

Murales efímeros para las exposiciones industriales durante el primer peronismo

Ephemeral Murals for Industry Exhibitions During the First Peronism

Cecilia Belejⁱ
ceciliabelej@gmail.com

Resumen

Durante el primer peronismo (1946-1955), se llevaron a cabo una serie de exposiciones de la industria con vistas a promocionar la política del gobierno, no sólo en materia económica, sino también social, política y cultural. Se realizaron en lugares claves del espacio público: en la Avenida 9 de julio y en el predio de la Sociedad Rural. El arquitecto encargado de construir las arquitecturas efímeras que contuvieron la Exposición Industrial de 1945 y la Exposición de la Minería e Industrias Afines, en 1946, por nombras sólo algunas, fue Jorge Sabaté. Estas particulares arquitecturas, construidas especialmente para albergar las exposiciones, estaban decoradas con murales. Debido a su carácter transitorio, se presenta aquí una recomposición de su existencia a partir de bocetos y fotografías que se conservan en archivos.

El propósito de este texto es analizar el programa visual presentado en las exposiciones de la industria que se desarrollaron durante el primer peronismo. Examinaremos entonces cuál fue el relato visual que se plasmó a partir de estudiar a los artistas y qué características tuvo la imagen de industria que se evocó en los murales.

Palabras clave: PERONISMO; EXPOSICIONES INDUSTRIALES; MURALES EFÍMEROS.

Abstract

During peronism (1946-1955) a series of exhibitions about industry were held, with the idea of promoting the government's policy, not only the economy, but also the social, political and cultural aspects. The exhibitions took place in the public space: in 9 de Julio Avenue and in the Sociedad Rural. The architect Jorge Sabaté built the ephemeral architectures that kept the Exposición de la Minería e Industrias Afines, in 1946, Exposición Industrial, in 1945, among others. This architecture, built especially to host the exhibitions, was decorated with mural paintings, also ephemeral. A reconstruction of their existence from sketches and photographs is presented here using documents that are guarded in libraries and archives.

The aim of this article is to analyze the visual program presented in the industrial exhibitions that were held during the first peronism. We will examine what was the visual message that was crystallized in the exhibitions and also, who painted the murals and what were the images of industry evoked in them.

Key words: PERONISM, INDUSTRIAL EXHIBITIONS, EPHEMERAL MURALS

Recibido: 11 de diciembre de 2013.

Aprobado: 26 de febrero de 2014.

ⁱ Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (FSOC-UBA) y Universidad Nacional de Tres de Febrero (IIAC-UNTREF). Agradezco las sugerencias y comentarios de los evaluadores que contribuyeron a mejorar la versión final de este texto.

Introducción

El año 1946 supone un debate para la historiografía a partir de las transformaciones, continuidades y cambios que se operan en los distintos aspectos de la historia nacional. Durante el primer peronismo, se llevaron a cabo exposiciones industriales y otras exhibiciones nacionales, como la Exposición Industrial Argentina de 1946, Argentina en Marcha que se realizó en la calle Florida en 1951 y la Exposición del Automóvil en 1952, entre otras. Estas muestras se utilizaron como un espacio para publicitar a partir de una estética determinada, las políticas del gobierno en materia de industria, valores e ideas a un público amplio. El grupo de artistas que se especializó en pintar murales durante este período para los stands y pabellones, entre los cuales se destacaban Alfredo Guido y Dante Ortolani, se adecuó a las condiciones de producción, las cuales requirieron de la capacidad de sintetizar nociones políticas a través de las imágenes que vestían los stands de las exhibiciones temporarias. La idea central que guía este trabajo radica en que durante el primer peronismo el arte mural se convirtió en una práctica con una función no exclusivamente artística sino que también persiguió un fin político dentro del discurso simbólico del gobierno. Ahora bien, si la práctica del muralismo con usos políticos ya existía en la Argentina en la década anterior, la novedad se basó en la introducción de lo efímero aplicado a la promoción de la industria. El propósito de este artículo es entonces analizar dicho muralismo que por su carácter efímero no ha sido estudiado hasta el momento, dado que estas obras se destruían cuando se terminaban las exposiciones. Este trabajo permite entrar en diálogo con los estudios sobre simbología peronista. Plotkin llamó la atención sobre la importancia de estudiar los aspectos culturales y rituales del peronismo. En particular, sobre los festejos del 17 de octubre y el 1º de mayo.¹ El trabajo de Gené avanzó en desmontar la idea que vinculaba la gráfica peronista al nazismo y fascismo, mientras que Ballent estudió la manera en que la arquitectura tuvo una presencia y un rol destacado durante el período.² Por su parte, Krieger analizó la estética audiovisual a través del cine, los docudramas y noticieros producidos durante el peronismo.³ Recientemente, Valenzuela, ha analizado la simbología de los libros escolar en el nivel primario y la introducción de los niños a la política a través de los mismos.⁴

Se presenta aquí una recomposición de la existencia del muralismo efímero a partir de los bocetos y de las fotografías que se conservan en el Archivo General de la Nación y

¹ Plotkin, (1993).

² Gené, (2005) y Ballent, (2009).

³ Krieger, (2005).

⁴ Valenzuela, (2012).

en otros repositorios.⁵ Para ello, se explicará en qué consistieron las exposiciones industriales, para luego establecer los antecedentes del muralismo y así poder indagar en la obra de los artistas que pintaron murales y la manera en que fue abordada la temática de la industria en los paneles realizados.

Las exposiciones industriales

Las exposiciones organizadas por la Secretaría de Industria y Comercio tuvieron su correlato y antecedente en las exposiciones internacionales en las que se llevaba a cabo una muestra destinada a permanecer por un tiempo acotado. Ejemplo de esto es la Exposición de París de 1889. También, en la Argentina, se había desarrollado esa práctica en la Exposición del Centenario, en otras. El arquitecto Jorge Sabaté tuvo a su cargo la tarea de organizar las quince exposiciones peronistas. Coordinó, como han estudiado Hendlin y Herr,⁶ los distintos actores que participaban en su armado, albañiles, empresas que alquilaban los stands, artistas que pintaban los decorados. Sabaté combinó la producción industrial con la producción artesanal: se utilizaban estructuras de hierro sobre las que se colocaban revestimientos de metal o de cartón, que luego se pintaban para lograr un simil piedra o simil mármol. Las estructuras se remataban con esculturas de gran tamaño y a una escala monumental.⁷ Estos eventos masivos tuvieron una dinámica compleja y fueron emplazados en lugares centrales o de mucha significancia de la ciudad de Buenos Aires para así configurar una nueva forma de actuar en política.

Durante la década de 1930, la arquitectura del Estado estuvo vinculada a la construcción de grandes proyectos y obras de infraestructura en general tales como carreteras, puentes y edificios públicos. Con el peronismo, a este impulso se le sumará un plan de obra pública social como viviendas, hospitales, etc. Ballent ha trabajado la arquitectura que se desarrolla durante el peronismo, en donde uno de los arquitectos clave fue el ya mencionado Jorge Sabaté, quien realizó importantes obras, tanto para el sector público como para el privado. Si bien analiza el lapso en que éste fue intendente de Buenos Aires entre 1952 y 1954, interesa para este estudio la forma en que define a Sabaté. Según la autora, este archi-

⁵ Este texto surge a partir de los documentos que se encuentran en el Departamento de Fotografía del Archivo General de la Nación, la “Biblioteca Peronista” de la Biblioteca del Congreso de la Nación, el “Instituto de Investigaciones Históricas Eva Perón” (INIHEP), el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazso” de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (IAA) y la Biblioteca “Embajador Leopoldo Tettamanti” de la Secretaría de Industria y Comercio. Agradezco la guía generosa de Clara Hendlin del IAA y de Laura Covello del INIHEP.

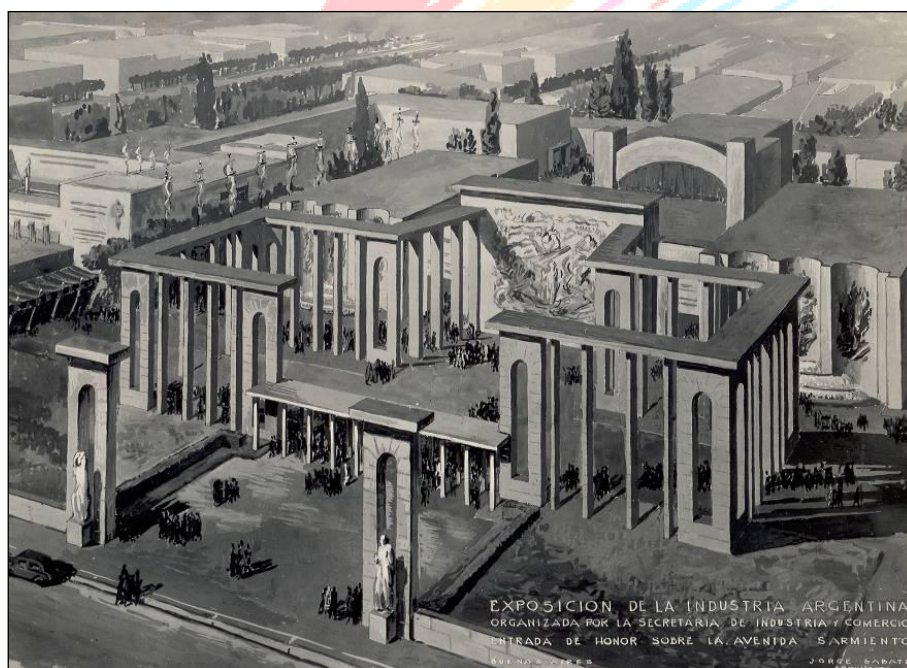
⁶ Véase Hendlin y Herr (2013).

⁷ *Ibidem*.

tecto se destacaba por tres características: poseía un perfil técnico profesional, era un talentoso escenógrafo y, por último, sus obras tenían un carácter ecléctico.⁸ Esta vertiente asociada a la escenografía le confirió un lugar notable que fue explotado en las exposiciones que analizaremos, dado que trabajó como director escenógrafo de la Compañía Argentina de Alta Comedia del Teatro Moderno.

De acuerdo a lo que se observa en las fotografías, a estos eventos acudía una gran cantidad de público; se trataba de un espectáculo político donde se ponían en escena los logros sociales y económicos del nuevo régimen. En estas arquitecturas que eran habitadas temporalmente, ya que se abrían al público en forma libre y gratuita, se celebraban los éxitos y se hacía partícipes a las masas de los logros peronistas; se trataba de una celebración festiva que publicitaba la economía y la industria de aquellos años.

Figura 1: Vista realizada por el Arq. J. Sabaté de la Exposición de la Industria Argentina de 1946 realizada en el predio de la Sociedad Rural.



Fuente: Archivo IAA.

Para la Exposición de la Industria Argentina, inaugurada el 1° de diciembre de 1946, la Secretaría de Industria y Comercio había aprobado un Reglamento General en el que se regulaban una serie de cuestiones como la designación de un Comité Ejecutivo que coordinaba el funcionamiento del evento y se aceptaban pedidos de locación “solamente de productores directos, fabricantes o representantes exclusivos relacionados con la actividad

⁸ Ballent (2009) y Gené (1999).

industrial argentina”⁹. Entre las firmas que alquilaron stands se encontraban, entre otras, Aceros Bohler de la Casa Denk, Chapas Ondalit, Industrias Vitrocement, SACIC jugos de fruta y Medias París de las casas Salzmänn y Cía. Entre las cartas conservadas, se encuentran las dirigidas al Presidente del Comité Ejecutivo de la Exposición de la Industria Argentina, José Constantino Barro y las empresas expositoras. Éstas alquilaban los estands que eran contruidos especialmente para cada locatario, el cual podía requerir determinadas cuestiones técnicas, por ejemplo, la fábrica de Tejidos Rosenberg SRL, solicitaba: “la instalación eléctrica e instalación de Fuerza Motriz para 2 HP. También nos resulta indispensable que el piso sea de cemento, por cuanto tenemos necesidad de instalar un telar cuyo trabajo no puede realizarse si no es sobre base de cemento”¹⁰.

En el libro-folleto de 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, es muy particular la enumeración que surge del orden alfabético de los productos que se exhibían, formando un extraño conjunto:

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.¹¹

La minuciosa enumeración de productos hablaba a las claras de la intención de poner en valor al sector industrial. Durante el primer peronismo, no hubo una política económica uniforme, ni un sector de la economía al que se haya apoyado de manera sostenida. Sin embargo, sí se registró una marcada redistribución del ingreso que favoreció a la clase trabajadora.¹² Rougier sostiene que algunas de las premisas del peronismo, como el mercadointernismo, no habrían sido el producto de una política diseñada, sino más bien la única opción posible en el marco de las dificultades del comercio internacional en la inmediata posguerra. Así, ante el deterioro de los términos del intercambio, la inconvertibilidad de la

⁹ *Reglamento General de la Exposición de la Industria Argentina*, Secretaría de Industria y Comercio, Buenos Aires, 1946, p. 2.

¹⁰ Carta de directivos de Rosenberg SRL al Presidente del Comité Ejecutivo de la Exposición de la Industria Argentina, D. José Constantino Barro, del 29 de octubre de 1946. Documento conservado en el IAA.

¹¹ “Repercusión de la Exposición” (1950), p.30.

¹² Rougier (2012).

libra esterlina y el boicot de los Estados Unidos, desde 1942, no quedaba otra alternativa que “apostar” por un autoabastecimiento a nivel nacional. En este contexto, se lanzarán una serie de medidas de carácter financiero, tendientes a favorecer la inversión, garantizar el pleno empleo y controlar las importaciones para estimular el crecimiento industrial. En este marco, las exposiciones de la industria se pueden entender como una combinación de la promoción de las políticas a favor del sector industrial y aquello que todavía no se había alcanzado pero que ya se exhibía como un logro.

Sobre la Exposición Industrial Argentina de 1946, un 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.¹³

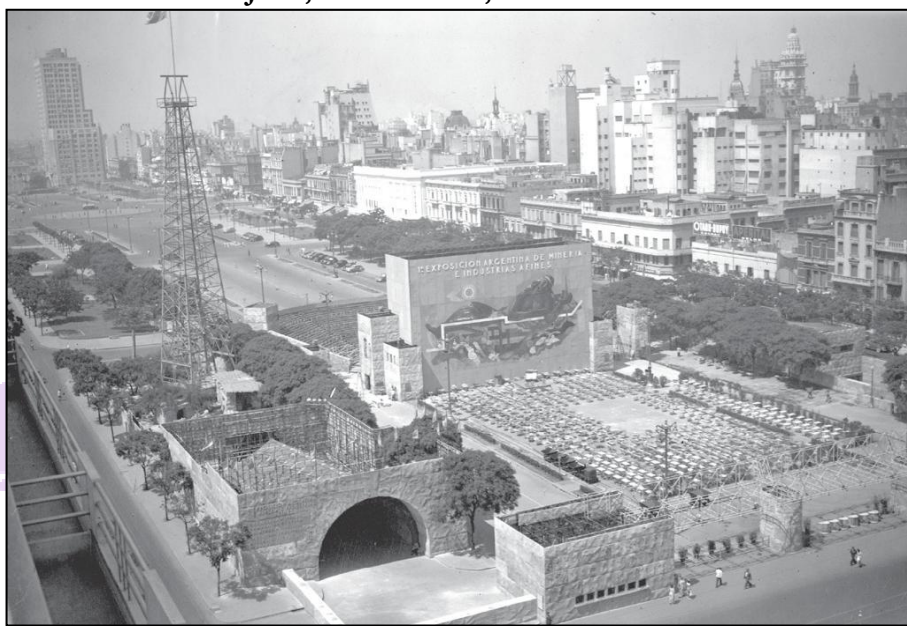
Se destacaron las exposiciones (Figuras 1 y 2) que se emplazaron en el espacio público, en la Avenida 9 de Julio y el predio de la Sociedad Rural respectivamente, particularmente por el hecho de que se trató de construcciones que luego fueron desarmadas. En cada nueva exposición, se reutilizaba aproximadamente el treinta por ciento de los materiales, según se ha señalado.¹⁴ 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 fiestas regionales, como el caso de la Fiesta de la Vendimia en Mendoza que fue acompañada, en 1947, por la Exposición Industrial.¹⁵

¹³ “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.

¹⁴ Hendlin y Herr (2012), p. 18.

¹⁵ Para un análisis de la visita de Juan Perón y Eva Duarte de Perón en la Fiesta de la Vendimia en 1947 y el intento por nacionalizar un festejo regional, véase Belej, Silveira y Martín (2005), pp. 45-76.

Figura 2: Foto aérea de la Primera Exposición Argentina de Minería e Industrias Afines, realizada en la Avenida 9 de Julio, Buenos Aires, 1946.



Fuente: AGN.

Antecedentes de la escena mural

Los artistas que realizaron murales durante el peronismo ya contaban con una experiencia previa en obras para edificios estatales. Desde mediados de la década de 1930, Alfredo Guido, Dante Ortolani, Emilio Centurión y otros, obtienen encargos del Estado para pintar murales en los ministerios de Obras Públicas y de Finanzas, y decorar las estaciones de subterráneo de Buenos Aires de la Compañía CHADOPyF con murales cerámicos.¹⁶ Este grupo de artistas se caracterizó como un colectivo unido tanto por sus postulados estéticos, como por el hecho de recibir encargos del Estado.

Dentro de este grupo Guido, Soto Acébal, Quirós y Centurión ocupaban un lugar de privilegio dentro del campo artístico, ya que Guido obtuvo, en 1924, el primer Premio del Salón Nacional con *Chola desnuda* y Centurión la misma distinción, en 1934, con *Venus criolla*. Sus óleos de motivos costumbristas, que representaron lo autóctono de manera idealizada, con un tratamiento tradicional, formaban parte del canon que la crítica apreciaba.¹⁷ Tanto para Guido como para Soto Acébal, la pintura mural debía ser subsidiaria de la arquitectura. Guido, quien dirigió la Escuela “Ernesto de la Cárcova”, sostenía que el Estado podía utilizar el arte mural con el objeto de construir una identidad nacional. Estos artistas demandaban un Estado que los contratase, al tiempo que proponían representar temas de

¹⁶ Belej (2012a).

¹⁷ Sobre la crítica en la década del veinte véase, Wechsler, (2003).

la historia nacional y los próceres argentinos para utilizar la pintura mural como propaganda estatal.

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.¹⁸ Allí, compartió las sesiones con otros pintores y escultores, varios de ellos muralistas y colegas de la escuela.¹⁹

Al mismo tiempo, comenzó a gestarse un muralismo moderno que tuvo su correlato a nivel internacional en el muralismo mexicano, el italiano de entreguerras y el norteamericano del *New Deal*. En el caso del muralismo mexicano, las consignas eran arte para el pueblo y arte para todos. Su propósito se basaba en comunicar ideas políticas a través de la representación de temas de la historia como la revolución, la lucha de los trabajadores y los campesinos, a la vez que buscaba la recuperación de las raíces indígenas del pueblo. Por su parte, el muralismo italiano, principalmente a través de la figura de Mario Sironi, acompañó las ideas políticas del régimen fascista, mientras que el gobierno federal en Estados Unidos contrató a miles de artistas para pintar escenas costumbristas y de progreso económico, en el marco de los planes económicos para paliar la crisis de 1929.

Esta manera de concebir la pintura mural actualizó el repertorio de posibilidades de ornamentación en arquitectura y generó en Buenos Aires dos vertientes del muralismo moderno que articularon arte y política de manera diferenciada. Una fue la impulsada por los artistas ligados a la izquierda que habían pintado en 1933 *Ejercicio Plástico* junto a David Alfaro Siqueiros. A pesar de los deseos manifiestos de este grupo por desarrollar un movimiento de pintura mural, fueron pocos los encargos que recibieron; debido a 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. Por otro lado, estaba la corriente formada por un conjunto de artistas nucleados en torno a la Escuela de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” y la Academia Nacional de Bellas Artes. Estas vertientes exhibieron, en la elección del lenguaje

¹⁸ El 1° de julio de 1936, por decreto presidencial, se creó la Academia Nacional de Bellas Artes. A mediados de 1940, el arquitecto Martín Noel era su presidente, acompañado por Francisco Armellini como secretario. 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.

¹⁹ Otra de las características en común de este grupo fue su relación cercana con la escenografía. En Rosario, Guido se había iniciado en los estudios de pintura con Matteo Casella, que era escenógrafo. Por su parte, Rodolfo Franco combinó la pintura de caballete con los murales y la escenografía. Llegó a ser Director Escenógrafo del Teatro Colón. Basaldúa y, en menor medida, Urruchúa también desarrollaron una carrera importante 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.

formal y de los motivos representados, modos divergentes de pensar la identidad argentina y tuvieron un impacto también diferente en los espacios públicos.

De estas expresiones del muralismo, es la segunda la que continuó recibiendo encargos estatales durante el período aquí abordado. En el grupo, se encontraban Alfredo Guido, Jorge Soto Acébal, Rodolfo Franco, Dante Ortolani, Alfredo Montero 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.²⁰ 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 Rodrigué); 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, Armando 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), entre otros.

De esta forma, los artistas buscaron interpelar al Estado a través de distintas estrategias y, al mismo tiempo, confeccionaron un repertorio iconográfico que dialogó con la modernidad contemporánea del período. Ya durante el primer peronismo, a través de la Subsecretaría de Informaciones, se controlaron en forma creciente las estrategias visuales para la propaganda política del gobierno. Varios soportes fueron utilizados como estrategia para la divulgación de estas ideas. De tal manera, no solo se apeló al cine, a la gráfica, y a los textos escolares, sino que también el muralismo, en particular el muralismo efímero para exposiciones de la industria, tuvo un rol muy destacado.

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 en el ámbito laboral. El equivalente femenino es la enfermera y la mujer como madre en el hogar.²¹

En los murales, si bien se registran estos íconos, también se observan otras estrategias de composición, que presentan un lenguaje más elaborado y un intento superador de la

²⁰ 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 argentinidad como fruto de la unión entre lo hispano con lo 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 (creando la cátedra de Literatura Argentina en 1913) y la arquitectura, entre otros. Véase Altamirano y Sarlo (1997).

²¹ Para ampliar este tema véase Gené (2005).

lógica del afiche propagandístico, en particular en relación a la figura femenina, como se verá más adelante.²² Una de las diferencias estuvo dada por quienes ejecutaban las obras. Los murales realizados por Alfredo Guido, Dante Ortolani y Gastón Jarry, sin duda, pertenecen a este último grupo.

Los paneles decorativos

A continuación, analizaremos algunos aspectos de la propuesta visual que surge del análisis de las exposiciones industriales. En 1944, se realizó la Exposición del Primer Aniversario de la Revolución de Junio, es decir, la conmemoración del Golpe de Estado de 1943. En ella, además de los murales, había esculturas: en particular resulta interesante la que se encontraba al ingreso de la muestra. Se trata de una representación de la Patria en su versión guerrera. Al igual que en *La libertad guiando al pueblo*, de Eugenio Delacroix, en donde se ve a Marianne enarbolando la bandera francesa y llevando un fusil en la otra mano, la Patria de la Exposición de Junio está presentada como Atenea y lleva una lanza en su mano. Es decir, que la Patria que se celebra es aquella que ha tomado el poder por las armas y que “ha liberado” al pueblo. La imagen está acompañada por un texto que sostiene: “Patria armada, paz honrada” y es a partir de la construcción de la escultura que se suma a un discurso visual que intenta cristalizar una idea de Nación.²³ Este modelo se retomó en el mural de ingreso a la Exposición de la Industria Argentina, de Alfredo Guido, en 1946 (Figura 3).

²² Paralelamente a la elaboración de los murales efímeros para las exposiciones, se realizaron otros durante este período, en escuelas primarias y en edificios públicos. Uno de los más emblemáticos es el de la Central General de los Trabajadores. El mural *Ayer y Hoy* se encuentra en la salón de actos del edificio de la CGT fue pintado en 1949, por Miguel Petrone y representa de manera idealizada las mejoras en la vida de los trabajadores a partir de la sindicalización y del peronismo.

²³ Fotografía AGN, nro. inventario: 103.428.

Figura 3: Exposición de la Industria Argentina, Mural de Alfredo Guido, 1946.



Fuente: IAA.

Los paneles decorativos eran realizados por profesores y alumnos de la Escuela de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, de la que Guido era su director. La solicitud de colaboración se realizaba a través de pedidos oficiales para los cuales el gobierno nacional requería al ministro de Justicia e Instrucción Pública la ayuda de la escuela, para las diferentes exposiciones industriales. La ejecución de los bocetos pautada y debían realizarse a “escala de 5 cm. por metro, terminados en forma que permita una justa apreciación.”²⁴ Luego, los bocetos eran seleccionados y una vez aprobados, el artista tenía veinte días para pintar la obra. Existía cierto nivel de estandarización en la ejecución de los murales, materiales y colores que le daba a las obras un efecto de conjunto y uniformidad, a pesar de la procedencia heterogénea de los artistas. Las que se destinaban a un espacio exterior se pintaban sobre *hard board* en bastidor, en paneles de 1,22 metros de ancho “con pintura al oleo-mate para exteriores, previa imprimación de una mano de aceite a ambos lados y dos de pintura al aceite en la cara del frente”²⁵. En cambio, para interiores, se pintaba al temple sobre lienzo, “con una mano de coleta y una de tiza y cola de fondo”²⁶.

Sabaté fue un arquitecto que incluyó murales en sus obras desde la década de 1930. El edificio de La Fraternidad fue construido en 1934 y posee murales de los mismos artistas

²⁴ Documento mecanografiado “Exposición de la Industria Argentina-Decoraciones murales” conservado en el IAA, s/f.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

que luego fueron convocados para las exposiciones aquí trabajadas.²⁷ En su archivo personal, Sabaté conservó los bocetos y cartones preparatorios de los murales efímeros para las exposiciones industriales. Este dato hecha luz sobre el proceso de selección y de aprobación de las obras. Además, se establecían contratos donde se pautaban, entre otras tareas en las que el arquitecto estaba a cargo, los paneles murales, bajo el rubro “Amueblamiento y decoración”. Puede leerse, en un documento mecanografiado: “Dirección general de las obras de amueblamiento y decoración, dirección de la realización de los bocetos de las decoraciones murales y escultóricas y de los concursos entre casas especializadas en amueblamientos y/o de artistas decoradores para las correspondientes realizaciones.”²⁸

La descripción del artista Troiano Troiani es interesante ya que señala otros aspectos decorativos como el caso de las esculturas realizadas para ser colocadas en el ingreso de la Exposición de la Industria (1946-1947). Una era una alegoría del Trabajo y se trataba de un hombre vestido con mameluco apoyado sobre un yunque. La otra era una alegoría de la Industria representada, de acuerdo con la descripción del escultor como:

una mujer firme y robusta, como se presenta en estos momentos la industria argentina, es el centro de un arco de círculo formado por el segmento de una rueda dentada, que es la eterna alegoría industrial y que paulatinamente se transforma en arco de triunfo, trocándose en rama de laureles.²⁹ (Figura 4)

La representación de la industria como una mujer no es algo novedoso en términos iconográficos. En la *Alegoría de la Industria*, de Francisco de Goya (1805) dos mujeres hilan en una rueca, en referencia a la primera fase de la industrialización, basada en los textiles. Lo interesante es que en la de Troiani la diferencia está dada en que la mujer no se encuentra realizando una actividad tradicionalmente considerada femenina, sino que lleva, entre otros atributos, la rueda de la industria. Esta industria abstracta o en sentido general es femenina. Por el contrario, el trabajador concreto sigue siendo un hombre. En el lugar de la mujer no hay un cambio significativo; a pesar de que ingresan en forma masiva a las fábricas durante el periodo, la mujer continúa siendo representada en roles tradicionales.

²⁷ En estilo art déco, el edificio, hoy conocido como Teatro Empire, contaba con tres murales de Dante Ortolani y Adolfo Montero. Uno en el hall central y dos frisos en los laterales del Auditorio con la evolución del transporte desde los pueblos originarios hasta el ferrocarril. El mural del hall central es una alegoría de la Fraternidad. Estas obras se puede tomar como antecedente de los murales que estamos analizando, dado que los artistas serán contratados nuevamente por Sabaté para realizar murales efímeros en los cuales el tipo de representación muestra una continuidad en los murales peronistas.

²⁸ “Proyecto”, Documento mecanografiado, conservado en el INIHEP, s/f.

²⁹ Troiani, “Memoria Descriptiva, Exposición de la Industria 1946/47”, Documento mecanografiado. Biblioteca del IAA.

Figura 4: Fotografía de *La Industria* (izquierda) y maqueta de *El trabajo*, de Troiano Troiani.



Fuente: IAA.

En los folletos que se editaban con motivo de las Exposiciones, por lo general, no se escribe sobre las decoraciones murales, sino que éstas ilustraban algunas de sus páginas. En un caso, que resulta atípico, se menciona a todos los artistas junto con la reproducción de dos obras. Esta nómina permite ver la coexistencia de alumnos de la escuela como Mercedes Carman y Carlos Aschero y otros artistas de trayectoria como Amadeo Dell'Acqua.³⁰

En las exposiciones de la industria había estands de compañías privadas y también de empresas y organismos del Estado, donde son representados los ministerios de Industria y Comercio, Marina, Aeronáutica, Transportes, Obras Públicas, Comunicaciones, la Dirección General de Fabricaciones Militares y la Comisión Nacional de Aprendizaje y Orientación Profesional, entre otros. En ellas los murales servían de marco a los estands. En estas muestras que se realizaban en galpones montados especialmente, se colocaba un mural de grandes dimensiones en la fachada de esa arquitectura efímera y luego, cada stand estaba decorado con murales menores. En la mayoría de los casos, el mural de la fachada lo reali-

³⁰ “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 Finocchiario, Nicasio Fernández Mar y Miguel Nevot.”, en “Repercusión de la Exposición” (1950), pp. 30-31.

zaban Alfredo Guido o Dante Ortolani.³¹ Este último había trabajado con Sabaté en el edificio de La Fraternidad en tanto que Guido, como ya vimos, tenía una vasta experiencia como muralista en la década anterior. En la Primera Exposición Argentina de Minería e Industrias Afines, en 1945, se representaba a la tierra como una mujer indígena dormida y se podía observar en sus entrañas los diferentes estratos minerales, restos fósiles y túneles mineros (Figura 5). Así, evidentemente, se puso en escena a la industria minera asociada a lo femenino y a la pacha mama que “da a la luz” los productos minerales. También, el mural de la fachada de la Exposición de la Industria Argentina (Figura 6), organizada por la Secretaría de Industria y Comercio, lo realizó Guido quien representó una alegoría de la industria como una mujer con mameluco, casco y martillo en mano. Están presentes todos los símbolos que remiten a la minería, la arquitectura, la industria, la extracción de petróleo, las chimeneas de las fábricas y los buques del puerto. Con esta imagen estereotipada de la industria, Guido contempló todas las actividades industriales.

Figura 5: Mural de la Primera Exposición Argentina de Minería e Industrias Afines de Alfredo Guido.



Fuente: AGN.

³¹ Guido y Ortolani participaron con murales en la Exposición del Primer Aniversario de la Revolución de Junio (1944), la Primera Exposición Argentina de Minería e Industrias Afines (1945), la Gran Exposición de la Industria (1946), la Primera Exposición de Aeronáutica (1946), la Exposición de la Industria Argentina (1946-7), la Segunda Exposición de Aeronáutica (1947), la Exposición de la Banca, el Comercio y la Industria (1948), Argentina en Marcha (1951), La Nueva Argentina (1951) y La Exposición Justicialista (1952), entre otras. La participación del artista en la exhibición de 1944 lo perfiló como el comunicador de los mensajes visuales transmitidos a través de la decoración mural de las exhibiciones que se realizaron en adelante.

Figura 6: Mural de la Exposición de la Industria Argentina.



Fuente: Archivo IAA.

En otro mural, (Figura 7) Guido representó, siguiendo el sentido de las agujas del reloj, el ciclo textil, desde la cosecha del algodón, hasta su hilado y tejido en las fábricas. En *Industrialización*, el artista mostró este proceso de una manera ambigua. La imagen partida en dos cuadrantes representa un trabajador de la zafra y a su lado, un minero. Toda la imagen tiende hacia una lectura que pareciera connotar una fase previa a la industrialización. Esto se ve reforzado por una suerte de muestreo de los cereales que producía el país: arroz, maíz, algodón, trigo y girasol. Se observa en la obra de Guido la convivencia de los carros tirados por caballos, con el tren y los camiones. Los grandes transatlánticos y las chimeneas humeantes recuerdan a las obras del período anterior que insisten en la relevancia del modelo agroexportador. En suma, se podría decir que los murales de la fachada de las sucesivas exposiciones representaban simbólicamente aquello que interesaba transmitir. Para el peronismo, era fundamental mostrar una imagen de pujanza e industrialización dado que buena parte de los discursos y esfuerzos del gobierno estaban dirigidos a profundizar el sector industrial. De esta manera, Sabaté lo disponía en sus papeles. En una nota manuscrita donde se detallan los murales para cada pabellón de la Exposición de la Industria Argentina, en 1947, se lee: “Pabellón N° 11 (decoración Mural exterior) sobre la calle Santa Fe.

Tema: La Industria en General, por ser especial su ubicación debe tener el cometido de anunciador de la Exposición”.³²

Figura 7: Alfredo Guido, Boceto *Industrialización*.



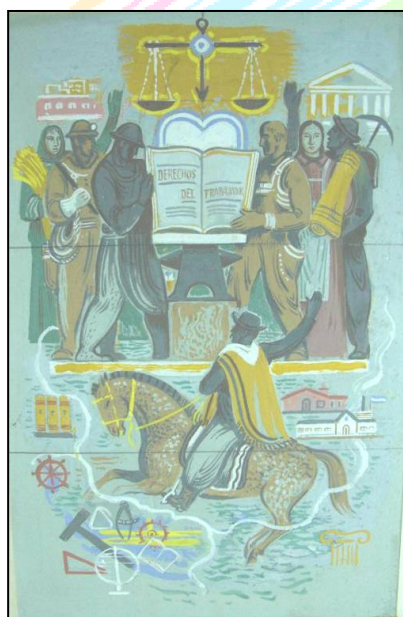
Fuente: Archivo INIHEP.

Ahora bien, en los murales que se pintaban dentro de los galpones y para decorar cada stand en particular, se observan motivos que remiten a cuestiones más específicas. Por ejemplo, para decorar la pared lateral donde se exhibía una máquina textil, se representó la cosecha de un campo de algodón; en el stand de YPF, los pozos de petróleo y en el stand de Ferrocarriles Argentinos, el tren recorriendo un paisaje montañoso. Estos decorados, en general, no poseen firma y están realizados probablemente por los estudiantes de la escuela por tratarse de obras de menor tamaño e importancia.

³² Documento manuscrito que se conserva en el IAA.

Así como se realizaban exposiciones puntuales sobre la industria, en 1952, se llevó a cabo una exposición más amplia: la Exposición Justicialista. En este caso, los murales tendieron a mostrar aspectos del peronismo como doctrina. Uno de los paneles de Alfredo Guido es *Los derechos del trabajador* (Figura 8) donde el artista pinta a trabajadores como obreros, mineros, hiladoras y peones agrarios, sosteniendo un gran libro en el que se lee el título de la obra. Otros elementos presentes en esta obra son una balanza de la justicia social, la escarapela y un gaucho que saluda esos nuevos derechos, tema clave para el peronismo. Esta exposición fue organizada por la Secretaría de Informaciones de la Presidencia, y se llevó a cabo en la calle Florida a lo largo de diez cuadras, desde la Avenida de Mayo hasta la calle Paraguay. Para este evento, se techó la calle Florida creando una suerte de túnel y se utilizaron las vidrieras de los locales para exponer objetos relativos a la muestra. De hecho, en el archivo Sabaté se conserva un listado de todos los locales de la calle, consignando las características de las vidrieras y si habían prestado su conformidad para la Exposición.

Figura 8: Alfredo Guido, Boceto del mural *Los derechos del trabajador*.



Fuente: Archivo INIHEP.

El peronismo se caracterizó por hacer un marcado uso de los símbolos y las imágenes. En este sentido, las exposiciones eran una oportunidad para transmitir nociones de Patria, trabajo y también de los roles de género a través de los murales. En relación a las representaciones de mujeres, podemos afirmar que en estos murales efímeros aparecen otras alternativas a las expuestas por Gené para la gráfica. Es decir que, además de la mujer

en el hogar y la enfermera, aquí aparece la mujer trabajadora, en particular, la mujer cosechadora en los campos algodonereros, así como también la mujer hiladora (Figura 9 y 10). Si bien estas mujeres desarrollan roles tradicionalmente femeninos, no deja de representar un cuadro más complejo que el que surge del estudio de la gráfica peronista.

Figura 9: Alfredo Guido, Mural con el ciclo de los textiles.



Fuente: Archivo IAA.

Figura 10: Dante Ortolani, Mural exterior sobre los textiles.



Fuente: Archivo IAA.

También, por sus características efímeras, es interesante la reutilización de imágenes o de fragmentos de imágenes. Como ejemplo podemos citar un mural que pintó Dante Ortolani para una de las exposiciones³³ donde, entre la gran cantidad de escenas que aparecen, percibimos que una es la que el artista pintó en 1934 en el auditorio del edificio de La

³³ 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.

Fraternidad. Los pequeños fragmentos que componen el mural (gauchos, pareja de trabajadores, mujeres con canastas de frutos, campesinos, los silos, las chimeneas de las fábricas, los pozos petroleros, Manuel Belgrano y la escarapela, el Cabildo y el puerto) combinan imágenes nuevas y otras anteriores tomadas del mural de La Fraternidad. Se trata de tres hombres sosteniendo un círculo de acero, que en el caso del mural más tardío pende de un brazo de grúa y, en el de La Fraternidad, se encuentran girando una gran rueda, que parece ser el frente de una locomotora.

Figura 11: Dante Ortolani, boceto realizado para Exposición de la Industrias, s/fecha.



Fuente: AGN.

La misma práctica es observable en el panel (Figura 11) del artista para otra exposición en la década de 1940, en el que se distinguen varios motivos retomados de *Actividades del país*, mural para el Salón de Actos del Automóvil Club Argentino que pintó Centurión con la colaboración de Ortolani en 1942.³⁴ Se pueden reconocer, con pequeñas variaciones, la escena de la Vendimia, los hacheros, los arrieros y el rebaño de ovejas, entre otras (Figura 12). El cambio fundamental en este mural es la escena central que modifica por completo su carácter. Se trata de una alegoría de la Patria construida a partir de la imagen de un trabajador junto con una mujer. Es evidente que era una práctica común tomar de su repertorio de imágenes de murales anteriores algunas escenas o aquellas partes bien logradas que funcionaban con pocas modificaciones para nuevos contextos. De esta manera, vemos cómo las imágenes para murales -que por un lado se adecuan a su sitio de emplazamiento en tan-

³⁴ Para un análisis del mural del Automóvil Club Argentino, véase Belej (2012b).

to deben demostrar cierta consonancia con aquello para lo que han sido creadas- también permiten una reutilización en otro contexto. Asimismo, 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 central a tener en cuenta. Esto también permitía reutilizar imágenes que no se exhibían en forma permanente.

Figura 12: Emilio Centurión y Dante Ortolani, Detalles de arriero y hachero de *Actividades de mi país*, Automóvil Club Argentino, 1942.



Fuente: Fotografía propia.

A modo de cierre

A partir de lo visto, podemos afirmar que en las exposiciones de la industria que se realizaron durante el primer peronismo se pusieron en escena una serie de cuestiones en relación a las políticas sociales, culturales y económicas del gobierno. En este trabajo, se analizó la utilización del recurso de los murales efímeros, montados en espacios de gran concurrencia, con los cuales se desplegaron ideas que reforzaban aquello que se quería transmitir en las exposiciones.

Al estudiarlas, notamos que existió una continuidad desde la Exposición del Primer Aniversario de la Revolución de Junio y las peronistas. Entonces, es ya en 1944, donde se comenzó a configurar un patrón visual que funcionó luego como modelo de las siguientes exposiciones. Es decir, que aquí aparecerán muchas de las cuestiones que son desplegadas con mayor nivel de desarrollo en muestras posteriores.

Observamos una continuidad con la década de 1930 debido a que muchos de los artistas que pintaron en las exposiciones de la industria ya habían trabajado para el Estado, el cual funcionó como principal comitente para las obras de grandes dimensiones en ambas décadas. Esto genera un encadenamiento en la construcción del relato visual, que si bien tiene diferencias, se puede establecer una relación simbólica entre los lenguajes plásticos

desde mediados del treinta y durante el primer peronismo. Aunque a mediados de 1944 surge el movimiento de la abstracción en nuestro medio, el peronismo no lo consideró eficaz para los fines buscados y prefirió hacer uso de la representación figurativa preexistente. Esta continuidad en el sentido de la utilización del recurso de los murales y de la contratación de artistas que ya acostumbraban a trabajar por encargo, se vio modificada por el recurso de la utilización de los murales efímeros. A pesar de que ya en las exposiciones internacionales de 1937 y 1939 se había echado mano a ese recurso, durante el peronismo se lo desarrolló en profundidad. Esto permite situarlo como un medio más que fue usado por el peronismo para la construcción de un relato conceptual. En estos encargos, se confirma una política pública determinada a vestir con murales las arquitecturas efímeras para divulgar ideas y mensajes políticos como los derechos de los trabajadores, la reivindicación de la dignidad del trabajo y el valor de la industria nacional.

Sumando a lo anterior, y en relación a las formas en que se representa la industria en los murales, notamos una fuerte relación con la imagen femenina. En primer lugar, el mural sobre la Minería se basa en la figura de la Pachamama, también las alegorías de la industria están basadas en la imagen de una mujer obrera. Notamos que el rol de la mujer sigue siendo el tradicional, aunque ya aparece asociada a una idea de trabajo (hilando y en la recolección de frutos).

Además, teniendo en cuenta que el motivo de estas exposiciones era celebrar la industria, llama la atención la cantidad de paneles dedicados al modelo agroexportador o aún cuando lleven por título *Industrialización*, estén fuertemente ligados a la producción del sector primario. Las exposiciones en su conjunto contribuyeron a cimentar la noción de que durante el peronismo se había desarrollado fuertemente la industria; en este sentido, tanto la arquitectura efímera como los murales que ésta contenía colaboraron con este discurso visual.

Finalmente, se observa al tomar las imágenes en su conjunto de qué manera se presenta la industria como algo germinal, un relato visual donde la industria nace producto de los esfuerzos del gobierno peronista, y así se la ve dando sus primeros pasos, asociada al algodón, a los textiles y todavía muy ligada al sector primario de la economía. Es decir, que pudiendo avanzar en la representación de una industria más compleja, se privilegia una iconografía cercana a los orígenes de la revolución industrial. De esta forma, se podía asociar de manera didáctica al peronismo con el nacimiento de una nueva idea de nación y con él el surgimiento de la industria.

Fuentes

- “Edificio de ‘La Fraternidad’” (1934), en *Revista de Arquitectura*, Año xx, nro. 168, diciembre, p. 510.
- “Repercusión de la Exposición” (1950), 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.
- Reglamento General de la Exposición de la Industria Argentina* (1946), Secretaría de Industria y Comercio, Buenos Aires, p. 2.

Bibliografía

- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz (1997), *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel.
- Ballent, Anahí (2009), *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- Ballent, Anahí y Silvestri, Graciela (2004), “Ministerio de Obras Públicas”, en Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata; *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, Buenos Aires, AGEA, pp. 136-139.
- Belej, Cecilia, Silveira, Alina y Martín, Ana Laura (2005), “La más bella de los viñedos. Trabajo y producción en los festejos mendocinos. 1936-1955” en Mirta Lobato (comp.) *Cuando las mujeres reinaban. Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Biblos, pp. 45-76.
- Belej, Cecilia (2012a), “El arte mural de las estaciones de trenes subterráneos de Buenos Aires en la década de 1930”, *Intersticios. Revista Sociológica de Pensamiento Crítico*, Vol. 6, nro. 1, Murcia, pp. 257-268.
- Belej, Cecilia (2012b), “Paisajes del territorio nacional, turismo, ocio y producción. El mural de Emilio Centurión en el Automóvil Club Argentino”, *Pasado Por-venir. Revista de Historia. Docentes, estudiantes e investigadores del Departamento de Historia FHCS, UNPSJB sede Trelew*, Año 6, nro. 6, 2012, pp. 193-212.
- Belini, Claudio (2009), *La industria peronista. 1946-1955: políticas públicas y cambio estructural*, Buenos Aires, Edhasa.
- Belini, Claudio y Korol, Juan Carlos (2012), *Historia económica de la Argentina en el siglo XX*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Cattaruzza, Alejandro (2009), *Historia de la Argentina 1916-1955*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Gené, Marcela (1999), “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, pp. 225-232.
- Gené, Marcela (2005), *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo. 1946-1955*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Giunta, Andrea (1999), “Nacionales y populares: los salones del peronismo”, en Marta Penhos, y Diana Wechsler, (coord.); *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero.
- Giunta, Andrea (2008), *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- Gruschetsky, Valeria (2012), “Saberes sin fronteras. La vialidad norteamericana como modelo de la Dirección Nacional de Vialidad, 1920-1940”, Mariano Ben Plotkin y Eduardo Zimmermann, (ed.); *Los saberes del Estado*, Buenos Aires, Edhasa.
- Méndez, Patricia (coord.), Cacciatore, Julio A. (dir.) (2009), *Jorge Sabaté: Arquitectura para la justicia social*, Buenos Aires, CEDODAL.

- Hendlin, Clara y Herr, Carola (2013), “Arquitecturas efímeras: Primeras exposiciones del Arquitecto Jorge Sabaté en la Av. 9 de julio”, *Seminario de Crítica* nro. 184 Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires.
- Plotkin, Mariano (1993), *Mañana es San Perón. Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955)*, Buenos Aires, Ariel.
- Rougier, Marcelo (2012), *La economía del peronismo. Una perspectiva histórica*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Valenzuela, María Florencia (2012), “La simbología como recurso escolar en la época peronista”, Ponencia presentada en las *VII Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata* “Argentina en el escenario latinoamericano actual: debates desde las ciencias sociales”. La Plata 5 al 7 de diciembre de 2012. Disponible en: <http://jornadassociologia.fahce.unlp.edu.ar/>
- Wechsler, Diana B. (2003), *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.

