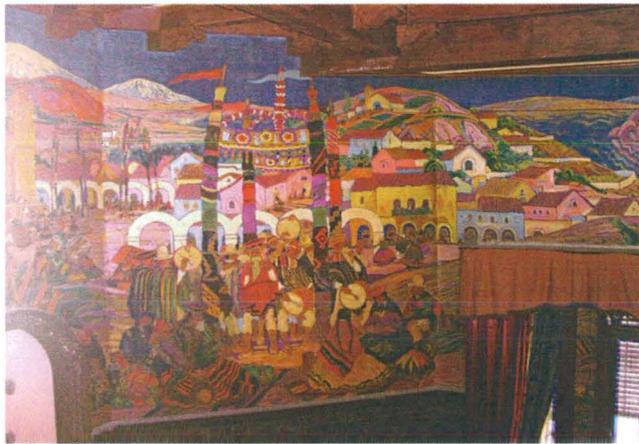


Fig. 53 A. Guido, *Paisajes del altiplano*, 1927, Casa Fracassi, Rosario.



Fig. 54 Detalle *Paisajes del altiplano*.

## **REFLEXIONES FINALES**

Esta tesis se propuso reflexionar sobre los usos políticos y culturales del arte mural durante entre 1930 y 1950 entendiendo a estas obras como una manera de presentar en el espacio público relatos identitarios e ideas de nación.

El rastreo que se realizó de murales en edificios públicos arrojó un gran número de ejemplos que no habían sido estudiados. Éstos en su mayoría tampoco se encuentran catalogados en los inventarios que ha realizado la Secretaría de Cultura, ni otros organismos. El estudio realizado en este trabajo no ha perseguido meramente la identificación y descripción de estos singulares objetos, sino que se ha propuesto interpretar y darle un marco a este conjunto de murales a partir de tres ejes: el primero en relación a los equipos de muralistas, el segundo a partir de quiénes los contrataron y finalmente dónde se realizaron las obras y por ende, cuáles eran sus destinatarios. Este acercamiento nos permitió tener en cuenta una serie de cuestiones desde la manera en que los distintos grupos interactuaron entre sí, disputándose el espacio, a partir de proponerle al Estado representaciones aparentemente de temas similares.

El análisis partió de delimitar tres vertientes de arte mural: los del taller de Arte Mural, los que se reunieron en torno a Guido y Soto Acébal y Benito Quinquela Martín, se estudió quienes los habían contratado para pintar murales, así como dónde habían pintado y cuáles fueron los temas representados. También se consideraron los modelos de muralismo que se encontraban disponibles en ese momento y que fueron retomados por los equipos de artistas que se conformaron.

En ese sentido, una de las conclusiones de esta tesis es que el tipo de figuración que realizó el grupo de Guido y Soto Acébal resultó más eficaz a la hora de comunicar mensajes a partir de relatos visuales. Y esto nos permitió analizar cuál fue el uso político que se le dio a los murales. En algunos casos estos usos son más evidentes que en otros. Algunos murales, en especial los de los Ministerios de Guerra, Hacienda y

Obras Públicas en los que se observa con mayor claridad el sentido político que se buscaba transmitir con las imágenes. Por el contrario, otros murales no pueden ser analizados de la misma manera, y no pueden asociarse en forma directa a un discurso político como es el caso de los murales que se encuentran en los *paliers* de edificios, en donde la función decorativa es la que prima.

De las tres vertientes de murales que estudió esta tesis, los artistas que fundaron en 1944 el Taller de Arte Mural, los más estudiados hasta el momento, representan la forma más elaborada y lograda en cuanto a trabajo en equipo, tal como se vio para el caso de Galerías Pacífico. Sin embargo, la propuesta de Berni, Spilimbergo, Castagnino y Urruchúa no tuvo eco en los encargos estatales, a excepción de paneles para exposiciones internacionales. Indudablemente, la postura política de estos artistas los alejó de la posibilidad de ceñirse a un programa que acompañe la propaganda del Estado y la Historia Nacional. De todas maneras, lograron dar continuidad al proyecto con la combinación de la práctica de la pintura de caballete con murales de pequeñas dimensiones, en particular J. C. Castagnino en asociación con varios estudios de arquitectos que lo contrataron asiduamente.

Por su parte los artistas que se nuclearon en torno a Guido y Soto Acébal, si bien tuvieron un éxito moderado, lograron realizar un número importante de obras y esto se debe a que su discurso resultó más congruente con los gobiernos conservadores de la década, preocupados por cimentar símbolos y representaciones patrias. Estos artistas sostuvieron una relación fluida con el poder político desde el momento en que recibieron la mayoría de los contratos estatales para decorar los edificios construidos por la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas, que a partir de mediados de la década de 1930 cobrará un impulso notable.

A partir del Golpe de Estado de 1943, este grupo de artistas seguirá pintando murales –ahora efímeros– para las distintas exposiciones que organizaba la Secretaría de Industria. En ellas convivían la mano experta de Franco, Centurión, Guido y Ortolani, junto con la de los estudiantes que se formaban en la escuela “Ernesto de la Cárcova”, cuyo director siguió siendo Guido hasta 1955. En estos murales se expresa más claramente la propaganda política y la publicidad de las medidas llevadas a cabo por los gobiernos peronistas. El hecho del alineamiento de estos factores determinó el éxito que se revela en la mayor cantidad de murales pintados en comparación con el grupo de artistas de izquierda que no encontró un campo fértil para plasmar su proyecto.

Finalmente, en el caso del muralismo de Benito Quinquela Martín, desde mediados de la década de 1930 se hizo eco de los debates en torno a la pintura mural como arte al alcance del pueblo y desplegó sus obras tanto en edificios, que él mismo donó como en los que construyó el Ministerio de Obras Públicas. Su propuesta mural no fue disonante, ni incomodó a los distintos actores del arco político, en parte porque el motivo de la representación del trabajo fue un *desideratum* que atravesó todos los sectores. El puerto aludía a una imagen de Argentina moderna y pujante, inmigrante y trabajadora, pobre pero honesta que no resultaba ajena para el Partido Socialista, ni para los conservadores, ni para los radicales. Al parecer, la figura de Benito Quinquela Martín en general y de Quinquela muralista en particular, permitieron diversas lecturas o modos de entender su práctica artística según quién la mirase y es por esto que sus comitentes fueron tan variados. Asimismo, su capacidad de gestionar, tanto en las donaciones de terrenos como en los ofrecimientos de realizar murales, lo convirtieron en un muralista solvente. Su discurso visual y su habilidad para obtener encargos tanto del Ministerio de Obras Públicas como en asociaciones civiles.

Una cuestión importante al rastrear los casos, los artistas y los sitios donde se pintaron murales desde fines del siglo XIX, permitió abonar la idea de que la pintura mural no surgió *ex nihilo* a partir de la visita de David Alfaro Siqueiros es que si por un lado, debemos tener en cuenta el impacto de los discursos y la praxis del mexicano en Buenos Aires y Rosario, también se debe reconocer las experiencias de desarrollo local de un arte mural. En ese sentido, desde fines del siglo XIX se encuentran frescos en catedrales, almacenes, etc. que resultan un antecedente para el muralismo que estudia esta tesis y que fue posible gracias a la magnitud de la obra pública que se desarrolló a partir de la década de 1930 y que produjo nuevos muros disponibles para murales.

Llegados a este punto, estamos en condiciones de dar una definición del muralismo local, específica según su contexto espacio-temporal. En primer lugar, se trató de un movimiento que tuvo tres vertientes. En segundo lugar, se registra una gran variedad de técnicas que colaboraron a una mayor rapidez, eficacia y economía en el costo de estas obras. En tercer lugar la necesidad de lo público o semipúblico y en este sentido la importancia de la comitencia del Estado, así como de las asociaciones civiles. En cambio el muralismo en espacios privados, se vio restringido a contados casos y en una escala muy reducida.

Peter Burke afirma que si se realiza un recuento de los monumentos dedicados no solo a los héroes sino también a los “héroes menores” (poetas, políticos y otros personajes de relevancia social) nos aportaría datos en relaciona a la cultura política local.<sup>1</sup> Siguiendo este razonamiento, podemos deducir una cantidad de cuestiones a partir de qué tipo de imágenes de gran formato se colocaron en edificios públicos y en espacios públicos durante el período determinado. Si analizamos como fueron los

---

<sup>1</sup> Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 95.

encargos y a que artistas se convocó, esos datos aportan elementos que son útiles a la hora de ver qué tipo de historia se quiere narrar en un determinado período. Las imágenes que predominan son las alegorías de la Nación asociada al modelo agro exportador, representaciones del trabajo sin visos de explotación, escenas del campo y de la ciudad próspera y que progresa, paisajes nacionales como las Cataratas del Iguazú, los lagos del Sur y el Noroeste. Dentro de los personajes históricos que aparecen, y en consonancia con el llamado revisionismo histórico, contemporáneo a este proceso, se encuentran Justo José de Urquiza y Juan Manuel de Rosas.

Si bien el muralismo en la Argentina recibió la atención de algunos investigadores, consideramos que este análisis era parcial y se detenía siempre en el mismo grupo de artistas, el del Taller de Arte Mural. Este desbalance, en particular en el mural de Galerías Pacífico, se debe en parte a que sus obras son las más visibles y en parte a que Berni, Spilimbergo y Castagnino son los artistas que por su inserción en la trama de los realismos contemporáneos de entreguerras, alcanzaron en la década de 1940 un grado de consagración que los muestra ya incluidos en las primeras narraciones del arte de esos años, desde *Veintidós pintores* de Julio E. Payró<sup>2</sup> hasta las monografías de artistas argentinos que Poseidón y otras editoriales comenzaron a editar en el curso de esa década. En cambio, tanto Soto Acébal como Guido, Quirós y Quinquela se encuentran dentro de movimientos que no han sido renovadores desde el lenguaje formal, y por lo tanto resultaron de menor interés para los historiadores del arte. Asimismo, los estudios sobre muralismo buscaron encontrar un desarrollo del arte mural local similar al del que se dio en México a partir de 1920 y al no encontrarlo, se sentenció en forma bastante rápida que el muralismo local no existió. Nuestra elección de estudiar los otros casos, demostró otras influencias que como el muralismo del *New*

---

<sup>2</sup> Julio E. Payró, *Veintidós pintores, facetas del arte argentino*, Buenos Aires, Poseidón, 1944.

*Deal* y el muralismo italiano de entreguerras resultaron dos modelos alternativos al mexicano. En el primer caso, debido a la profusión de políticas públicas del *Works Art Administration* que incluían a artistas y además la posibilidad de establecer una pintura mural que no estuviese ligada directamente con ideas de izquierda. El segundo caso también proveía un modelo en el que el Estado convocaba a los artistas no sólo para pintar murales sino también para confeccionar paneles en las distintas exposiciones que realizó Mussolini. Además, desde el punto de vista de la técnica, el uso en las escuelas de arte de manuales y escritos de artistas italianos avanza en ese sentido.

De la misma manera, esta tesis permite ubicar los casos de los paneles para las exposiciones internacionales en un marco mayor de interrelaciones que son dinámicas y ricas en disputas, como parte de la propaganda política y la arquitectura en relación al poder político.

Este estudio repuso una red de murales conectados entre sí, tres vertientes de muralistas y conexiones entre arquitectos y artistas al servicio de sostener ciertas nociones de nación y de historia argentina, además de aspectos culturales. Y en este sentido consideramos que hemos logrado demostrar dos cuestiones, por un lado, que el mapa artístico de los 30 y 40 incluye otras dimensiones como las que aquí se trabajaron, hasta ahora no consideradas. Por el otro, que existió una política de Estado en relación a las imágenes que fueron utilizadas para reforzar sentimientos identitarios de patria, nociones de la Historia argentina, que si bien ya habían sido estudiados en otros soportes, no habían sido tenida en cuenta esta política de las imágenes en relación con este repertorio.

Finalmente, las asociaciones civiles y los privados no estuvieron al margen del deseo de nutrir de imágenes los edificios, lo que le brindó al fenómeno estudiado una capilaridad y penetración en la sociedad que se desconocía antes de realizar este estudio

y que permite trazar un recorrido imaginario por una colección de murales dispersos en edificios de la ciudad.

## **Bibliografía y Fuentes consultadas**

## Archivos y Bibliotecas consultados

### Argentina

- Academia Nacional de Bellas Artes
- Academia Nacional de la Historia
- Archivo de Documentos y Catalogación Salones Nacionales de Cultura, *Palais de Glace*
- Archivo de *El Herald*o, Concordia, Entre Ríos
- Archivo Fotográfico y Biblioteca del Automóvil Club Argentino
- Archivo Fundación Spilimbergo
- Archivo General de la Nación
- Biblioteca Central del Ejército "Gral. Dr. Benjamín Victorica"
- Biblioteca de la Sociedad Central de Arquitectos
- Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes "Raquel Edelman"
- Biblioteca del Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", Rosario, Santa Fe
- Biblioteca del Museo de Bellas Artes de La Boca "Benito Quinquela Martín"
- Biblioteca del Instituto de Historia Argentina y Latinoamericana "Dr. Emilio Ravnigani", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
- Biblioteca del Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
- Biblioteca del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
- Biblioteca Digital de la Universidad Nacional de San Martín
- Biblioteca "Embajador Leopoldo Tettamanti", Secretaría de Industria y Comercio

- Biblioteca Nacional
- Biblioteca Nacional de Maestros
- Biblioteca Peronista del Congreso de la Nación Argentina
- Biblioteca y Hemeroteca Central "Profesor Augusto Raúl Cortázar", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
- CEDIAP Centro de Documentación e Investigación de la Arquitectura Pública, Ministerio de Economía y Finanzas Públicas
- CeDinCI Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina
- CEDOM Dirección General Centro Documental de Información y Archivo Legislativo
- CDI Centro de Documentación e Información, Ministerio de Economía y Finanzas Públicas
- Fundación Espigas
- Instituto Nacional de Investigaciones Históricas Eva Perón
- Museo de Arte Español Enrique Larreta
- Museo Nacional Ferroviario

### **México**

- Biblioteca Central Universidad Nacional Autónoma de México
- Biblioteca del Centro Nacional de las Artes
- Biblioteca "Justino Fernández" del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México
- Biblioteca Nacional
- CEMOS (Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista A. C.)

- CENIDIAP (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas) del INBA
- Departamento de Fondos Especiales de la Biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes
- Sala de Arte Público Siqueiros

## **Fuentes consultadas**

### **Fuentes Primarias Impresas**

*Exposición del Fomento Industrial y Minero. 1944- 2 de setiembre-1949*, Buenos Aires, Ministerio de Finanzas de la Nación. Banco de Crédito Industrial Argentino, 1950.

*Por una Argentina grande y venturosa*, Ministerio de Industria y Comercio de la Nación, Buenos Aires, 1949.

ALICE, Antonio, *Los Constituyentes del '53: en la sesión nocturna del 20 de abril*, Buenos Aires, Compañía Impresora Argentina, 1935.

ANESI, Carlos P., *La Carretera Panamericana, su inauguración en el 9º cincuentenario del descubrimiento de América. "El gran premio de las Américas" 1492-12 de octubre – 1942*, Buenos Aires, 1938.

BERNI, Antonio, "Nuestro Arte Muralista" en Julio Imbert et al., *Murales de Buenos Aires. Galerías Pacifico*, Buenos Aires, Manrique Zago, 1981.

BERNI, Antonio, *Antonio Berni. Obra pictórica 1922-1981*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina, junio-julio 1984.

PACHECO, Marcelo (comp.), *Berni. Escritos y papeles privados*, Buenos Aires, Temas, 1999.

DEL PINO DE CARBONE, María Luisa, *Léonie Matthis. Cuadros históricos argentinos*, Buenos Aires, Kapelusz, 1960.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, "El alma de las Galerías" en *Revista de Arquitectura. Órgano de la Sociedad Central de Arquitectos y del Centro de Estudiantes de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires*, Año XXXIII, N° 325, Buenos Aires, 1948.

GUIDO, Ángel, *Redescubrimiento de América en el arte*, Rosario, Imprenta de la Universidad del Litoral, 1941.

....., *Concepto moderno de la Historia del Arte. Influencia de la "Einfühlung" en la Moderna Historiografía de Arte*, con prólogo de José León Pagano, Santa Fé, Imprenta de la Universidad del Litoral, 1936.

MARTÍNEZ, Alberto, *Censo General de Población, edificación, comercio e industrias de la Ciudad de Buenos Aires*, Capital Federal de la Republica Argentina, Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, Buenos Aires, 1906.

MERLINO, Adrián, *Diccionario de Artistas Plásticos de la Argentina. Siglos XVIII, XIX y XX*, Buenos Aires, Edición del autor, 1954.

OLIVARI, Marcelo, *La Escuela Bella. Los motivos de Quinquela Martín*, Buenos Aires, Edición del Ateneo Popular de La Boca, 1935.

PACIOLA, Luca, *La Divina Proporción*, Buenos Aires, Losada, 1946.

PAGANO, José León, *El arte de los argentinos, T. II Desde la Acción innovadora del "nexus" hasta nuestros días*, Buenos Aires, edición del autor, 1938.

....., *El arte de los argentinos, T. III Desde la Pintura en Córdoba hasta las expresiones más recientes. Pintura, escultura, grabado*, Buenos Aires, edición del autor, 1940.

- ....., *Cesáreo Bernaldo de Quirós. Exposición Homenaje*, Buenos Aires, Peuser, 1944.
- PAYRÓ, Julio E., *Veintidós pintores, facetas del arte argentino*, Buenos Aires, Poseidón, 1944.
- ROJAS, Ricardo, *Eurindia*, Buenos Aires, La Facultad, 1924.
- ....., *La restauración Nacionalista*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1953.
- ....., *Silabario de la decoración americana*, Editorial Losada, 1953.
- ROMERO BREST, Jorge, "Manuel Colmeiro", en *Ver y Estimar. Cuadernos de crítica artística*, Vol. II, Nº 5, agosto de 1948.
- GIUNTA, Andrea y MALOSETTI COSTA, Laura (comp.), *Jorge Romero Brest, Escritos II: 1940*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2008.
- SEVERINI, Gino, *El tratado de las artes plásticas*, Buenos Aires, 1944. (Traducción de Pedro Juan Vignale).
- SIQUEIROS, David Alfaro, *Cómo se pinta un mural*, México, Ediciones Mexicanas, 1951.
- SIRONI, Mario, CAMPIGLI, Massimo, CARRÀ, Carlo y FUNI, Achille, *Manifeso della pittura murale*, diciembre de 1933 (Publicado originalmente en *La Colonna*).
- TIBOL, Raquel (ed.), *Diego Rivera. Arte y política*, México, Grijalbo, 1979.
- URRUCHÚA, Demetrio, *Memorias de un pintor*, Buenos Aires, Editorial Hugo Torres, 1971.
- VITRUVIO - PERRAULT, Claude, *Les dix livres d'architecture de Vitruve*, Bruxelles, P. Mardaga, 1979.

## **Publicaciones Periódicas y Revistas**

*Anuario Plástica*

*Aprendizaje. Publicación oficial de la Comisión Nacional de Aprendizaje y Orientación Profesional. Ministerio de Educación*

*Ars. Todas las Artes*

*Autoclub. Revista del Automóvil Club Argentino*

*Automovilismo. Revista del Automóvil Club Argentino*

*Boletín de la Academia Nacional de la Historia*

*Boletín de Obras Públicas*

*Cabalgata*

*Clarín*

*Continente. Mensuario de artes, letras, ciencias, humor, curiosidades e interés general*

*Contra. La revista de los franco-tiradores*

*El Círculo, Rosario, Santa Fe*

*El Heraldo, Concordia, Entre Ríos*

*Forma. Órgano oficial de la Sociedad de Artistas Plásticos.*

*La actualidad en el arte*

*La Capital, Rosario, Santa Fe*

*La Nación*

*La Vanguardia*

*Memorias del Ministerio de Obras Públicas*

*Mundo Peronista*

*Nosotros*

*Nuestra Arquitectura*

*Obras y Hechos del Peronismo*

*Revista de Arquitectura. Órgano Oficial de la Sociedad Central de Arquitectos y Centro de Estudiantes de Arquitectura*

*Revista Martín Fierro*

*Revista Militar*

*Sur*

*Plus Ultra*

*Riel y Fomento*

*SUMMA. Revista de Arquitectura, Tecnología y Diseño.*

*Revista Tecné*

*Revista Ver y Estimar*

### **Otras publicaciones periódicas**

GIUSTI, Luciano, “Un monumento histórico sobresale en la Av. 9 de julio”, en *Argentina Salud*, Año 1, N° 4, Buenos Aires, Ministerio de Salud. Presidencia de la Nación, junio-julio de 2010, pp. 20-21.

CANDIA, Juan Carlos, “Virgilio Zossi, el enamorado de los murales”, en *El Litoral*, Concordia, Entre Ríos, domingo 20 de noviembre de 1983.

### **Bibliografía de historia del arte e historia argentina sobre el período**

A.A.V.V. *De las cofradías a las organizaciones de la sociedad civil. Historia de la iniciativa asociativa en Argentina. 1776-1990*, Buenos Aires, Gadis, 2002.

ALBERTI, León Battista, *De la Pintura*, Madrid, Akal, 1991, [1436].

ALTAMIRANO, Carlos- SARLO, Beatriz, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997, [1ª ed. 1983].

ALTAMIRANO, Carlos, *Bajo el signo de las masas (1943-1973)*, Buenos Aires, Ariel, 2001.

AMIGO, Roberto, "Imágenes en guerra: La Guerra del Paraguay y las tradiciones visuales en el Río de la Plata", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Coloquios, 2009, Puesto en línea el 16 de enero de 2009 URL: <http://nuevomundo.revues.org/49702>.

....., *Las armas de la pintura. La Nación en construcción (1852-1870)*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2008.

....., "El hurón. Una lectura tendenciosa del Berni de los años treinta", en ROSSI, Cristina (comp.), *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente*, Buenos Aires, Eudeba-Eduntref, 2010.

ARCHETTI, Eduardo P., *El potrero, la pista y el ring. Las patrias del deporte argentino*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

ARMANDO, Adriana, "Entre telas: las mujeres en las obras de Alfredo Guido y Antonio Berni" en *Separata IV*, N° 748, octubre 2004, Centro de Investigación del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.

BALLENT, Anahí, "El rol del Ministerio de Obras Públicas de la Nación en la construcción del territorio nacional: coordenadas y problemas de una historia institucional", en Horacio Caride y Alicia Novik, *Ciudades americanas, aproximaciones para una historia urbana*, (en prensa).

....., *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2009.

- .....y GORELIK, Adrián, "País urbano o país rural: la modernización territorial y su crisis" en CATTARUZZA, Alejandro (Dir.) *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Nueva Historia Argentina T. VII, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.
- BELINI, Claudio, *La industria peronista: 1946-1955*, Buenos Aires, Edhasa, 2009.
- BERTONI, Lilia Ana, *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- BERTONI, Lilia Ana, "“Vino viejo en odres nuevos” Ricardo Rojas y el nacionalismo del Centenario", en CASALI DE BABOT, Judith y GRILLO, María Victoria (comps.); *Fascismo y Antifascismo en Europa y Argentina. Siglo XX*, Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras UNT, 2002.
- BOVISIO, María Alba y PENHOS, Marta, "La "construcción" de América en la obra de Ricardo Rojas y Ángel Guido" en *Actas de las III Jornadas de Arte Moderno y Contemporáneo*, Rosario, octubre de 2002.
- ..... (coord.), *Arte indígena. Categorías, Prácticas, Objetos*, Córdoba, editorial Brujas-Grupo Encuentro, 2010.
- BOERSNER, Demetrio, *Relaciones Internacionales de América Latina*, Nueva Sociedad, Caracas, 1990.
- BRAFMAN, Clara, "Billiken: poder y consenso en la educación argentina (1919-1930)", en *Todo es Historia*, N° 298, T. 56, 1992.
- BRIHUEGA, Jaime, *L. Brihuega 1915-1981*, Lerko Print, Madrid, 1992.
- BUCHRUCKER, Cristián, *Nacionalismo y Peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999. [1ª ed. 1987]

- BURUCÚA, José Emilio (dir.), *Argentina, Arte, Sociedad y Política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, 2 vol.
- BURUCÚA, José Emilio y MOLINA, Isaura, "Religión, arte y civilización europea en América del Sur (1770-1920). El caso del Río de la Plata", en *Separata*, Año 1, N° 2, octubre de 2001, Rosario, Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano Facultad de Humanidades y Artes Universidad Nacional de Rosario.
- CAIMARI, Lila, *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina 1880-1955*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.
- CAMARERO, Hernán, *A la conquista de la clase obrera. Los comunistas y el mundo del trabajo en la Argentina, 1920-1935*, Buenos Aires, Siglo XXI Editora Iberoamericana, 2007.
- CASULLO, Nicolás (comp.), *El debate modernidad - posmodernidad*, Buenos Aires, Puntosur, 1989.
- CATTARUZZA, Alejandro (Dir.) "Descifrando pasados: debates y representaciones de la historia nacional" en *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Nueva Historia Argentina, T. VII, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.
- .....y EUJANIAN, Alejandro, *Políticas de la historia. Argentina 1860-1960*, Buenos Aires, Alianza, 2003.
- ....., *Los usos del pasado. La historia y la política argentinas en discusión, 1910-1945*, Buenos Aires, Sudamericana, 2007.
- CÁRDENAS, Eduardo José y PAYÁ, Carlos Manuel, *El Primer Nacionalismo Argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*, Buenos Aires, Peña Lillo, 1978.
- CONSTANTÍN, María Teresa, "Italia en la *nebbia*. La Boca como residencia", en WECHSLER, Diana B. (coord.), *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina*,

siglos XIX y XX, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires- Instituto Italiano de la Cultura, 2000.

CONTRERAS, Leonel, *Rascacielos porteños. Historia de la edificación en altura en Buenos Aires (1580-2005)*, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2005.

CORREA, María Angélica (ed.), *Quinquela por Quinquela*, Buenos Aires, Eudeba, 1977.

DEL PINO DE CARBONE, María Luisa, *Léonie Matthis. Cuadros históricos argentinos*, Buenos Aires, Kapelusz, 1960

DEVOTO, Fernando, *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

DOLINKO, Silvia, "Contra, las artes plásticas y el caso Siqueiros como frente de conflicto" en SAAVEDRA, María Inés y ARTUNDO, Patricia, *Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas (1878-1951)*, Serie Monográfica N° 6, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2002.

DUBATTI, Jorge, "La escenografía en la poética de Berni. El diálogo de su obra plástica con el teatro" en ROSSI, Cristina, (Comp.), *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente*, Buenos Aires, Eudeba-Eduntref, (en prensa).

FAGONE, Vittorio, "Muri ai pittori", en FAGONE, Vittorio, GINEX, Giovanna y SPARAGNI, Tulliola (cur.), *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, Milano, Fondazione Antonio Mazzotta, 1999.

FALCÓN, Ricardo, "Militantes, intelectuales e ideas políticas", en FALCÓN, Ricardo, *Democracia, conflicto social y renovación de ideas (1916-1930)*, Nueva Historia Argentina, T. VI, Buenos Aires, Sudamericana, 2000.

- FANTONI, Guillermo, "Vanguardia artística y política radicalizada en los años '30: Berni, el nuevo realismo y las estrategias de la Mutualidad", en *Causas y azares*, año IV, N° 5, otoño 1997.
- FÈVRE, Fermín, *Antonio Berni*, Buenos Aires, Manrique Zago y León Goldstein Editores, 1999.
- FÈVRE, Fermín, *Castagnino*, Buenos Aires, Manrique Zago y León Goldstein Editores, 2000.
- FERRARI, León (Coord.), *Augusto C. Ferrari (1871-1970). Cuadros, panoramas, iglesias y fotografías*, Buenos Aires, Ediciones Licopodio, 2003.
- FINOCCHIO, Silvia, *La escuela en la Historia argentina*, Buenos Aires, Edhasa, 2009.
- FLOGIA, Carlos A., *Cesáreo Bernaldo de Quirós*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia. Dirección General de Cultura, 1961.
- FRANCASTEL, Galieenne y Pierre, *El retrato*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1978.
- FRYDENBERG, Julio, *Historia social del fútbol. Del amateurismo a la profesionalización*, Buenos Aires, siglo XXI, 2011.
- FUNES, Patricia, *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*, Buenos Aires, Prometeo, 2006.
- GAITÁN, Juan Andrés, "Parallel and Meridian Utopias", ponencia presentada en *Solitudes and Globalization. Post World War II Art and Culture across the Americas*. Green College, Vancouver, 16 y 17 de marzo de 2007. (mimeo)
- GARCÍA, Fernando, *Los ojos. Vida y pasión de Antonio Berni*, Buenos Aires, Planeta, 2005.
- GARCÍA, María Amalia, *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.

- GARCÍA HERAS, Raúl, *Automotores norteamericanos, caminos y modernización urbana en la Argentina (1918-1939)*, Buenos Aires, Libros de Hispanoamérica, 1985.
- GARCÍA MARTINEZ, J. A., *Arte y enseñanza artística en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación Banco de Boston, 1985.
- GENÉ, Enrique, *Benito Quinquela Martín. Meditación en torno de la vida y la obra de un argentino*, Buenos Aires, Enrique Gené editor, 1986.
- GENÉ, Marcela, *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo. 1946-1955*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- ....., "Arte y propaganda: "La Exposición de la Nueva Argentina", en *Epílogos y Prólogos de un fin de siglo: VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1999, pp. 225-232.
- GIRBAL-BLACHA, Noemí y HOSPITAL, María Silvia, "'Vivir con lo nuestro': Publicidad y política en la Argentina de los años 1930", *Revista europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe* 78, abril de 2005.
- GIUCCI, Guillermo, *La vida cultural del automóvil. Rutas de la modernidad cinética*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2007.
- GIUNTA, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008 [2001].
- GLUSBERG, José, "El Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Apuntes para su historia" en *Obras Maestras del Museo Nacional de Bellas Artes*, MNBA, Buenos Aires, 1999.
- GONZÁLEZ MELLO, Renato *et al.*, *Los pinceles de la Historia. La arqueología del régimen. 1910-1955*, Museo Nacional de Arte, México, septiembre de 2003 a febrero de 2004.

- GORELIK, Adrián, *La grilla y el parque*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2001.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de Mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1994. [1ª ed. 1951].
- GRUZINSKI, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1942-2019)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- GRUSCHETSKY, Valeria, "Saberes sin fronteras. La vialidad norteamericana como modelo de la Dirección Nacional de Vialidad, 1920-1940", en PLOTKIN, Mariano Ben Plotkin y ZIMMERMANN, Eduardo (ed.), *Los saberes del Estado*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.
- HALPERIN DONGHI, Tulio, *La República imposible (1930-1945)*, Buenos Aires, Ariel, 2004.
- ....., *La Argentina y la tormenta del mundo. Ideas e ideologías entre 1930 y 1945*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- ....., *Historia Argentina. T. VII: Argentina. La democracia de masas*, Buenos Aires, Paidós, 1994.
- ....., "España e Hispanoamérica: miradas a través del Atlántico (1825-1975)" en *El espejo de la Historia. Problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas*, Sudamericana, Buenos Aires, 1998.
- HARRIS, Jonathan, "Modernidad y cultura en Estados Unidos, 1930-1960" en WOOD, Paul, FRASCINA, Francis, HARRIS, Jonathan, HARRIS, Charles, *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*, Madrid, Akal, 1999.
- HOFMANN, Werner et al., *Arte Moderno. Ideas y conceptos*, Fundación MAPFRE, 2008.

- HRYCYK, Paula, "Arte, naturaleza, nación. El Museo Nacional de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia escenario y representación para el proyecto de consolidación de una identidad nacional en la década del 30", en *Pasado Por-venir. Revista de Historia. Revista de Historia. Docentes, estudiantes e investigadores del Departamento de Historia FHCS, UNPSJB sede Trelew*, Año 4, N° 4, 2009-2010.
- KOHAN, Martín, *Narrar a San Martín*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.
- KOROL, Juan Carlos, "La economía", en CATTARUZZA, Alejandro (Dir.) *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Nueva Historia Argentina T. VII, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.
- KRIGER, Clara, *Cine y peronismo: El Estado en escena*, Buenos Aires, siglo XXI, 2009.
- LANUZA, José Luis, *Pequeña Historia de la calle Florida*, Cuadernos de Buenos Aires V, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1974.
- LIERNUR, Jorge Francisco, ALIATA, Fernando, *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, Buenos Aires, AGEA, 2004.
- LOBATO, Mirta y SURIANO, Juan, *Atlas Histórico de la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2004.
- ....., *Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869-1960)*, Buenos Aires, Edhasa, 2007.
- ....., DAMILAKOU, María y TORNAY, Lizel, "Las reinas del trabajo bajo el peronismo", en LOBATO, Mirta (Comp.), *Cuando las mujeres reinaban. Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Biblos, 2005.

..... y TORNAY, Lizele, "La política como espectáculo: imágenes del 17 de octubre", en SENÉN GONZÁLEZ, Santiago y LEMAN, Gabriel D., *El 17 de octubre de 1945. Antes durante y después*, Buenos Aires, Lumière, 2005.

MALOSSETTI COSTA, Laura, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

....., *Collivadino*, Buenos Aires, El Ateneo, 2006.

....., *Pampa, ciudad y suburbio*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2007.

....., "¿Verdad o belleza? Pintura, fotografía, memoria, historia", en *Crítica Cultural*, Vol 4, Nº 2, Brasil, 2009.

....., "¿Cuna o cárcel del arte? Italia en el proyecto de los artistas de la generación del ochenta en Buenos Aires", en WECHSLER, Diana B. (coord.), *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires-Instituto Italiano de la Cultura, 2000.

..... y WECHSLER, Diana, "Iconografías nacionales en el Cono Sur", en COLOM GONZÁLEZ, Francisco (coord.), *Relatos de nación: la construcción de identidades nacionales en el mundo hispánico*, Madrid, Iberoamericana, 2005.

MUÑOZ, Andrés, *Vida novelesca de Quinquela Martín*, Buenos Aires, edición del autor, 1949.

MUÑOZ, Miguel Ángel, "Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario" en WECHSLER, Diana, (coord.) *Desde la otra vereda. Momentos del debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998.

- PALTI, Elías, *Aporías. Tiempo. Modernidad, Historia, Sujeto, Nación, Ley*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 2001.
- PASTORIZA, Elisa y TORRE, Juan Carlos, "Mar del Plata, un sueño de los argentinos" en MADERO, Marta y DEVOTO, Fernando (eds.), *Historia de la vida privada en la Argentina*, T. 3: *La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad, 1870-1930*, Buenos Aires, Taurus, 1999.
- PENHOS, Marta, "Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX" en PENHOS, Marta y WECHSLER Diana (coords.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Archivos del CAIA, 1999.
- PERAZZO, Nelly, "La pintura en la Argentina 1945-1965" en *Historia General del Arte en la Argentina*, T. 10, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1982-2005.
- PERSELLO, Ana Virginia, *El Partido Radical. Gobierno y oposición, 1916-1943*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- PIGLIA, Melina, "En nombre de los automovilistas: el éxito del ACA y su articulación con el Estado (1924-1938)", en *X Jornadas Interescuelas/ Departamentos de Historia*, Rosario, 20-23 de septiembre de 2005.
- PLANTE, Isabel, "Los errores cometidos por un artista judío" (mimeo).
- PLOTKIN, Mariano, *Mañana es San Perón*, Buenos Aires, Ariel, 1993.
- ROCCHI, Fernando, "Inventando la soberanía del consumidor: publicidad, privacidad y revolución del mercado en Argentina, 1860-1940", en MADERO, Marta DEVOTO, Fernando (eds.), *Historia de la vida privada en la Argentina*, T. 2: *La Argentina plural, 1870-1930*, Buenos Aires, Taurus, 1999.
- ROCK, David, *El radicalismo argentino, 1890-1930*, Buenos Aires, Amorrortu, 1977.

- ROMERO, José Luis, *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004 [1ª ed. 1976].
- ROMERO, Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, [1994].
- SAÍTTA, Sylvia (coord.), *Contra. La revista de los franco-tiradores*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2005.
- SARLO, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007, [1ª ed. 1988].
- ....., *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires, Ariel, 1998.
- SATUÉ, Enric, *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*, Madrid, Alianza, 1993.
- SENDRA, Rafael, *El joven Berni y la mutualidad popular de estudiantes y artistas plásticos de Rosario*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 1993.
- SILVESTRI, Graciela, "Postales argentinas" en ALTAMIRANO, Carlos, (ed.), *La Argentina en el siglo XX*, Buenos Aires, Ariel, Universidad Nacional de Quilmes, 1999.
- ....., *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2003.
- SZIR, Sandra, *Infancia y cultura visual. Los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2006.
- TELESCA, Ana María – MALOSETTI COSTA, Laura – SIRACUSANO, Gabriela, "Impacto de la "moderna" historiografía europea en la construcción de los primeros relatos de la historia del arte argentino", Ficha de Cátedra, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1999.

- TERÁN, Oscar (coord.), *Ideas en el siglo, Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*, Buenos Aires, siglo XXI, 2004.
- ....., *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la "cultura científica"*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2000.
- TORRE, Juan Carlos (Dir.), *Los años peronistas 1943-1955*, Nueva Historia Argentina, T. VIII, Sudamericana, Buenos Aires, 2002.
- VARELA, Mirta, *Los hombres ilustres del Billiken. Héroes en la escuela y en los medios*, Buenos Aires, Colihue, 1993.
- VESUB, Julio, *Indios y soldados. Las fotografías de Carlos Encina y Edgardo Moreno durante la "Conquista al Desierto"*, Buenos Aires, El Elefante Blanco, 2002.
- WATSON, Ricardo, *Marriott Plaza Hotel Buenos Aires: celebrando los primeros 100 años*, Buenos Aires, Marriott Plaza Hotel, 2009.
- WECHSLER, Diana B., *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires (1920-1930)*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2003.
- ....., "Presentaciones, representaciones. Estética y política en la Exposición Internacional de París de 1937", Ponencia presentada en las *LX Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Córdoba, 24 al 26 de septiembre de 2003, (inédito).
- ....., "Bajo el signo del exilio" en AZNAR, Yayo y WECHSLER, Diana B. (comp.), *La memoria compartida. España y Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- ....., "Imágenes para la resistencia. Intersecciones entre arte y política en el encrucijada de la Internacional Antifascista. Obras y textos de Antonio Berni (1930-1936)", en Cuauhtémoc Medina (ed.), *XXV Coloquio Internacional de Historia del*

*Arte: La imagen política*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006.

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

..... *et al.*, *Desde el Salón 100 años. Palais de Glace*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2012.

WHITELOW, Guillermo, FÈVRE, Fermín y WECHSLER, Diana B., *Spilimbergo*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999.

....., *Basaldúa*, Buenos Aires, Academia Nacional de las Artes, Fondo Nacional de las Artes, 1980.

ZANATTA, Loris, *Del Estado Liberal, a la Nación Católica. Iglesia y ejército en los orígenes del Peronismo*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2002 [1ª ed. 1996].

## **Bibliografía para el Marco Teórico**

BERGER, John, *Modos de ver*, Gustavo Gili, 2002. [1ª ed. en inglés 1974].

BOURDIEU, Pierre, "Campo intelectual y proyecto creador", en *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967.

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

CHARTIER, Roger, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa, 1999.

- ....., *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*, Buenos Aires, Manantial, 1996.
- CLARK, T. J., *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la revolución de 1848*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- ....., *The painting of Modern life. Paris in the art of Manet and his followers*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1984.
- CROW, Thomas, *Modern Art in the Common Culture*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, George, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- ....., *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997.
- FOSTER, Hal, "Archivos de arte moderno" en *Diseño y delito y otras diatribas*, Madrid, Akal, 2004.
- FREEDBERG, David, *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 1992.
- GRÜNER, Eduardo, *El sitio de la mirada*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2001.
- HOLLY, Michael Ann y MOXEY, Keith (eds), *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, Sterling & Francine Clark Art Institute, Massachusetts, 2002.
- RIPA, Cesare, *Iconología*, Madrid, Akal, 1987, [1593].
- ROSSI, Paolo, *El pasado, la memoria, el olvido. Ocho ensayos de historia de las ideas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.
- WILLIAMS, Raymond, *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Biblos, 1997 [1º ed. 1977].
- ....., *La política del modernismo*, Buenos Aires, Manantial, 1997 [1º ed. 1989].

## Bibliografía particular sobre muralismo

A.A.V.V., *Galerías Pacífico Magazine*, Buenos Aires, c. 1992.

CASAZZA, Roberto, CORTÉS, Alfredo y KWIATKOWSKI, Nicolás, *El Subte de Buenos Aires: un viaje de noventa años 1913-2003*, Buenos Aires, Akián Gráfica Editora, 2003.

A.A.V.V., *Murales de Buenos Aires*, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Secretaría de Cultura, Gobierno de Buenos Aires, 2004. (CD-ROM).

ARIAS INCOLLÁ, María de las Nieves (dir.), *Murales. Guía del Patrimonio Cultural de Buenos Aires*, Secretaría de Cultura-Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2005.

BABINO, María Elena, “David Alfaro Siqueiros y el muralismo” en BRAGINI, Hugo y ROIG, Arturo (dir.) *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX, T.2 Obrerismo, vanguardia, justicia social*, Buenos Aires, Biblos, 2006.

BARBIERI, Sergio, “Patrimonio histórico”, en GRISENDI, Ezequiel, *Córdoba y su Justicia. Contextos y Figuras 1926-2010*, Córdoba, Poder Judicial de la Provincia de Córdoba, 2010.

BELEJ, Cecilia, “Alfredo Guido y sus murales subterráneos”, en *Actas XI° Jornadas InterEscuelas, Departamento de Historia, Tucumán 19-22 de Septiembre de 2007*, (CD-ROM).

....., “Los murales del Subte” en CASAZZA, Roberto y CORTÉS, Alfredo, *Color subterráneo*, Buenos Aires, Akian Gráfica Editora, 2007,

..... y CASAZZA Roberto, *Galerías Pacífico. Un lugar único en Buenos Aires*, Buenos Aires, Bifronte, 2007.

....., "Quinquela Muralista" en WECHSLER, Diana, *Quinquela entre Fader y Berni. En la Colección del Museo de Bellas Artes de La Boca*, Caseros, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2008, p. 57-77.

....., Tesis de Maestría: *Muros en disputa. Un estudio de los murales del Automóvil Club Argentino y Galerías Pacífico*, Instituto de Altos Estudios Sociales- Universidad Nacional de General San Martín, 2009, (inédita).

BERMEJO, Talía, "Murales en la Sociedad Hebraica durante la Segunda Guerra" en *XXIV International Congress of the Latin American Studies Association, The Global and the local: rethinking area studies*, 2003, Dallas Texas,

<http://lasa.international.pitt.edu/lasa2004-3htm>.

BOSSAGLIA, Rossana "The iconography of the Italian Novecento in the European context", en *Journal of the Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 3, Italian Theme Issue (Winter 1987), pp. 52-65.

CARDEN, Federico, *Los murales del Museo de La Plata*, La Plata, Fundación Museo de La Plata "Francisco Pascasio Moreno", 2009.

CASTRO, Xosé Antón, *Manuel Colmeiro*, Vigo, Galaxia, 1994.

CIRCOSTA, Carina, "*La Batalla de Caseros*". *Historia de un mural*, Morón, Honorable Concejo Deliberante de Morón, 2006.

DEBROISE, Olivier (org.), *Otras Rutas hacia Siqueiros*, México, INBA, Munal, Curare, 1996.

DEBROISE, Olivier- REYES, Graciela (editores), *Modernidad y modernización en el arte mexicano (1920-1960)*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1991.

DÍAZ HERMELO, Eduardo *et al.*, *La pintura de un maestro: Demetrio Urruchúa*, Caseros, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2007.

- DOSS, Erika, *Benton, Pollock, and the politics of modernism: from regionalism to abstract expressionism*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1991.
- EDER, Rita, "El muralismo mexicano: modernismo y modernidad" en *Modernidad y modernización en el Arte Mexicano 1920-1960*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1991.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Laura, *Diego Rivera*, México, Banco de México, 2004.
- GIUNTA, Andrea (comp.), *Candido Portinari y el sentido social del arte*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores, 2005.
- GOMBRICH, E. H., "Pinturas en las paredes", en *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003. [1ª ed. 1999].
- GONZÁLEZ MELLO, Renato y DOROTINSKY ALPERSTEIN, Déborah (coord.), *Encauzar la mirada. Arquitectura, pedagogía e imágenes en México, 1920-1950*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones estéticas, 2010.
- IMBERT, Julio *et al.*, *Murales de Buenos Aires. Galerías Pacífico*, Buenos Aires, Manrique Zago, 1981.
- LAURÍA, Adriana, RABOSSO, Cécilia, PACHECO, Marcelo, *et al.*, *Berni y sus contemporáneos. Homenaje a 100 años de su nacimiento*, Buenos Aires, Malba-Colección Costantini, 2005.
- LIDA, Cecilia, GIUDICE, Alberto y ROSSI, Cristina, *Castagnino. Humanismo, poesía y representación, un recorrido por la obra de Juan Carlos Castagnino*, Buenos Aires, Franz Viegner, 2008.
- MALOSETTI COSTA, Laura, "Construcción de desagües", en MALOSETTI COSTA, ..... "Construcción de desagües" en Laura Malosetti Costa,

“Construcción de desagües” de Benito Quinquela Martín para Obras Sanitarias de la Nación, Buenos Aires, AySA, (MIMEO).

MARLING, Karal Ann, *Wall to wall America: a cultural history of Post-office murals in the great depression*, Minneapolis, Univeristy of Minnesota Press, 1982.

MOLINA, Isaura y RADOVANOVIC, Elisa, *Murales de Berni en el Cine General San Martín de Avellaneda*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2000.

MENDIZÁBAL, Héctor y SCHÁVELZON, Daniel, *Ejercicio Plástico. El mural de Siqueiros en la Argentina*, Buenos Aires, El Ateneo, 2003.

MCKINZIE, Richard D., *The New Deal for Artists*, Princeton, Princeton University Press, 1973.

O’CONNOR, Francis, *Art for the millions. Essays from the 1930s by artists and administrators of the WPA Federal Art Project*, Greenwich, New York Graphic Society Ltd, 1973.

PACHECO, Marcelo, “Antonio Berni: un comentario rioplatense sobre el muralismo mejicano” en DEBROISE, Olivier, (org.), *Otras Rutas hacia Siqueiros*, México, INBA, Munal, Curare, 1996.

PARK, Marlene – MARKOWITZ, Gerald E., *New Deal for art: the government Art Projects of the 1930s with examples from New York city and State*, Hamilton, New York, Gallery Association of New York State, 1977.

PEÑA, José María, *Los murales. Argentina en el arte*, Buenos Aires, Viscontea, 1966.

PEDROZA, Mario, *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1981.

PRUZAN, Adriana, “Taller de arte mural: Obra realizada en Buenos Aires. Objetivos y logros” en *Ciudad / Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 1991.

- RABOSSI, Cecilia y ROSSI, Cristina, *Los muralistas en Galerías Pacifico*, Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 2008.
- ROCHFORT, Desmond, *Mexican muralists. Orozco, Rivera, Siqueiros*, San Francisco, Chronicle Books, 1998.
- RIVOSECCHI, Valerio, Benzi, Fabio *et al.*, *École romaine 1925-1945*, Paris, Paris Musées, 1997.
- ROSSI, Cristina, "El cine arte como espacio de intercambio. Los murales de Castagnino, Espinosa, López Claro y Orlando Pierri" en *Artilugios* N°1, diciembre 2007.
- ....., "En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción", en GARCÍA, María Amalia, SERVIDDIO, Luisa Fabiana, ROSSI, María Cristina, *Arte Argentino y Latinoamericano del siglo XX*, Fundación Espigas, 2004.
- ....., "Impacto del discurso siqueriano sobre el gremio de los artistas plásticos argentinos" en *Actas Jornadas de Sociales CeDinCi*, 2002.
- SIRACUSANO, Gabriela, "Las artes plásticas en las décadas del '40 y '50" en BURUCÚA, José Emilio (Director), *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Vol. II, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- SCHNAPP, Jeffrey T., "Flash memories (Sironi on Exhibit)" en *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 3, Italian Issue (Winter 1987, pp. 52-65),
- TIBOL, Raquel, *Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo. Testimonios del Fondo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- WECHSLER, Diana, "Un registro moderno del arte en Córdoba", en *100 años de plástica en Córdoba, 1904-2004*, Córdoba, La Voz del Interior, 2004.
- ....., "Da una estetica del silenzio a una silenziosa declamazione. Incontri di una tradizione nelle metrópoli del Rio de la Plata", en CHIARELLI, Tadeu

y WECHSLER, Diana B., *Novecento Sudamericano. Relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay*, Milán, Skira, 2003.

....., (ed.), *Ejercicio Plástico, la reinención del muralismo*, Buenos Aires, UNSAM edita, (en prensa).

WOOD, Paul, "Realismo y realidades" en FER, Briony, BATCHELOR, David,

WOOD, Paul, *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*, Madrid, Akal, 1999.

ZAGO, Manrique (Comp.), *Arte bajo la ciudad. Murales cerámicos, cementos, relieves y esculturas de los Subterráneos de Buenos Aires*, Buenos Aires, Manrique Zago, 1978.

### **Entrevistas realizadas**

Aisenson, Roberto (h.), Arquitecto. Entrevista realizada el 15 de agosto de 2011.

Duarte, Serrana, Restauradora. Entrevista realizada el 10 de julio de 2012.

Etcheverry, Lilia, Restauradora. Entrevista realizada en agosto del 2008.

Fernández, Albino, Artista y docente. Entrevista realizada el 18 de julio de 2008.

Lancelotti, Cristina, Restauradora. Entrevista realizada el 14 de julio de 2008.

Madia, María Eugenia, Restauradora. Entrevista realizada en agosto del 2008.

Mallol, Viviana, Restauradora. Entrevista realizada el 22 de septiembre de 2008.

Naranjo, Mario, Director de la "Coordinación de Recuperación del Patrimonio Cultural" del Ministerio de Economía y Finanzas Públicas de la República Argentina. Entrevista realizada el 16 de abril de 2011.

Orsetti, Alberto, Restaurador. Entrevista realizada el 30 de julio 2006.

Serrano, Manuel, Restaurador. Entrevista realizada el 26 de febrero de 2009.

Sorrentino, Francisco, Docente en la escuela “Prilidiano Pueyrredón” y en la escuela “Lola Mora”. Entrevista realizada el 16 de julio de 2011.

Valdez, Mariana, Restauradora. Entrevista realizada el 23 de noviembre de 2010.