Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
Cátedra Historia del Arte Americano II (Latinoamericano)
Profesora Titular: Dra. Andrea Giunta
Profesora Adjunta: Dra. Cristina Rossi
Docentes Ayudantes de Primera:
Lic. Pablo Fasce
Lic. Agustín Díez Fischer
Jornadas de la Cátedra / Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Collas y mulatas como agentes sociales constructoras de lo americano en las obras de Berni y Portinari

Cagnone, Juliana
Nieto, Danila Desirée
Piriz, Mayra Romina

Segundo Cuatrimestre de 2017

Collas y mulatas como agentes sociales constructoras de lo americano en las obras de Berni y Portinari

Abstract

A partir de las obras *Mercado Colla (c.1936-1943)* de Antonio Berni y *Festa de São João (c.1936)* de Cândido Portinari proponemos en este trabajo una complejización de la lectura americanista, al entender que ambos artistas no sólo pretendieron introducir la figura del negro y del indígena en sus producciones, sino que también puntualizaron en la importancia que la mujer poseía en el interior de estas clases subalternas. De este modo, en ambas obras los artistas representan a las mulatas y collas como agentes sociales (Bourdieu, 1992) activos capaces de construir materialmente lo propiamente latinoamericano. Deteniéndonos en el protagonismo que estas mujeres poseen, realizaremos un análisis formal y contextual de las obras, para comprender de modo más acabado el lugar que las mismas adquieren en el desarrollo de la modernidad, impregnada de búsquedas nacionales e identitarias. Sin desechar las investigaciones precedentes realizadas sobre las obras, pretendemos contribuir al reposicionamiento de la mujer que desde su condición de subalternidad y anonimato representó uno de los pilares fundamentales para la conformación de lo latinoamericano.
Palabras claves: Latinoamérica – Modernismo – mujeres – pintura – identidad

Introducción

Al estudiar ciertas representaciones femeninas en obras creadas por artistas masculinos, la historiografía del arte mayormente desarrolló un análisis en clave de posesión, deseo sexual y voyeurismo. En este trabajo proponemos una lectura de las obras *Mercado Colla* (c.1936-1943) de Antonio Berni y *Festa de São João* (c.1936) de Cândido Portinari desde un enfoque diferente, complejizando, al mismo tiempo, los conceptos de nativismo e indigenismo inherentes a las obras. Ambas imágenes lejos de

representar a las collas norteñas y a las mulatas brasileñas como personajes pasivos que se funden en el paisaje, las muestran como agentes sociales activos, inmersas en sus actividades, formando parte de un proceso cultural, social y económico.

Al realizar un recorrido bibliográfico sobre los escritos que se acercan a las temáticas de ambas obras, notamos que el énfasis en el rol femenino se ha desplazado del eje argumentativo.[1] Hasta el momento, el análisis realizado de las dos obras estuvo focalizado en las cuestiones sociales y de fuerte sentido americanista que impulsaron a ambos artistas. En estas líneas proponemos una complejización de estas lecturas al entender que tanto Berni como Portinari no sólo retomaron la figura del negro y del indígena, sino que también puntualizaron en la importancia que la mujer poseía en el interior de estas clases subalternas. De este modo, en ambas obras los artistas construyen la imagen femenina como un agente social (Bourdieu, 2005) que desde su lugar activo dentro de los circuitos culturales y económicos propiamente regionales colaboran a construir materialmente la identidad latinoamericana. La situación antes planteadas nos impulsa a preguntarnos: ¿Cuál es la imagen que tanto Berni como Portinari construyen de las collas y mulatas? ¿Cómo las representan? ¿Cuál es el lugar social que se les atribuye a estas mujeres en el entorno de representación?.

Partiendo de esta problemática, en primer lugar, realizaremos una breve descripción del vuelco hacia el *americanismo* como definición identitaria en Brasil y en Argentina. Junto a ella, estará la lectura que comúnmente los autores le dieron a estas obras. Luego nos enfocaremos en un análisis formal e iconográfico de las obras

---

[1] Las únicas dos excepciones que hemos hallado hasta el momento son las investigaciones desarrolladas por Marta Penhos (1999) y Georgina Gluzman (2015). Por un lado, Penhos, al estudiar el lugar de lo nativo en los Salones Nacionales de Buenos Aires, se detuvo en la presencia que el desnudo femenino de las mujeres de "nuestra tierra" poseyó dentro del certamen. Por otro lado, Gluzman realizó un estudio de la obra *La Chola desnuda* (1924) de Alfredo Guido interpretando a la protagonista de la obra como un comentario visual de la agencia de las mujeres. Este último estudio fue el punto de partida para parte de las ideas desarrolladas en este escrito.

Mercado Colla y *Festa de São João* para comprender y especificar el modo en el que ambos artistas construyeron la imagen femenina. En tercer lugar, para enriquecer el estudio recurriremos a comparaciones de obras de los mismos artistas o de artistas contemporáneos. En cuarto lugar, nos referiremos a la situación política y social de las mujeres tanto en Brasil como en Argentina. Este contexto nos permitirá comprender el lugar que el género femenino comenzaba a tener en la época de producción de las obras.

Lejos de asumir una visión esencialista de lo propiamente latinoamericano[2], pretendemos contribuir al reposicionamiento de las mulatas y collas quienes ocuparon un lugar protagónico al interior de sus comunidades.

Americanismo, indigenismo y nativismo: hacia una nueva mirada

Durante la primera mitad del siglo XX la búsqueda de aquello que definía identitariamente a la nación derivó en diversos planteos intelectuales y artísticos a lo largo de Latinoamérica. El impulso emancipador llevó a que diferentes ámbitos del campo artístico se reconfigurarán alrededor de una temática más afín a la región.

Las búsquedas modernistas llevadas a cabo en Brasil comenzaron tímidamente a principio del siglo para fusionarse finalmente en la denominada "Semana del 22". En las obras allí expuestas lo identitario comenzó a emerger aunque en un segundo plano, ya que el foco de la cuestión era la experimentación formal. Ya a partir de 1923 el problema sobre *lo* brasileño y *lo* local apareció patentemente en obras de artistas como Tarsila do Amaral, donde el interés por la visualidad pura se vio ligado a la cuestión identitaria. Esto se vinculó a producciones como el manifiesto *Pau-brasil* (1924) primero, y el *Antropófago* (1928) luego, escritos que se acercaban a la temática local, pero no desde una crítica social, sino desde la búsqueda de una identidad cultural

[2] Tal como el académico Jorge Larraín (1994) explica entendemos a la identidad latinoamericana como un constructo que se fue conformando a lo largo del tiempo, generando un proceso discursivo con múltiples variables.

brasileña que permitiese invertir las relaciones de dependencia con el centro (Amaral, 1978).

No obstante, a partir de 1930 la situación cambió y el medio artístico se politizó: el ascenso de Vargas al poder y la crisis del año 1929 -que sacudió la economía brasileña- generó una situación de escasez en la que la preocupación social debió emerger. Las perspectivas desarrolladas durante la década del treinta impulsaron a que los artistas afianzarán su mirada hacia una problemática social y la política cultural dirigida hacia las masas generó que los sectores subalternos pasaran a ser el tema principal de muchas de las representaciones.

En Argentina, ya desde el centenario de la Revolución de Mayo, comenzó a generarse una tendencia hacia el interés sobre lo propiamente americanista. Durante la década del veinte, de la mano de los escritos de Rojas y Lugones, lo hispánico y lo indígena fue introducido dentro de la búsqueda sobre lo identitario. En 1930 Rojas postulaba la necesidad de un arte y una educación estética propia y americana, que cumpla un rol central en la reformulación de la conciencia nacional, ideas que potenciaban al mestizo y a lo hispano indígena como los motores de la construcción nacional (Penhos 1999; Gluzman, 2015). Ahora bien, durante las décadas siguientes los artistas denominados vanguardistas, sin formar parte del tronco cultural indigenista, fueron también atraídos por la *cosmovisión* americana. Luego de sus viajes iniciáticos por Europa, sobrevino el encanto amerindio durante sus instancias en las provincias argentinas y/o en los países andinos.

Antonio Berni y Cândido Portinari formaron parte de la generación que -durante el periodo de latencia entre los conflictos bélicos- se vio influenciada por los lenguajes de la vuelta al orden, es decir la búsqueda de una vía alternativa para la expresión, que permitía volver a ciertas certezas frente a la irracionalidad de la guerra. El camino

propicio fue hallado en la vuelta a una figuración, atravesada por las experiencias de las vanguardias anteriores. En la década del treinta, luego de su viaje a Europa y de regreso a sus países de origen, comenzaron a interesarse por las costumbres, los tipos locales y los sujetos que habitaban tanto en Argentina como en Brasil, posicionándose en sintonía con los debates estéticos latinoamericanos que señalaban la necesidad de definir un nuevo realismo. Por un lado, el artista brasileño había estado en contacto con la cultura popular brasileña desde su infancia, al provenir de una familia humilde instalada en Brodowski. Por otro lado, el rosarino recorrió diferentes regiones de raigambre andina como el noroeste argentino y sectores de Bolivia, Perú, Ecuador y Colombia en busca de los tipos autóctonos. Dichos contactos les permitieron incorporar, como protagonistas en sus obras, a los integrantes de las clases subalternas representándolos inmersos en su paisaje, en sus quehaceres cotidianos o en alguna fiesta regional.

Ahora bien, estas producciones pueden continuar siendo analizadas bajo la óptica del americanismo y de la cuestión identitaria, como lo han hecho diversos autores poniendo el énfasis en conceptos tales como nativismo, indigenismo y negritud (Amigo, 2010, 2014; Giraudo, 2013; Giunta, 2005; Rossi, 2010), o pueden ser retomadas desde perspectivas diferentes. Si bien entendemos que estas categorías son funcionales en términos generales, la reducción a una simple cuestión nativa produce que muchas de las otras problemáticas existentes en las representaciones queden eclipsadas bajo estas etiquetas. Es por ello, que consideramos pertinente detenernos en las figuras femeninas que se encuentran presentes en muchas de las obras de Antonio Berni y Cândido Portinari, para dejar de verlas como un simple elemento más dentro de la crítica social emitida por ambos artistas, y comenzar a percibirlas como agentes sociales activos claves para la construcción de lo americano. Tal como plantea la teoría sociológica desarrollada por Bourdieu (1992), un agente social es entendido como aquel que, dentro

del campo, posee un capital simbólico (sin ser en este caso el dominante). Las collas y mulatas de Berni y Portinari son poseedoras de la cultura popular, y desde su posición activa colaboran en la construcción de lo propiamente regional. A continuación, analizaremos las obras *Mercado Colla* (c. 1936-1943) realizada por el artista argentino y *Festa de São João* (c. 1936) confeccionada por el brasileño.

Mercados y festejos: la mujer en obra

La situación artística presente en muchos de los países latinoamericanos durante la década del treinta movilizó la realización, de forma casi contemporánea, de dos obras artísticas en donde la mujer se delineó como protagonista. Por un lado, en territorio argentino, Antonio Berni -cumpliendo con un encargo particular- realizó *Mercado Colla* (c. 1936-1943), el único mural al *fresco buono* que se le conoce. Pese a ignorarse la fecha precisa de realización y el título exacto, es posible afirmar que la pintura fue elaborada en el transcurso de los años 1936 y 1942, periodo en el que el artista realizó sus viajes por el territorio andino.

Como imagen característica del mercado del altiplano, Berni conformó una composición en donde la mujer colla es la protagonista. Para ello, representó un total de dieciocho mujeres activas en el interior de la vida mercantil. Sus cuerpos femeninos no son un impedimento para transportar pesadas cargas ni para soportar el duro clima a la espera de alguna venta bajo algunas improvisadas tolderías. Tampoco su condición femenina les impide recorrer las largas distancias, atravesando los cerros, que dividen su humilde casa de aquel mercado, lugar esencial para vender sus productos y comprar los necesarios para subsistir. Se trata de mujeres con un carácter agencial que, como la colla que atraviesa el margen derecho de la composición, parecen provenir del mundo del espectador. Mundo en el que deben trabajar diariamente para sostener sus familias y comunidades. El carácter macizo de sus figuras, el peso de sus atuendos y la

corporeidad de cada una de ellas, apoya visualmente la idea de mujer sostén, aquella que está con los pies firmemente arraigados a la tierra para labrarla y llevar adelante su economía doméstica y comunal.

Berni, en *Mercado Colla,* también se detuvo en otra de las actividades de la colla: la maternidad. Para ello, ubicó debajo de la galería a una mujer de etnia andina con su pequeño hijo sobre sus faldas en el acto mismo de alimentación. La importancia que esta figura maternal adquiere se ve resaltada no sólo por la ubicación dentro de la composición, sino también por la definición de las facciones. El niño y la madre son los únicos dos personajes en todo el mural que abandonan el anonimato, mostrando parte de sus rostros –casi bocetados- al espectador.

El tipo de composición dividida entre un interior porticado y un exterior ya había sido utilizada por Antonio Berni en una obra anterior titulada *Jujuy* (1937). Pese a que la temática y la composición de ambas pinturas son similares, poseen una diferencia en cuanto a la factura de realización. *Jujuy* fue pintada con un gran nivel de detalle, tanto en la individualización de los rostros y los ropajes de las collas como en la realización del paisaje y la arquitectura. Por el contrario, *Mercado colla* fue hecha a partir de una línea más simplificada, con menos nivel de detalle. No obstante, ambas se engloban en lo que el artista denominó *Nuevo Realismo*. Fundamentado desde su artículo titulado *El Nuevo Realismo* (1936), Berni apeló a una figuración clara y narrativa que lograría articular la praxis artística a la praxis vital.[3] Las dos pinturas poseen una visión de la realidad social norteña que, a pesar de estar idealizada, busca resaltar la condición indígena del sector de la población al que representa.

---

[3] Vale aclarar que este nuevo realismo crítico requería de nuevos soportes: fue necesaria una pintura de caballete con anhelos de pintura mural, como *Jujuy*, o la posibilidad de una pintura mural en ámbitos privados, como la obra en análisis, dadas las negativas desde el Estado de apoyar un arte mural público y oficial. En este sentido, el impacto del muralista David Alfaro Siqueiros en su visita a Argentina en 1933 fue fundamental.

Por otro lado, en territorio brasileño y contemporáneamente a Berni, Cândido Portinari también se detuvo en lo femenino. El interés del artista por lo popular e identitario se ve expresado en muchas de las obras que realizó durante los años treinta. Tal como la historiadora del arte Annateresa Fabris (2005) afirmó, Portinari participó del debate sobre la función social del arte representando temas rurales, el cotidiano de las favelas cariocas, el *retirante* nordentino y los recuerdos de su infancia. La obra en análisis, *Festa de São João* (c. 1936), responde a este interés.[4] En ella Portinari no eligió representar un momento de festejo al ritmo de la música y la danza-clima propio de la festividad típica de Brasil- sino que, por el contrario, prefirió plasmar las actividades necesarias en los preparativos de la celebración.[5] La pintura presenta como protagonistas indiscutibles a un grupo de mujeres mulatas que se encuentran atareadas en los quehaceres necesarios para la realización de las fiestas juaninas. En cada plano de la composición aparecen diversos sectores donde mulatas realizan diferentes tareas: madres cuidando a sus hijos, preparando alimentos, llevando elementos sobre su cabeza, colgando paños bajo el sol, entre otras.

El aspecto formal refuerza el dominio de lo femenino en la composición. Recordando a las lecciones de Piero della Francesca, los cuerpos son realizados desde un punto de vista bajo, lo que les aporta gran monumentalidad. Al mismo tiempo, las figuras y los elementos que componen la obra en general se encuentran reducidos a formas geométricas que imponen cierta solidez a partir de la construcción maciza de ellas. Estas características plásticas producen una síntesis entre lo formal y el vínculo de

---

[4] Las fiestas juaninas eran aquellas dedicadas a San Juan, las cuales se realizan durante los meses de junio y julio. Si bien su origen fue rural, hoy se encuentran también en las urbes brasileñas.

[5] De manera contraria a esta elección, muchos de sus contemporáneos representaron las fiestas juaninas como un momento de alegría y diversión. Un ejemplo de ello es la obra de Anita Malfatti *"Festa de São João com guirlanda"* (c. 1940) donde predominan los colores, la música y el baile típico de la celebración.

Portinari con la vida del pueblo en general, y con la de las mujeres mulatas en particular. La posible cita al motivo iconográfico antiguo de la canéfora -recordemos el apego de Portinari por la tradición artística y su formación académica (Chiarelli, 2007)- ayuda, a su vez, a reforzar la fuerza intrínseca en las mulatas. Las figuras que portan los cántaros parecen valerse del vigor suficiente para llevar los pesados elementos sobre sus cabezas. Vale preguntarse si el resultado de su esfuerzo no está plasmado en la figura que se encuentra en primer plano mostrando su espalda marcada por el peso de su trabajo cotidiano. Así, la centralidad de la labor femenina para la realización de la fiesta más importante de la región dentro del ámbito rural para agradecer las buenas cosechas, no sólo se expresa en el protagonismo de las negras y sus hijos sino también a partir de la sensación de solidez y fuerza que estas grandes masas corpóreas transmiten.

Al detenernos en los distintos roles activos en los que Portinari ubica a la mulata podemos detectar por lo menos dos: el primero relacionado con la maternidad y el segundo con la actividad de productora -desde el punto de vista material- de lo propiamente regional. Sin este detrás de escena realizado por la mulata, las fiestas de San Juan no podrían ser posibles. En este punto, la mulata pasa a ser un agente social activo en la construcción de la identidad latinoamericana, ya que, por un lado, no sólo cumple el rol de madre con sus propios hijos, sino que también -en muchos casos- fue la encargada de alimentar a los hijos de las mujeres de la burguesía brasileña. Al mismo tiempo, fue la responsable de producir materialmente los eventos culturales que tradicionalmente caracterizaron al Brasil. Tanto ellas, como las collas de Berni fueron mujeres *activas*, insertas en su propia economía y sociedad. Construyeron, desde la subalternidad de sus posiciones, el capital simbólico considerado como lo propiamente originario de nuestra región Latinoamericana.

Si bien somos conscientes de que ni Berni ni Portinari pintaron desde una postura feminista, resulta interesante pensar las dos obras desde el rol activo en el cual estas mujeres fueron representadas. Rol que, de hecho, fue diligente dentro de sus sociedades. Las mujeres collas, tal como afirma el historiador Hernández Astete (2013), probablemente participaban activamente y con implicancias significativas en las sociedades andinas prehispánicas. La división de tareas según el género implicaba una distribución de las obligaciones relacionadas con el poder, en el cual las mujeres podían haber participado protagonicamente en los ritos que permitían el funcionamiento del dominio, ya que era en el espacio de socialización donde las mujeres tuvieron su rol más importante. La colla, desde su matrimonio, se convertía en "Señora de toda la elite y del Tahuantinsuyu", remitiendo, a un carácter sagrado por su vinculación con la luna. Ya en el siglo XX las collas fueron las encargadas de crear con sus manos piezas utilitarias, como cerámicas y textiles, como también de trabajar de la tierra y cuidar a los niños. De este modo, jugaban un rol preponderante en el funcionamiento de sus sociedades, tal como aparece representado en *Mercado Colla,* en *Jujuy* o en las postales que circulaban en la época. Por otro lado, las mulatas fueron parte de un contingente de mujeres que trabajaron durante siglos como esclavas primero y como empleadas luego, labrando la tierra, cocinando y criando a los niños de sus patronas; como vendedoras y, también, como prostitutas.

Las obras en contexto: el lugar del género femenino en Brasil y Argentina

A modo de cierre, nos parece pertinente traer a cuentas las luchas cívicas y políticas de las mujeres desde fines del siglo XIX que derivaron en la legalización del voto femenino en ambos países, ya que estas instancias de disputa se fueron desenvolviendo en las décadas cercanas a la ejecución de ambas obras. Fue durante las décadas del treinta, cuarenta y cincuenta que, tanto en Argentina como en Brasil, se

logró esta victoria sobre un derecho fundamental. Tal conquista responde al reclamo de diversas mujeres que actuaron de una manera sumamente activa, insertas en la economía de sus sociedades, tal como nuestras figuras analizadas. En la Argentina, Susana Bianchi (1986) detalla los diversos grupos de mujeres, sobretodo socialistas, que centraron sus tareas en las reivindicaciones sociales y de las trabajadoras. El activismo de estas mujeres y las iniciativas parlamentarias, según Silvana Palermo (1997, 2007), derivó en dos transformaciones significativas: la sanción de la legislación protectora del trabajo femenino y de menores en 1907 y la sanción de los derechos civiles de las mujeres en 1926. Ya en 1947, durante el peronismo, se logró la aprobación de la Ley de Sufragio Femenino, permitiendo que las mujeres argentinas no sólo votaran sino que fuesen votadas, ejerciendo tal derecho por primera vez en 1951 (Carolina Barry, 2011). Por otro lado, en Brasil Getulio Vargas concedió por decreto el derecho del voto a las mujeres en 1932. Sin embargo, Karla Dashe Nunes (2013), comenta que en diez estados brasileños, el voto femenino ya había sido instituido: en Minas Gerais, Rio de Janeiro y Rio Grande do Norte se había implantado desde 1927 con una gran repercusión. El decreto motivó intensos debates sobre las condiciones fisiológicas femeninas que intervenían en la acción de votar. En este contexto, sostiene Nunes, la figura de Antonieta de Barros fue significativa ya que se postuló y fue electa como diputada en 1934. Tal hecho generó diversas controversias: se trataba de una mujer negra y culta que rompió con varios de los estereotipos étnicos, de clase y género al ser elegida para este cargo. Este suceso, junto a la legalidad del sufragio femenino, pone de manifiesto la actitud activa de ciertas mujeres brasileñas, quienes lograron cambios significativos.

Conclusión

Tras haber realizado este recorrido, la lectura *sincrónica* que hemos desarrollado posibilitó complejizar el sentido de ambas obras. Por un lado, el focalizar en los sujetos

femeninos como agentes sociales activos nos autorizó a reponer el lugar que mulatas y collas ocupaban en sus respectivos contextos, mientras que por el otro, el tener en cuenta la fecha de realización de las obras nos permitió transitar la lucha feminista en las décadas del veinte, treinta y cuarenta. Ambos aportes nos posibilitaron aislar a estas mujeres para indagar sobre sus posiciones dentro de sus respectivas economías y entornos culturales, como a la vez conectarlas con la habitual lectura historiográfica que diferentes autores realizaron sobre los dos artistas: el rol de los individuos subalternos dentro de la construcción nacional y americanista y sus críticas sociales en la inmediata posguerra. Complejizar estas miradas nos permitió revalorizar el lugar central que las mujeres collas y mulatas poseyeron para conformar la identidad latinoamericana.

Bibliografía

AA.VV
2014 *La hora americana*, Buenos Aires: MNBA.

Amaral, Aracy
1978 *Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917 - 1930)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Amigo, Roberto
2010 *Berni: Narrativas argentinas*, Buenos Aires: MNBA.

Barry, Carolina
2011 "Eva Perón y la organización política de las mujeres", Disponible en: https://es.scribd.com/document/351850707/BARRY-EVA-PERON-Y-LA-ORGANIZACION-DE-LAS-MUJERES-pdf. [último acceso: 20-10-2017]

Berger, John
2000 *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili.

Berni, Antonio
1936 "El Nuevo Realismo" *Forma*, nº1:8,14. Disponible en: https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/767930/language/es-MX/Default.aspx [último acceso: 06-11-2017].

Bourdieu, Pierre y Wacquant, Loic
1992 *An Invitation to Reflexive Sociology* , Chicago: The University of Chicago Press.

Bianchi, Susana

1986 “Peronismo y sufragio femenino. Ley electoral de 1947”. Disponible en: http://anuarioiehs.unicen.edu.ar/Files/1986/009%20-%20Bianchi,%20Susana%20-%20Peronismo%20y%20sufragio%20femenino,%20la%20ley%20electoral%20de%201947.pdf. [último acceso: 20-10-2017].

Chiarelli, Tadeu
2007 *Pintura nao é só beleza. A crítica de arte de Mário de Andrade*, Florianópolis: Letras contemporáneas.

Gluzman, Georgina
2015 *“La chola desnuda de Alfredo Guido. Ficciones nacionales, ficciones femeninas” Nuevos Mundos Mundos Nuevos.* Disponible en: https://nuevomundo.revues.org/68441#quotation [último acceso: 20-10-2017]

Giraudo, Victoria
2013 *Berni Mural Americanista*, Buenos Aires: Malba.

Giunta, Andrea (comp.)
2005 *Candido Portinari y el sentido social del arte*, Buenos Aires: Siglo XXI.
2005 “Ramona vive su vida” en Olea, Héctor y Ramirez, Mari Carmen (ed.), *Antonio Berni: Juanito y Ramona*, Buenos Aires: Malba, pp. 69-81.

Guardia, Sara Beatriz (ed.)
2013 *Historia de las mujeres en América Latina*, Lima: CEMHAL.

Larraín, Jorge
1994 “La identidad latinoamericana” *Estudios Públicos*, n°55: 31-64.

Palermo, Silvana
1997 “El sufragio femenino en el Congreso Nacional: ideologías de género y ciudadanía en la Argentina (1916-1955)”. Disponible en: http://ravignanidigital.com.ar/_bol_ravig/n16_17/n1617a06.pdf. [último acceso: 20-10-2017]
2007 “Quiera el hombre votar, quiera la mujer votar: género y ciudadanía política en la Argentina (1912-1947)”. Disponible en: http://www.unsam.edu.ar/escuelas/politica/centro_historia_politica/material/palermo.pdf. [último acceso: 20-10-2017]

Penhos, Marta
1999 “Nativos en el salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX” en Penhos, Marta y Wechsler, Diana (coord.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, pp. 111-152.

Rossi, Cristina (comp.)
2010 *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente*, Buenos Aires: Eduntref.