

María Isabel Baldasarre* / Mujer/artista: trayectorias y representaciones en la Argentina de comienzos del siglo XX

El mito del artista como genio creador, estrechamente asociado al vigor, la fuerza y la maestría masculinas fue un tópico pregnante en la Europa de los siglos XVIII y XIX. Imágenes de bohemios, visionarios y dandies corporizaron frecuentemente a estos personajes como *outsiders* ajenos a las preocupaciones de la vida cotidiana y dispuestos a desafiar las convenciones. Las mujeres tuvieron poco sitio como protagonistas de este mito, aunque fueron funcionales a él, como contraparte del genio en sus roles de musa/*femme fatale*.¹ Frente a la percepción compartida que sostenía la incapacidad femenina como sujeto creador, aquellas mujeres que se dedicaron entonces a la práctica del arte debieron posicionarse y negociar –cuidadosa y conscientemente– los modos de definirse y representar su estatuto de artistas.² Y particularmente en sus autorretratos, buscaron reconciliar el conflicto entre lo que la sociedad esperaba de las mujeres y aquello que se suponía debía ser un artista, dos identidades que parecían irreconciliables y sobre las que se proyectaban expectativas diametralmente opuestas.³

Si pensamos este proceso para el caso local debemos, en primer término, advertir ciertos matices.⁴ En primer lugar, no era la Argentina una sociedad tan estamentada como la europea, donde los roles sociales que se esperaban de una burguesa o aristócrata estuvieran tan claramente fijados. Por el contrario, además de una mayor movilidad social en medio de un proceso inmigratorio intenso, en la Argentina de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, el camino hacia la profesionalización de la esfera artística era aún precario. Es decir, la identidad masculina del artista no era una entidad construida ni fija sino que estaba todavía en proceso de constitución. Así, a la hora de representarse los pintores y escultores mutaban entre el burgués serio y próspero que había alcanzado un buen pasar gracias a la ubicación ventajosa de su producción, como era el caso de Cesáreo Bernaldo de Quirós, a aquellos más jóvenes que adherían a las poses de la bohemia, mostrándose introspectivos, torturados o incomprensidos, como por ejemplo Walter de Navazio o Ramón Silva. Así veremos cómo si bien no eran muchos años los que separaban a un artista de los otros (Quirós nació en 1881, De Navazio en 1887 y Silva en 1890), la estrategia de presentación de cada uno de ellos era bien diversa. Aplomado, seguro de sí, impecablemente vestido en el caso de Quirós (incluso en sus autorretratos de juventud);⁵ algo desprolijo, con la barba crecida y una mirada desafiante desde un subjetivo *close up* que deja



F. Felicetti, *Lola Mora* (con vestido negro), ca. 1900, Departamento de Documentos Fotográficos, Archivo General de la Nación (AGN).



F. Felicetti, *Lola Mora* (con ropa de trabajo), ca. 1900, Departamento de Documentos Fotográficos, AGN.

media cara en sombra en el caso de Walter de Navazio, y elegante pero algo femenino en el rictus de su boca y su mirar intenso del autorretrato de Silva.⁶ Además, los artistas también se dedicaron de modo intensivo a retratar a sus amigos y colegas y en esta práctica también se pusieron en juego los topos antes mencionados: el artista viril y seguro de sí, posición reforzada en el gran atributo de la paleta sostenida por manos masculinas (véase por ejemplo los retratos de Quirós del pintor Anderson y de Eduardo Sívori) y el sofisticado, en pose de *dandy* o con aires de ensoñación (como en los retratos que Alfredo Guido realizó de su hermano Ángel y del pintor Ángel Vena).⁷

Fue en medio de este panorama que también comenzaron a definirse como tales aquellas mujeres que aspiraron, en algunos casos de forma satisfactoria, a profesionalizarse dentro del mundo del arte. Nuestra propuesta para este artículo es analizar, a partir de tres casos paradigmáticos, los distintos modos en que las mujeres adhirieron a la carrera de artista a comienzos del siglo XX en nuestro país. Nos centraremos específicamente en las representaciones que ellas construyeron de sí mismas a través de sus autorretratos —metáforas privilegiadas de su ser artista— y los confrontaremos con las fotografías tomadas por otros que entonces circularon ampliamente. En ambos corpus de imágenes, ellas pusieron en acto el modo en que pretendían ser conocidas públicamente, adscribiendo o rechazando estereotipos que se vinculaban por un lado al mundo del arte (la bohemia, el artista burgués) y conjugándolos o enfrentándolos con otros asociados al mundo femenino (la *femme fatale*, la educada señorita de sociedad, la madre dedicada o la mujer masculinizada por el trabajo). Buscamos recuperar la importancia de estas representaciones en tanto forjadoras de subjetividad pero además en tanto útiles para la ubicación y práctica de cada una de ellas en el mundo del arte.

El caso de Lola Mora (1867-1936), sin duda la artista más célebre en los albores del siglo XX —y además escultora— sirve como una puerta de entrada para observar cómo una artista se exhibió como tal en un momento en que la profesionalización del *métier* recién estaba iniciándose. Para entonces, era muy infrecuente la catalogación de las mujeres como artistas profesionales a pesar de que fueran muchas las practicantes de dibujo y pintura en la Sociedad Estímulo y en las academias privadas comandadas por hombres. De hecho, tal como Julia Ariza ha demostrado al menos hasta entrada la década de 1930 las “artes femeninas” fueron una categoría en sí misma que excedía el ámbito y la especificidad de las bellas artes para incluir las diversas labores manuales vinculadas al embellecimiento del hogar.⁸ En

este medio, Lola se propuso y logró con éxito un objetivo nada frecuente para este momento: vivir de la escultura.⁹

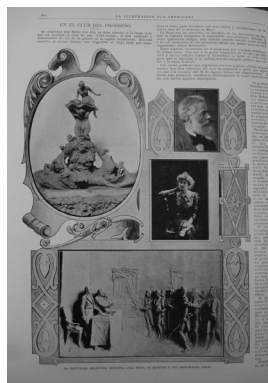
Para comienzos del siglo XX, Lola –que promediaba los treinta años– no contaba con el explícito aval de un hombre –ni un padre ni un marido– que estuviese a su lado.¹⁰ Si observamos el modo en que posa para las fotos tomadas hacia estos años, ella parece ser consciente de la necesidad de negociar una identidad, de algún modo haciéndose cargo de los estereotipos sociales que su figura ponía en cuestión. En los retratos realizados en Roma, ciudad en la que vivió en forma alternada con Buenos Aires entre 1897 y 1914, se hace fotografiar de forma casi idéntica con dos atuendos bien diferentes que aludían a su doble cariz de artista-escultora y de dama refinada.¹¹ La repetición de la pose, el peinado y la mirada, algo más risueña en su imagen con el delantal y el birrete, parecían querer paliar el conflicto entre las nociones de feminidad y las expectativas profesionales que seguramente aquejaron a Lola como a muchas de sus contemporáneas que entonces se formaban en Europa.¹² En otras fotos Lola figuraba tocando el piano, habilidad ejercitada desde su niñez en Tucumán, probablemente con el propósito de exhibirse como una señorita cultivada capaz de desarrollar, además de las labores más rudas de la escultura, el dominio de otro saber que connotara su brillo como dama de sociedad.

En una fotografía que circuló públicamente acompañando un artículo de *La Ilustración Sud-Americana* de 1900, junto a la imagen de la maqueta en arcilla de la que sería la Fuente de las Nereidas, Lola no porta ningún atributo asimilable a su condición de escultora y luce sus brazos descubiertos hasta el codo, acentuando este rasgo con los guantes que descansan sobre la falda. La silla en posición transversal, la mirada como ida y cierto modo indolente de apoyar la mano sobre el rostro, alejan a este retrato de uno convencional aunque también podrían ser licencias, reservadas a la intimidad, de las que gozara cualquier joven soltera al retratarse y que aquí se hacen extensivas al ámbito público.¹³ A través de su vestido, su peinado y sus brazos al descubierto Lola había elegido resaltar su faceta femenina y acallar quizás los comentarios maledicentes que se burlaban de las condiciones masculinas que eran entonces asociadas a su trabajo de escultora.

Sin embargo, escasos años más tarde, cuando era la autoría de la conflictiva fuente del Paseo de Julio la que debía enfatizarse la solución elegida fue posar públicamente con su vestimenta de trabajo, “actuando” la tarea de dar toques de cincel a la pieza para otorgarle su *fini* particular. Lola había apuntado a triunfar como artista profesional dentro un gran género,



Lola Mora al piano, [s/f], Departamento de Documentos Fotográficos, AGN.



"La escultora argentina Señorita Lola Mora: su maestro y sus principales obras", en *La Ilustración Sud-Americana*, 15 de septiembre de 1900, p. 263.

la escultura monumental, que contradecía el tópico que adjudicaba a las mujeres el confinamiento a géneros menores. Si bien las enormes piezas en mármol estaban basadas en piezas de menor tamaño en arcilla y el trabajo grueso de devastado era realizado por artesanos calificados, Lola reafirmaba su concreto involucramiento en la ejecución a través de este gesto. Y en una especie de círculo vicioso, estas fotos que reivindicaban su labor fueron observadas como una especie de fenómeno o constituyeron el fermento para burlarse nuevamente de su escasa feminidad.¹⁴ De hecho, la construcción de una figura pública que alternaba entre ambas facetas continuó siendo un tema no resuelto por Lola quien, contemporáneamente, se hizo retratar con un lujoso vestido lleno de moños y encaje mientras simulaba, con una esteca en su mano delicadísima, modelar un boceto en arcilla. Por último, el único autorretrato que conocemos de ella, que por otra parte no está datado y pertenece a una colección particular, no la exhibe con ningún atributo explícito que remitiese a su condición de escultora.¹⁵ Se trata de un busto devastado en mármol, en el que no hay referencias a la vestimenta y sí se destaca su pelo voluptuoso no del todo dominado por el peinado recogido. Como era habitual en la escultura moderna, partes finamente pulidas se combinaban con áreas de mármol en bruto, y aquí quizás podríamos hipotetizar una reafirmación implícita a su oficio de escultora.



Lola Mora en el taller (sobre caballo de la Fuente de las Nereidas), enero de 1903, Departamento de Documentos Fotográficos, AGN.

Si pasamos a las pintoras, Ana Weiss de Rossi y Emilia Bertolé presentan dos casos comparables y antitéticos en tanto a modelos de mujer artista durante la primera mitad del siglo XX. Nacidas en la última década del siglo XIX, Ana en Buenos Aires en 1892 y Emilia en El Trébol (Provincia de Santa Fe) en 1896, ambas se distinguieron –al decir de la crítica– por una suerte de carrera meteórica signada por la rapidez con se posicionaron en el mundo del arte y por el abandono de la formación académica que despertó juicios negativos ante recursos plásticos no del todo pulidos. Tanto Ana como Emilia obtuvieron cartas de legitimación en su paso por el Salón Nacional, del que fueron asiduas expositoras, así como del Salón de Otoño de Rosario y del de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores. Las dos lograron insertarse comercialmente en un mercado artístico en vías de formalización, y es este sentido que podemos pensar a ambas como dos profesionales exitosas dentro de la práctica del arte. El retrato fue el género que desplegaron de modo casi exclusivo, aprovechando de la ampliación del consumo artístico por parte de sectores burgueses que deseaban colgar y exhibir sus rostros pintados en el afán de distinguirse socialmente. Así, Weiss de Rossi y Bertolé surgen como casos emblemáticos para pensar la carrera de artista

encarnada con suceso por mujeres en la primera mitad del siglo. Ninguna de las dos alcanzó la vejez, Emilia murió en Rosario en 1949, de un derrame cerebral o de tuberculosis según las versiones contrapuestas, Ana falleció en 1953 mientras estaba de paso por los Estados Unidos.

La figura del mentor como aquel que introduce a la mujer en el mundo del arte, omnipresente en el caso de Ana y esquivo para Emilia parece marcar a fuego sus carreras, sociabilidades y modos de ser artista, y las consecuentes fórmulas plásticas que ambas encontraron para presentarse en sociedad tanto a partir de sus autorretratos como a través de las fotografías para las que posaron contemporáneamente.

Luego de un breve paso por la Academia y de ganar en 1914 el concurso nacional de becas para estudio de figura en Europa –viaje formativo que quedó trunco por el estallido de la primera Guerra Mundial– Ana se casó en 1915 con Alberto Rossi, quien fuera “su primer y único maestro”. De hecho, en prácticamente toda su carrera de pintora, Ana Weiss figuró como miembro de “un matrimonio de artistas”. Sus primeros y certeros pasos en el mundo del arte, durante los últimos años de la década de 1910, fueron siempre en compañía de su marido, catapultándose con una exitosa exhibición conjunta celebrada en los salones de la Comisión Nacional de Bellas Artes en 1918. En este contexto, las compras particulares y del Estado se orientaron tanto a las obras de Alberto como a las de Ana, pero curiosamente fueron los cuadros de esta última los adquiridos en montos más altos.¹⁶

Sus envíos al Salón, así como los de su colega Bertolé, fueron juzgados severamente por la prensa, que no dudó en señalar falencias cuándo las encontró. Como era de esperar, la lectura habitual estuvo regida por cánones androcéntricos para los que era imprescindible la comparación con la obra de los referentes masculinos. Así en el envío al Salón de 1917, *La Nación* celebraba la fuerza de las obras de las artistas mujeres, que sobresalían no por su propio mérito sino en contraposición con el decaimiento de la producción masculina:

Las heroínas del último Salón fueron mujeres: Emilia Bertolé, Magdalena Bosisich, Lía Gismondí, la Sra. Weiss de Rossi. Ahora bien, mientras un porvenir que quizás se encuentre próximo, pero que de cualquier modo no ha llegado, no altere el orden de cosas en el mundo, puede decirse que allí donde las mujeres brillan por su actividad y su talento es porque los hombres no valen mucho. El predominio, o siquiera el triunfo del bello sexo, no significa igualdad con el hombre, sino rebajamiento de éste, vale decir, decaimiento en el factor por excelencia de toda cultura.¹⁷



"Ana Weiss de Rossi", en *Plus Ultra*, a. 4, n° 42, octubre de 1919.



Emilia Bertolé. Archivo Museo de Bellas Artes de la Boca de Artistas Argentinos Benito Quinquela Martín

El arte realizado por mujeres debía juzgarse entonces con parámetros específicos, ya que cómo señalaba Manuel Rojas Silveyra en *Augusta* en diciembre de 1919 a propósito de la exposición individual de Ana Weiss en Müller, “todas las mujeres pintan de una manera inconfundible” y “un error imperdonable sería el de no admitir, para el arte femenino un mundo aparte y un procedimiento particular”.¹⁸

En el caso de Ana, y a diferencia de lo que sucederá con Emilia, la “seducción inmaterial” y “gracia extrema” que los críticos encontraban en sus obras parecían no poder hacerse extensivas a la propia persona de la pintora. Por el contrario, en las fotos que figuraron en la prensa de ese momento, Weiss se distinguió por el cabello recogido, el escaso maquillaje y las ropas que potenciaban muy poco su feminidad.

Con características similares la vemos en el autorretrato realizado a comienzos de 1932, hoy en poder del MNBA, en donde los tres cuartos del torso de Ana enfatizan todos estos rasgos así como en aquel otro sin fechar –perteneciente al Museo Rosa Galisteo de Rodríguez– en el que la protagonista aparece vestida con sobriedad, seria, sosteniendo con firmeza las herramientas de trabajo. Sin embargo, los pinceles y la paleta que no se exhiben llenos de colores como parte de la acción del pintar sino que remiten a un momento de reflexión, probablemente previo a la ejecución de un cuadro o entre una sesión y otra. Lo penetrante de la mirada de Ana en este autorretrato, dirigida al espectador, también parecen reafirmar su autoconciencia como artista. Quizás, en algún punto la pintora había asumido como propios los patrones masculinos asociados con la austeridad frente a aquellos otros que posicionaban a la mujer como adorno de los caballeros. Y por qué no interpretar a su obstinada y medida apariencia de tintes casi monacales como respuesta a aquellas lecturas que sostenían que: “Ana (...) dispone sus colores con la misma finura espiritual con que Mimí Pinson arregla un sombrerito de verano o las rosas de su búcaro”.¹⁹ Weiss no era una coqueta como el personaje de Alfred de Musset, tampoco era encantadora, ni lánguida, ni estaba en estado de ensoñación permanente. Por el contrario, se mostraba sobria, generalmente seria o con una sonrisa apenas insinuada y su feminidad se cristalizaba no en su capacidad de seducción sino en la crianza de los hijos, revirtiendo el tópico que asociaba el ser artista con la esfera de lo antiodoméstico.

Así sus hijas, Marisa y Carmen, y su propio retrato se transforman en hitos repetidos de su propia obra. De hecho, sus hijas pueden interpretarse como un espejo reducido de su madre. Por ejemplo, en el autorretrato que pertenece al Museo de Bellas Artes de La Boca, Ana



Ana Weiss de Rossi, *Autorretrato*, 1932, óleo sobre tela, 55 x 47 cm, Museo Nacional de Bellas Artes.

se retrata junto a su hija menor. Si bien vemos a la artista con la paleta en mano, su dedicación a la pintura parece no expresar conflicto con su maternidad. No hay una puja entre ambos roles si no una feliz convivencia en la que, sin embargo, su hija, con las manos cruzadas sobre el regazo, se ha petrificado al punto de convertirse en un modelo ideal que reposa tranquilamente mientras es retratada por su madre.²⁰ En las críticas a sus obras entre los años 30 y 50, se enfatizó con frecuencia este doble rol de artista y madre,²¹ subrayando permanentemente su capacidad para conciliar los ideales artísticos con los afectivos: “Por ser artista, por ser mujer y por ser madre, su obra está plena de serenos remansos de una espiritualidad cristalina, transparente y tierna” reza un texto de catálogo en 1950, cerca del final de su vida.²² Sin embargo, la fórmula que se tornó característica de Ana Weiss no estuvo carente de pruebas y ensayos. En este sentido, podemos pensar al desnudo púber que envió a 1928 al X Salón de Otoño de Rosario como un momento transicional, donde no se juega de modo tan plácido la domesticidad que distinguió su pintura para, por el contrario, presentar una obra compleja y bastante excepcional en el arte argentino de ese momento; la cara de una niña se conjuga con un cuerpo que destila una sexualidad inquietante precisamente por ubicarse en ese punto indefinido en que una nena se transforma en mujer.

Por su parte, Emilia Bertolé también desarrolló una obra mayormente compuesta por retratos, ya fueran de encargo, o aquellos dedicados a su entorno más íntimo y a su propia figura. Venida a Buenos Aires desde su Santa Fe natal, donde se había formado en la Academia de Mateo Casella, Emilia se desarrolló en la capital como una mujer sola que frecuentaba ambientes intelectuales: tertulias de artistas y escritores, entre quienes se contaron sus amigos Horacio Quiroga, Alfonsina Storni y Emilio Centurión. Al igual que sucediera con Ana Weiss la crítica también se refirió al espíritu de “femenina ternura” que habitaba su obra, y era precisamente ese carácter el que debía eternizarse sin “querer ir contra la propia sensibilidad [que] al aproximarse a las características de las obras masculinas producen obras asexuales y sin emoción definida”.²³ En consonancia con la femineidad hallada en su producción plástica, las crónicas del momento hicieron incesante hincapié en la hermosura de su persona. Emilia, tal como acertadamente señala Nora Avaro, parecía reducida “a ejemplificar los rasgos más estereotipadamente femeninos”²⁴ enfatizándolos en las múltiples fotografías que la retrataron y la hicieron circular en la prensa, como por ejemplo aquella que, en ocasión del Salón de 1920 le tomó la revista *Plus Ultra*, en la que sumergida en una inquietante media luz aparecía con



Ana Weiss de Rossi, *Autorretrato*, s/f, óleo sobre tela, 68 x 53 cm, Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, Santa Fe.



Ana Weiss de Rossi, *Ana Weiss y su hija*, s/f, óleo sobre tela, 93 x 84 cm, Museo de Bellas Artes de la Boca de Artistas Argentinos Benito Quinquela Martín.

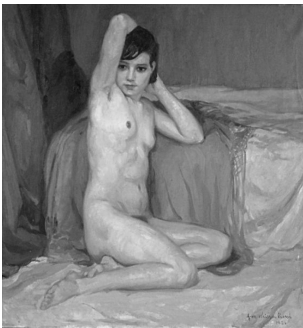
indumentaria moderna y aire distinguido ostentando varios complementos que reforzaban su feminidad como los guantes, el collar, el sombrero con flores y un bouquet prendido bajo el cinturón.²⁵

Proponemos entonces hacer extensivos estos recursos a su producción plástica, para observar cómo también en sus autorretratos Emilia optó por presentarse como un objeto hermoso, a la vez lejano y misterioso, personificando las crónicas que sostenían precisamente que su palidez y fragilidad “con algo de ser evadido de una estampa, daba la sensación de lo intangible”.²⁶ En ninguna de sus pinturas aparece con los atributos asociados con su condición de pintora ni de poeta, sino que toda la atención está puesta en plasmar su cuidada melena de rizos rubios, la tez nívea, los ojos transparentes, la boca perfectamente delineada –enmarcada por un vistoso lunar–, sus manos cuidadas y delicadas al extremo, así como sus vestimentas estrictamente a la moda. De hecho en su temprano autorretrato de 1915,²⁷ si bien se trata de una Emilia adolescente con los ojos más alertas y menos indolente y sensual que en sus versiones posteriores, ya podemos identificar esta idea de pasividad aunada a la de belleza, que funcionaría como una marca distintiva de las obras dedicadas a sí misma.

Más que como una mujer activa, Bertolé se presenta como una belleza deseable cuadrando entonces con las nociones decimonónicas que sostenían que por sobre su capacidad de crear belleza la mujer debía antes que nada constituir en sí misma un ser bello o sea una “inspiración para el espectador”.²⁸

En sus testimonios Bertolé se encargó de diferenciar enfáticamente su producción entre las obras realizadas por comisión y las más personales que le permitían mayor experimentación, terreno en el que ubicaríamos a sus autorretratos. Sin embargo, observamos en ambos corpus recursos compartidos como por ejemplo el uso expresivo de las manos (ornadas con vistosos anillos y posadas estratégicamente sobre el rostro) y la caída de ojos seductora que identificamos en sus retratos del MNBA y del Museo de La Boca, y en aquellas divas del cine que Bertolé retrató para las tapas de la revista *Sintonía*, una de las sus salidas laborales hacia fines de los años 30.

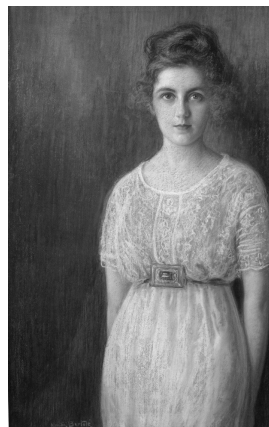
Esta disolución de sus méritos como artista en su encanto personal parece cuadrar con las ideologías entonces dominantes acerca de la mujer como complemento y objeto de disfrute del hombre. A lo largo de su vida, Emilia no contrajo matrimonio y vivió alternativamente sola y acompañada por su hermana Corina en Buenos Aires, mientras el resto de su familia permanecía en Santa Fe. No obstante, si aparentemente gozó de mayores



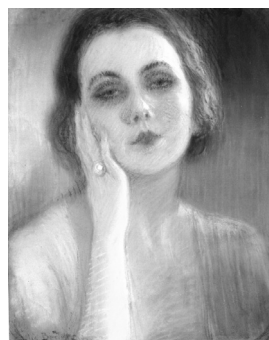
Ana Weiss de Rossi, *Desnudo*, 1926, óleo sobre tela, 93 x 98 cm, Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, Santa Fe.

libertades que las jóvenes de su época adscribió, en el modo de representarse como un objeto deseable, a los roles convencionales que entonces eran atribuidos a las mujeres. Es en este sentido que podemos analizar las dos imágenes de la pintora exhibidas en el Salón de Otoño de Rosario de 1927: el autorretrato *Claridad* firmado por Emilia y aquel realizado por su amigo Alfredo Guido. Es *Claridad* un cuadro vaporoso y puntillista en el que el rostro y el torso de la mujer compuestos en tonos pastel se combinan en armonía con los dibujos de un fondo también tratado con gran detalle. La cara es inexpresiva y los rasgos están tan delineados que la mujer parece haberse convertido en una autómatas lánguida dispuesta para el disfrute y la observación de los otros. De hecho, algo de la evanescencia de este retrato así como el rictus contenido de la boca coinciden con la imagen de muñeca que —como acertadamente señala Adriana Armando— su contemporáneo el rosarino Luis Ouvrard proyectó a la hora retratar a su mujer Esther Vidal.²⁹ Por su parte, Alfredo Guido, quien ese mismo año había ilustrado la portada de *Espejo en sombra*, el único libro de versos publicado por Bertolé, también expuso en el Salón de Rosario un retrato de la poeta-pintora cubierta por una suerte de mantilla que evocaba la figura de una virgen.³⁰ Sin embargo, la mirada con los ojos hacia lo alto, la inconfundible boca delineada y la mano con el anillo, alejan a su imagen de la santidad para por el contrario connotar la sensualidad que pervive en los otros retratos. El propio Guido reafirmaba esta mirada evanescente sobre la pintora al sostener: “Tuve la impresión, cuando Emilia me posaba, que estaba llevando a la tela una flor, un verso, un sueño”.³¹ Así, las figuras que Emilia construyó de sí misma en su pintura no confrontaron con aquellas que hicieron de ella ni los fotógrafos ni sus colegas artistas, sino que parece haber habido un acuerdo entre la mirada propia y la ajena, generalmente practicada por hombres.

Para las décadas de 1920 y 1930, ya puede postularse para la sociedad argentina, la existencia de una “nueva mujer” que ocupa, no sin pujas ni conflictos, nuevos roles sociales en la esfera pública por fuera del más reducido ámbito doméstico: un nuevo sitio en el mundo del trabajo y en los claustros intelectuales y académicos a los que se suman las pretensiones de participación activa en la vida política.³² Si las carreras de Bertolé y Weiss de Rossi pueden ser pensadas como manifestaciones en terreno artístico de estas nuevas aspiraciones profesionales, sin embargo a la hora de representarse ambas adscribieron a los roles femeninos tradicionales: la *femme fatale*, tan seductora como inalcanzable, y la madre de familia cuya dedicación al arte no competía con el desarrollo de las tareas “naturales”



Emilia Bertolé, *Autorretrato*, 1915, pastel sobre papel, 100 x 65,5 cm, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino+macro, Rosario.



Emilia Bertolé, *Autorretrato*, s/f, pastel sobre cartón, 36 x 28 cm, Museo Nacional de Bellas Artes.

de matriarca. Así podemos pensar que fue quizás Lola Mora, quien en un momento previo ensayó con más audacia este tránsito entre el más seguro rol de dama elegante y el de la escultora involucrada en su trabajo no sólo a través de su apariencia sino también en su hexis corporal.

No obstante, por más que las pintoras analizadas se hayan alineado con imágenes arraigadas y modelos no rupturistas respecto de los roles femeninos, en ambas la representación del propio ser constituyó una parte importante de su obra artística; fue en este terreno donde Emilia Bertolé realizó las que consideró sus “verdaderas” creaciones y fue su mundo como madre el que pobló mayormente la pintura de Ana Weiss. Sería aventurado sostener que estos modos de ser mujer operaron de modo programático en el repertorio de ambas pintoras, pero sí podemos pensar que el protagonismo que la figura de ambas tuvo en su pintura es testimonio de un momento vívido y transicional en el que subyació una necesidad, si por momentos inconsciente no por ello eludible, de posicionarse como mujeres y artistas plásticas.



Emilia Bertolé, *Autorretrato*, ca. 1939, óleo sobre tela, 100 x 78 cm, Museo de Bellas Artes de la Boca de Artistas Argentinos Benito Quinquela Martín

* Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Instituto Nacional de Altos Estudios Sociales-Universidad Nacional de General San Martín.

¹ Cf. Alexander Sturgis et al., *Rebels and Martyrs. The image of the artist in the Nineteenth Century*. London, National Gallery, 2006 y la crítica de Alison McQueen a esta exposición en *Nineteenth-Century Art Worldwide. A journal of nineteenth-century visual culture*, spring 2007, (edición on line).

² Cf. Rozsika Parker & Griselda Pollock, “God’s little artist” en: *Old mistresses. Women, art and ideology*. London, Pandora Press, 1981.

³ Cf. Frances Borzello, *Seing ourselves. Women’s self-portraits*. New York, Harry N. Abrams, 1998, p. 32.

⁴ Un primer avance en este sentido es el trabajo de Laura Malosetti Costa avocado a las últimas décadas del siglo XIX, en el que analiza la recepción crítica de los gestos modernos de las pintoras Sofía Posadas y Diana Cid García: “Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires”, *Voces en conflicto, espacios en disputa. VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Iberoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género*. Buenos Aires, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, FFyL-UBA, 2000, Cd-rom.

⁵ He analizado el caso de Quirós comparándolo con los de Eduardo Sívori, Fernando Fader y Emilio Pettoruti en mi artículo: “Representación y auto-representación en el arte argentino: retratos de artistas en la primera mitad del siglo XX”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, n° 100, primavera de 2012 (en prensa).

⁶ Cf. Cesáreo Bernaldo de Quirós, *Autorretrato*, s. f., óleo sobre tela, 122 x 66 cm, Colección Fortabat, Buenos Aires; Walter de Navazio, *Autorretrato*, s.f., óleo sobre tabla, 48 x 38,5 cm, inv. 1807, Museo Nacional de Bellas Artes y Ramón Silva, *Autorretrato*, 1915, óleo sobre tela, 39 x 29,5 cm, inv. 6488, Museo Nacional de Bellas Artes.

⁷ Cesáreo Bernaldo de Quirós, *Retrato del pintor Sívori*, ca. 1910, óleo sobre tela, 110 x 99 cm, inv. 6260, Museo Nacional de Bellas Artes y *Retrato del pintor Anderson*, s.f., óleo sobre cartón, 117 x 98 cm, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino+macro, Rosario; Alfredo Guido, *Retrato de Ángel Guido*, s.f., óleo sobre tela, 87 x 65 cm, Museo Histórico Provincial Dr. Julio Marc, Rosario y *Retrato del pintor Vena*, 1920, óleo sobre tela, 81,8 x 61,5 cm, inv. 1733, Museo Nacional de Bellas Artes.

⁸ Julia Ariza, "Artes femeninas y artistas mujeres: sus representaciones en la prensa periódica de Buenos Aires (1910-1930)", en *Mujeres y género: poder y política. X Jornadas nacionales de historia de las mujeres/V Congreso iberoamericano de estudios de género*, Luján, 2010, Cd-Rom.

⁹ Cf. Patricia Corsani, "Ser escultora en Buenos Aires a comienzos del siglo XX. El caso de Lola Mora", en *Avances*, n° 7, Córdoba, CIFFyH/UNC, 2003-2004, pp. 53-67.

¹⁰ Es conocido el apoyo que recibió del poder político y más específicamente de Julio A. Roca, y cómo este lazo propició la gran cantidad de encargos oficiales que la escultora recibió en los primeros años del siglo XX. Sin embargo, poco se sabe a ciencia cierta de la relación específica que los unía, especulándose incluso que era de tipo amoroso precisamente por lo informal del vínculo.

¹¹ Ambas fotografías fueron realizadas por F. Felicetti y se encuentran en el Departamento de Documentos Fotográficos, AGN. Si bien no están datadas, por la apariencia de Lola suponemos que eran contemporáneas al retrato incluido en *La Ilustración Sud-Americana* de 1900 que analizamos a continuación.

¹² Cf. Frances Borzello, *op. cit.*, p. 114.

¹³ "El arte argentino. Lola Mora", en *La Ilustración Sud-Americana*, a. 8, n° 185, 15 de septiembre de 1900, pp. 263-264. Cf. Sobre foto y vida privada, Luis Priamo, "Fotografía y vida privada (1870-1930)" en Marta Madero y Fernando Devoto (dir.), *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural: 1870-1930*, Buenos Aires, Taurus, 1999, pp. 285-286.

¹⁴ Cf. las burlas de *Caras y Caretas* y la caricatura de Cao de 1903, citadas por Corsani, *art. cit.*, p. 60.

¹⁵ Cf. Carlos Páez de la Torre y Celia Terán, *Lola Mora. Una biografía*, Buenos Aires, Planeta, 1997, p. 53, reprod. pp. 54-55.

¹⁶ La Comisión Nacional de Bellas Artes, la Comisión de Bellas Artes de Rosario y el Dr. Cullen pagaron \$1.000 c/u por obras de Ana Weiss, mientras la venta más importante de Alberto Weiss fue por \$600 al Dr. Salaverry. Cf. *Augusta*, vol. 2, n° 10, marzo de 1919, p. 147.

¹⁷ "En 1916", en *La Nación*, 1 de enero de 1917, p. 16, col. 4-5

¹⁸ M. Rojas Silveyra, "Ana Weiss de Rossi", en *Augusta*, vol. 3, n° 19, diciembre 1919, p. 256.

¹⁹ *Ibidem*, p. 260.

²⁰ En un reportaje la propia Ana confiesa la dificultad de pintar a su hija "es una tarea terrible porque no tiene paciencia para estarse quieta ni cinco segundos", Pedro Herrero, "Nuestros artistas. Una entrevista con los esposos Rossi", en *Revista de arte*, a. 5, 1926, s/p.

²¹ Cf. por ejemplo "Mi hijita. Óleo por Ana Weiss de Rossi", en *El Hogar*, 1937; y Marcelo Olivari, "Ana Weiss de Rossi. Sus telas: imágenes de una vida", en *Sirena*, 30 de julio de 1941.

²² Círculo de Aeronáutica, *Exposición de óleos de Ana Weiss de Rossi*, junio de 1950.

²³ L. R. M., "VIII Salón Rosario", en *La Revista de "El Círculo"*, Rosario, n° extraordinario, octubre de 1925, p. 7. Cf. también "El Salón Nacional", en *La Nación*, 23 de septiembre de 1921, p. 4, col. 3-4.



"Mercedes Simone", en *Sintonía*, a. VI, n° 306, 1 de marzo de 1939

²⁴ Nora Avaro et al., *Emilia Bertolé: obra poética y pictórica*, Rosario, Municipalidad de Rosario, 2006, p. 37.

²⁵ "X. Salón Anual. Algunos Expositores", en *Plus Ultra*, a. 5, n° 53, septiembre de 1920.

²⁶ "Emilia Bertolé, La mujer intangible, murió en Rosario", en *Noticias gráficas*, 26 de julio de 1949.

²⁷ Pastel sobre cartulina, 100 x 65,5cm, Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario Juan B. Castagnino. Sobre esta obra Emilia escribió posteriormente un poema en que se distanciaba de su imagen de juventud: "(...) No me duele mirarla perdida ya en mi rostro / que ha devastado, día a día, la angustia. / Sé que en mi inviolable zona de mí misma / -jardín extático que ilumina la luna- / aún vive y sueña, con sus trenzas de oro / su gracia tenue, su sonrisa pura" citado en: Adela García Salaberry, *Vidas*, Tercera Serie, Buenos Aires, L. J. Rosso, 1943, pp. 80-81.

²⁸ Parker & Pollock, *op. cit.*, p. 92.

²⁹ Adriana Armando, *Figuras de mujeres. Imaginarios masculinos. Pintores rosarinos de la primera mitad del siglo XX*, cat. exp. Rosario, Fundación Osde, 2009, p. 10.

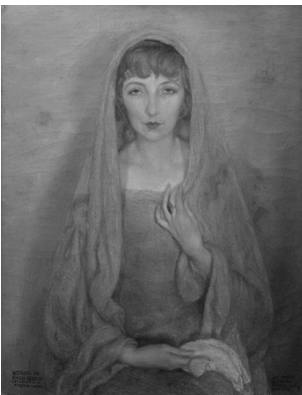
³⁰ El poeta Pedro Miguel Obligado (1892-1967) dedicó un poema a la memoria de Emilia que comenzaba "Tenía la belleza de las vírgenes / la hermosura sin par de la decencia"

³¹ Citado en "Emilia Bertolé artista inolvidable", en *Clarín*, 1972, recorte sin fecha, archivo Archivo Museo de Bellas Artes de la Boca de Artistas Argentinos Benito Quinquela Martín.

³² Para el cambio del siglo XIX a las primeras décadas del siglo XX, cf. Dora Barrancos, "Inferioridad jurídica y encierro doméstico" en Fernanda Gil Lozano, Valeria Pita y María Gabriela Ini, *Historia de las mujeres en la Argentina. Tomo I, Colonia y Siglo XIX*, Buenos Aires, Taurus, 2000. Para la polémica respecto de la inserción femenina en el mundo laboral, sobre todo en la industria, y su perjuicio para sus "naturales" funciones reproductivas, cf. Mirta Zaida Lobato, "Lenguaje laboral y de género en el trabajo industrial. Primera mitad del siglo XX" en Fernanda Gil Lozano, Valeria Pita y María Gabriela Ini, *Historia de las mujeres en la Argentina. Tomo II, Siglo XX*. Buenos Aires, Taurus, 2000.



Emilia Bertolé, *Autorretrato*, 1927, óleo sobre tela, 59 x 50 cm, Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, Santa Fe.



Alfredo Guido, *Retrato de Emilia Bertolé*, 1925, óleo sobre tela, 87 x 67 cm, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino+macro, Rosario.