

XIII° Jornadas Interescuelas-Departamentos de Historia, Facultad de Humanidades

Universidad Nacional de Catamarca, 10, 11, 12 y 13 de agosto de 2011.

Número de Mesa: 73

Título de Mesa: Arte y Política en Argentina: producción, circulación y sentido político de las imágenes (s. XIX y XX)

Coordinadoras de Mesa: Belej, Cecilia; Hrycyk, Paula; Plante, Isabel

Título: Benito Quinquela Martín: murales del puerto y sus trabajadores

Autor: Belej, Cecilia

Pertenencia institucional: FCS - FFyL, UBA

DNI: 22098090

e-mail: ceciliabelej@gmail.com

Autorización de publicación: Sí, autorizo la publicación

Benito Quinquela Martín: murales del puerto y sus trabajadores

La estadía de David Alfaro Siqueiros en la Argentina entre mayo y diciembre de 1933, generó gran conmoción en el ámbito cultural y político. Sus conferencias en la Asociación Amigos del Arte, que acompañaron la exposición que allí se realizó, fueron seguidas de cerca por la prensa en general que lo elogió y reprobó con igual pasión. Raúl González Tuñón –director de la revista *Contra*–, celebraba la osadía de Siqueiros que tildaba de “europeizantes” y “carentes de contenido social” a las obras que se exhibieron en el Salón de Otoño de ese año, al tiempo que alentaba el nacimiento de una pintura de carácter público. Raúl González Tuñón escribe:

Un pintor mejicano está provocando animados comentarios con su obra y su palabra. Nada más oportuno que la llegada de ese hombre a nuestra ciudad atrasada, mal informada y mojigata. Un hombre que llega y dice, dirigiéndose a nuestros pintores, anquilosados

embadurnadores los unos, y los otros –los mejores dotados, desgraciadamente– jugando todavía a un `modernismo´ que tiene un cuarto de siglo de edad: “Compañeros salgamos a la calle, veamos los mástiles, las chimeneas, las usinas, el puerto, los elevadores de granos, los altos muros de la ciudad que trabaja y sufre. Salgamos a buscar esos muros, abandonemos la inútil y egoísta obra individual, entreguemos al pueblo, al pueblo de la calle, nuestra obra, una obra que tenga relación con la realidad social, que interprete el anhelo de los trabajadores, que son los que construyen el mundo y que son los que más derecho tienen a disponer del mundo”.[...] Siqueiros –como lo afirmó en sus conferencias y en el manifiesto publicado en “Crítica”– quiere sacar “la obra plástica de las sacristías aristocráticas, en donde se pudre hace más de cuatro siglos”, para llevarla a la calle, a los lugares frecuentados por multitudes, a los contados descubiertos de los grandes edificios, canchas de deporte, talleres, establecimientos, colegios; a los barrios abundantes de lugares estratégicos, a la luz del día, a la calle del mundo. Y dar ese arte a las masas, a la libre contemplación de las masas y hacer un arte que no sea neutral, vale decir, un arte social, interpretando la realidad y la esperanza de los hombres.¹

Desconocemos si Quinquela asistió a las conferencias de Siqueiros o no, pero sin duda estaba enterado de la propuesta del muralista mejicano. A partir de ese año inició los trámites para donar al Consejo de Educación un terreno para que se construyera una escuela primaria y un museo de arte. Quinquela decoró la escuela con 16 pinturas monumentales, que inauguraron una secuencia de 75 obras murales que realizó entre 1936 y 1972, llevando a su pintura mural los mismos temas que pintaba en sus obras de caballete y que eran precisamente aquellos que Siqueiros instaba a realizar: el puerto, los mástiles, las chimeneas de las fábricas y el trabajo.

El objetivo de este texto es analizar la propuesta mural de Benito Quinquela Martín durante la década del treinta. En la primera parte, me centraré en el surgimiento de un muralismo de características nuevas y delimitaré cuáles son los grupos de artistas que están actuando en esa escena. En la segunda parte, examinaré la producción mural de Quinquela que, si bien excede la mencionada década, es entonces cuando se gesta y se concentran la mayor cantidad de trabajos.

¹ Raúl González Tuñón, “D. Alfaro Siqueiros y los `Próximo-Pasados´” en *Contra*, N° 3, julio de 1933 reproducido en Sylvia Saïtta (coord.), *Contra. La revista de los franco-tiradores*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2005, p. 264 y 265.

La pintura mural en Buenos Aires

Si desde fines del siglo XIX y principios del XX, la pintura mural se utilizó en nuestro país para decorar iglesias, residencias privadas y edificios públicos, este primer muralismo no puede caracterizarse como un movimiento artístico, sino como un conjunto de obras aisladas. No obstante esto, constituyó un importante antecedente del movimiento que se gestará a partir de la segunda década del treinta.

Aquellas tempranas expresiones del arte mural se relacionaban con la decoración de edificios de cierta categoría, el embellecimiento de ingresos, lugares de culto o salones importantes. A partir de considerar sus lugares de emplazamiento, estas obras pueden ser divididas en tres grandes grupos:

- Las que se ubican en templos religiosos, como las de Nazareno Orlandi en las iglesias de El Salvador (1890) y San Telmo (1903) o *Cristo y la adúltera* en la catedral de Buenos Aires (Francesco Paolo Parisi, 1899-1901).
- Las que se encuentran en edificios públicos o semipúblicos, como *Alegoría a la Paz* en el teatro Gran Splendid (Nazareno Orlandi, 1919), *Atenea y musas* en el Salón Dorado del edificio de La Prensa (Nazareno Orlandi, 1898), *Alegoría al 25 de mayo* y *al 9 de julio* en el Salón Blanco de la Casa Rosada (Luis De Servi, 1910) y *La farmacia venciendo a la Enfermedad* en la farmacia “La estrella” (Carlos Barberis, 1900).
- Finalmente, aquellas en residencias privadas, como por ejemplo: *América y la Fortuna* en el Palacio Anchorena (Marcelle Rondenay, 1910) y de José Luis Sert y Badía, *La comedia humana* en el Palacio Errázuriz (1918/20) y *Los equilibristas* en el Palacio Pereda (1932), entre otros.

Dentro de este primer muralismo, y tal vez funcionando como bisagra de transición hacia un muralismo de otras características, se encuentran los paneles decorativos que se realizaban para ornamentar los pabellones nacionales en las sucesivas Exposiciones Internacionales. En ellos se exhibían los productos del país, en el caso de la Argentina, los frutos de la tierra, textiles, arte, etc. Ejemplo de esto son los paneles pintados por Pío

Collivadino, destinados al Pabellón Argentino en la Exposición Internacional de San Francisco de 1915. En la mayoría de los casos, estos murales efímeros, eran desechados al finalizar la exhibición. Laura Malosetti ha señalado que Collivadino pintó siete paneles para el envío a la Exposición Internacional, en los que representó las provincias argentinas, retratando dos por cada panel, en cada diseño seleccionó productos típicos y símbolos como el monumento del Cerro de la Gloria en Mendoza o una urna funeraria de la cultura Santa María en Catamarca.² Más adelante se realizarán otros, como los que pintó Lino Enea Spilimbergo en 1937 y –con Antonio Berni– en 1939 en las Exposiciones Internacionales realizadas en París y Nueva York respectivamente. Estos paneles funcionaban como una suerte de carteles donde se publicitaba al país, es decir, como murales-propaganda.³

En líneas generales, estos murales tempranos acompañaban a la obra arquitectónica en cuanto a la función específica a la que estaban destinados los edificios donde se emplazaban. Si se trataba de un teatro, las imágenes representadas eran alegorías de la comedia y la tragedia; en una farmacia, encontramos alegorías de la salud y la enfermedad; en una iglesia, pasajes de la Biblia, mientras que en las residencias privadas, la decoración dependía del gusto del dueño de casa.⁴ Estos trabajos, realizados en variadas técnicas, como el marouflage, el riportatto o el fresco,⁵ conformaban una suerte de arquitectura parlante, es decir, edificaciones cuyas paredes no sólo cobijaban al ciudadano, al religioso o al melómano, sino que también comunicaban determinados aspectos o tradiciones de la función comunitaria que cumplía ese espacio.

² El arte mural no era desconocido para Collivadino que había estudiado en Roma esta técnica y ya la había utilizado en la catedral de Montevideo y en el Teatro Solís en la misma ciudad. También en 1936 realizó un panel decorativo para el despacho del Director General de Estudios y Obras del Riachuelo en el Ministerio de Obras Públicas. Para un estudio pormenorizado de Pío Collivadino véase Laura Malosetti Costa, *Collivadino*, Editorial El Ateneo, Buenos Aires, 2006.

³ Para los paneles decorativos de Spilimbergo véase Diana B. Wechsler, “Spilimbergo y el arte moderno en la Argentina” en Guillermo Whitelow, Fermín Fèvre y Diana B. Wechsler, *Spilimbergo*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999.

⁴ Estos murales pintados durante el siglo XIX y principios del XX han sido estudiados en forma parcial y todavía aguardan un estudio sistematizado por la historiografía del arte. Para un catálogo exhaustivo aunque provisorio, véase María de las Nieves Arias Incollá, (dir.), *Murales. Guía del Patrimonio Cultural de Buenos Aires*, Secretaría de Cultura-Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2005.

⁵ Estas son algunas técnicas para realizar murales: el *marouflage* y el *quadro riportato* son denominaciones que provienen la primera de Francia y la segunda de Italia, y consisten en maneras de fijar de forma permanente al muro, una pintura previamente realizada sobre tela. En algunos casos, la tela se pega directamente al cielo raso y otras veces se cuelga de una compleja estructura de madera que sostiene la pintura. En la técnica del fresco se pinta directamente sobre la pared cuando el revoque fino se encuentra todavía húmedo, de allí su nombre.

A partir del segundo tercio del siglo XX surgió un movimiento mural moderno con características diferentes. Históricamente se ha considerado que el referente de este muralismo fue el movimiento que se gestó en México en la década de 1920, aunque debemos señalar que en la misma época nacía también un nuevo arte mural en Italia y en los Estados Unidos, cuya influencia ha sido reconocida por los artistas argentinos de entonces. En el caso del muralismo mexicano las consignas de este nuevo movimiento eran: arte para el pueblo y arte para todos. Su propósito era comunicar ideas políticas a través de la representación de temas de la historia como la revolución, la lucha de los trabajadores y de los campesinos así como también recuperar las raíces indígenas del pueblo mexicano. Pero, más allá de su ostensible temática, la innovación de este movimiento se produjo también en lo técnico, ya que comenzaron a experimentar con nuevos materiales como la pintura sintética, además de otras preparaciones ya fuese sobre los muros o sobre bastidores que se embutían en las paredes.⁶

En la Argentina, desde comienzos de la década de 1930, coexistieron en el ámbito artístico tres vertientes del muralismo moderno: una impulsada por los artistas ligados a las izquierdas, algunos de los cuales habían pintado junto con Siqueiros el mural Ejercicio Plástico y más adelante, en 1944, formarían el Taller de Arte Mural; otra, relacionada a aquellos más vinculados al Estado como Alfredo Guido, y otros que se nuclearon en torno a su figura y, finalmente, una tercera propuesta mural contemporánea a las anteriores: la obra de Benito Quinquela Martín. Promediando la década de 1930 Buenos Aires contaba con un conjunto de nuevos murales que se sumaban a los ya mencionados.⁷

Aquellos muralistas enrolados con las ideas de izquierda, –entre los que se encontraban Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo, Demetrio Urruchúa y Juan Carlos

⁶ Para el muralismo mexicano véase Oliver Debroise-Gaciela Reyes (editores), *Modernidad y modernización en el arte mexicano (1920-1960)*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1991 y Oliver Debroise, (org.), *Otras Rutas hacia Siqueiros*, México, INBA/ Munal/ CURARE, 1996.

⁷ Entre los nuevos murales que se pintan a partir de la década del treinta se encuentran: *Ejercicio Plástico* (1933, Equipo Poligráfico); los murales del Plaza Hotel (1933, Jorge Soto Acébal y María Mercedes Rodríguez); murales en La Fraternidad (1934, Dante Ortolani); *Mujer trabajando* en la Biblioteca “Veladas de Estudio después del Trabajo” de Avellaneda (1934, Juan Carlos Castagnino); *Las Artes y Artes Criollas*, en la Comisión Nacional de Bellas Artes (1934 y 1935, Alfredo Guido); *Motivo Serrano* en la Sociedad Rural (1935, Alfredo Guido); *La Ingeniería y La Arquitectura* en el Ministerio de Obras Públicas (Alfredo Guido, 1935); las decoraciones cerámicas de las estaciones de las líneas de subterráneos de la compañía CHADOPYF (la C en 1934, y las D y E entre 1935 y 1939, por Alfredo Guido, Rodolfo Franco, Martín Noel, Manuel Escasany y Benito Quinquela Martín, entre otros); los 16 murales de la Escuela Pedro de Mendoza (1936, Benito Quinquela Martín) y en el Ministerio de Obras Públicas (1936-7, Pio Collivadino y Ernesto Valls, Quinquela Martín, entre otros).

Castagnino— a pesar del compromiso manifestado en más de una oportunidad con respecto a la pintura mural, no lograron que su propuesta prosperara. Uno de los motivos de este supuesto fracaso es que no recibieron encargos ni del Estado, ni de comitentes privados. El gobierno conservador no los contrató para realizar murales. Los temas que trataron, en general, fueron alegorías de la armonía entre los sexos y las etnias del mundo, referencias a la comunión del hombre con la agricultura y el trabajo.⁸

Por otro lado, los que se nuclearon tras la figura de Alfredo Guido, que dirigió la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” entre 1932 y 1955, recibieron numerosos encargos del Estado, como el Ministerio de Economía, el Ministerio de Obras Públicas y el Ministerio de Guerra, pero también de instituciones privadas como la Sociedad Rural, el Automóvil Club Argentino y la CHADOPyF (empresa que construyó tres líneas del subterráneo. Los temas que plasmaron en ellos eran en general, toman temas históricos, costumbres populares, leyendas, paisajes argentinos, la riqueza del país y otros tópicos que resultaron más atractivos y que no confrontaban con las ideas dominantes de los gobiernos conservadores que se sucedieron a lo largo de la década de 1930.

Ambos grupos reclamaron un Estado que contratase a los muralistas para decorar los muros de los edificios públicos, esgrimiendo sus argumentos en revistas de artes plásticas y de arquitectura. El ejemplo de los Estados Unidos aparecía una y otra vez, retomado por todos. En el caso de Alfredo Guido, el propósito manifiesto fue representar la historia nacional, los próceres argentinos, y producir un mensaje claro y nacionalista desde el Estado. En el caso de Antonio Berni y Juan Carlos Castagnino, ellos reclaman los muros para gestar un movimiento mural de cualidades artísticas superiores, para lo cual exigían la realización de concursos abiertos para seleccionar a los más idóneos.

La tercera vertiente o propuesta mural fue la de Benito Quinquela Martín.

El muralismo de Quinquela y el compromiso con una pintura de carácter popular

⁸ Para los miembros del Taller de Arte Mural véase Cecilia Lida- Alberto Giudice-Cristina Rossi, *Castagnino. Humanismo, poesía y representación, un recorrido por la obra de Juan Carlos Castagnino*, Buenos Aires, Franz Viegner, 2008 y Cecilia Rabossi-Cristina Rossi, *Los muralistas en Galerías Pacífico*, Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 2008.

Desde mediados de la década del treinta Quinquela se sumergió en una intensa actividad como muralista: en 1936 inauguró los 16 murales de la escuela Pedro de Mendoza, al año siguiente cuatro más y así continuó –aunque con diferentes niveles de intensidad– hasta 1960. Paralelamente incorporó otras técnicas para reproducir sus obras murales como los cerámicos, que por esos años se utilizaban también para decorar las estaciones de las líneas de subterráneos de la compañía CHADOPyF, y otras más novedosas como los cementos policromados. Tal vez el proyecto más comentado en la prensa de 1937 fue su “vereda artística” frente a la escuela “Pedro de Mendoza” en la Boca, la cual había sido realizada por el yesero español Constantino Yuste. En varias notas de prensa se destacaba la técnica introducida por este artesano de 65 años, que había llegado el año anterior como exiliado de la Guerra Civil en España⁹. En la ciudad de Buenos Aires y otras ciudades del país se encuentran 75 murales que llevan la firma de Benito Quinquela Martín. Refiriéndose a sus primeros murales, decía poco antes de morir:

Son de la época de la escuela, hacia 1935. Antes de esa época se hacían aquí pocos murales; en parte por falta de interés en los artistas, volcados íntegramente al cuadro de caballete, en parte por el medio, por falta de cultura artística en el pueblo, a quien en principio están destinados. En los que yo hice –como en la mayoría de mis cuadros– el tema es siempre el trabajo o escenas populares. Las figuras son recias y por lo general arquetípicas, y constituyen el elemento más importante, porque yo pienso que el mural necesita de la figura humana y que en él el paisaje sólo puede ir como fondo. He pintado muchos murales, de los cuales solamente uno –“El Carnaval”– está hecho al fresco.¹⁰

⁹ Prácticamente todos los diarios de la ciudad publicaron notas referidas a esa vereda con comentarios más o menos parecidos respecto de su novedad y el hecho de que recuperaba la antigua tradición de “griegos, romanos y bizantinos” de decorar con mosaicos los pavimentos y paredes de los espacios públicos. Cfr. por ejemplo “Una obra de Quinquela Martín se reproduce” *Crítica*, 17 de septiembre de 1937. Este artículo comentaba la vereda, que Quinquela calificaba como “la primera vereda artística del mundo” y presentaba a Yuste como “un obrero interesante”: “Constantino Yuste (*sic*) ha vivido casi todos sus largos años en España, su país natal. La guerra civil le arrojó, hace más o menos un año, a estas playas.[...] Con material atinado al tiempo, de gasto además reducido, pueden lograrse efectos sorprendentes. La experiencia realizada por iniciativa de Quinquela Martín frente a la escuela Pedro de Mendoza, así lo garante.”

¹⁰ *Quinquela por Quinquela*. Trabajo periodístico de María Angélica Correa, Buenos Aires, Eudeba, 1977, p. 47. Es curioso que Quinquela considere el mural *Carnaval* de la escuela como fresco. Al contrario de los otros, éste fue pintado sobre la pared pero con la técnica del *secco*, es decir sobre el muro con el revoque ya seco. Probablemente se deba no a un desconocimiento de la técnica, sino como una manera de diferenciar ese mural de los otros que se hacían sobre *celotex*.

Quinquela también percibía el surgimiento de un nuevo muralismo a mediados de los años treinta, –entendido como arte destinado al pueblo– y del que él se sentía partícipe y pionero. Los temas que pintó en sus murales, fueron sin excepción el trabajo y las costumbres populares.¹¹ Silvestri ha señalado que desde muy temprano, en el imaginario porteño, Pueblo y Riachuelo aparecen asociados, no porque en otros barrios no hubiese presencia de trabajadores sino porque en los barrios del sur de la ciudad (Barracas y La Boca) la fuerte combatividad obrera les dio una fisonomía particular.¹² Muchos obreros estaban asociados al socialismo y esto le había valido a Alfredo Palacios ser el primer diputado socialista de Sudamérica en 1904. Esa imagen del Riachuelo asociado al trabajo portuario y a lo popular son los temas que Quinquela desarrolla en su obra y derivan en el hecho de que él mismo contribuyó con su pintura a la conformación del Riachuelo como paisaje.

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

Sus murales presentan características formales que se reiteran, como si hubiera un patrón: en un primer plano, figuras humanas realizando alguna actividad portuaria de carga y descarga, como tirar de sogas o colgar hacia abajo en complicadas posiciones. Estos cuerpos son robustos y contundentes y contrastan con las siluetas que se recortan contra el horizonte realizadas con espátula en su pintura de caballete. Detrás, el Riachuelo completa la escena como último plano en el que están delineadas las chimeneas y los edificios de la margen contraria. Para los encargos murales que le realizan, muchas veces representa la carga o descarga, de algún producto en los barcos transatlánticos. Aquello que se carga es lo homenajeado, por ejemplo vagones para el subterráneo, cañones para el Tiro Federal; otras veces algún elemento de la composición remite al espacio que alojará el mural: en el

¹¹ Cecilia Belej, “Quinquela Muralista” en Diana B. Wechsler, *Quinquela entre Fader y Berni en la Colección del Museo de Bellas Artes de La Boca*, Caseros, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2008.

¹² Graciela Silvestri, *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

realizado para el Lactario además de la escena en el puerto, se observa una mujer amamantando y en el de la Policía Montada, un policía a caballo que ronda por el puerto. De esta manera, Quinquela adaptaba su pintura al comitente realizando mínimas modificaciones a su esquema compositivo.

A grandes rasgos, temáticamente sus murales representan, por un lado, escenas del puerto y de los trabajos afines a las actividades portuarias; dentro de este grupo podemos mencionar: *Embarque de cereales* en la escuela Pedro de Mendoza y *Desembarco de cañones* en el Tiro Federal Argentino. Por otro lado, imágenes donde se representan las tradiciones y la historia del barrio y en las que se refleja la vida cotidiana de los pobladores de La Boca: *Procesión náutica* en el Teatro de la Ribera y *Música Popular* en la casa de Juan de Dios Filiberto, por nombrar sólo algunos ejemplos.

Lo popular en la temática de Quinquela se relaciona con el trabajo urbano masculino, y más precisamente con el puerto, en el barrio de La Boca y las costumbres de sus habitantes: estibadores, marineros, cargadores de carbón, calafateadores, etc.

Quinquela, al igual que habían manifestado otros artistas interesados por un mayor desarrollo del arte mural, proponía una mayor injerencia del Estado como propulsor del movimiento. El modelo a seguir era el de Estados Unidos, en tanto el Estado como parte de las medidas del *New Deal* para salir de la crisis de 1929, había contratado gran cantidad de artistas para pintar murales:

Debe fomentarse el arte nacional, empezando por lo regional. La mejor manera de proteger el arte es dar trabajo a los artistas. [...]En los Estados Unidos, para conjurar una crisis de los artistas, el gobierno mandó decorar tres mil paredes.¹³

Asimismo, reconociendo la influencia del muralismo mexicano, en una conferencia en Tucumán, Quinquela sostenía que:

Méjico va a la cabeza de todos los países latinoamericanos en materia de decoraciones murales. Allí se decoran las escuelas, las facultades, las oficinas públicas, los teatros, las iglesias y hasta los mercados. Al frente de ese movimiento artístico surgieron dos nombres famosos: Rivera y Orozco. Pero también había trabajo para los artistas jóvenes o poco

¹³ Andrés Muñoz, *Vida novelesca de Quinquela Martín*, Buenos Aires, edición del autor, 1949.

conocidos. Se realizaron obras admirables, aunque en algunos casos se cometió el error de mezclar el arte con la política. Entre nosotros hay que evitar eso. La política es transitoria y el arte es permanente. Necesitamos una pintura mural inspirada en nuestro pasado histórico, en nuestro folklore, en la lección moral del trabajo. Los gobiernos deben proteger esta rama del arte. La pintura mural es una necesidad patriótica.¹⁴

Llamativamente Quinquela no nombra a Siqueiros, que había estado en Buenos Aires y recibido mucha atención por parte de la prensa, al menos a lo largo de 1933. Su nombre quedó fuera del célebre trío de muralistas mejicanos. Probablemente su imagen estaba demasiado impregnada de ideas de izquierda y de mensaje político. En el marco de la polarización de ideas que se produce en esta década, Quinquela en cambio, consideraba que el arte debía tener un mensaje apolítico. Los temas que proponía para pintar eran la historia, el folklore y el trabajo entendido como “lección moral”.

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

Con respecto a la técnica, la mayoría de sus murales fueron pintados con óleo y cera utilizando planchas de *celotex*¹⁵ como soporte. En general, Quinquela realizaba el mural en su taller y luego lo trasladaba y, –dependiendo de las dimensiones– daba las últimas pinceladas al unir las planchas de *celotex* cuando las amuraba en su sitio. En otros casos, sobre todo con el propósito de emplazarlos al aire libre, aunque no necesariamente, se

¹⁴ Andrés Muñoz, Op. Cit.

¹⁵ *Celotex* era la marca con la que se comercializaba este material para embalaje que era cartón prensado.

utilizaron teselas de hierro esmaltadas en los talleres Talamani, o murales cerámicos, que confeccionaba Ricardo Sánchez y más adelante se realizaron en el Taller del Instituto Otto Krausse. Y finalmente, los cementos policromados para aceras, que realizaba Constantino Yuste¹⁶. Para éstos últimos Quinquela realizaba el modelo en papel de escenografía en tamaño real, como se puede observar en varias fotografías conservadas en el Museo de Bellas Artes de La Boca. El uso de todas estas técnicas evidencia la voluntad de Quinquela de instalar murales en más y más sitios, subordinando a veces, la calidad de las obras, ya que en estos traspasamientos que se realizaban tanto en la cerámica, como en las teselas, la pincelada de Quinquela se volvía más tosca, en parte porque probablemente no fuera él quien los pintaba. También en los cementos policromados, el dibujo resultante era más rústico, debido a que ese material era menos maleable. Pero el fin último era su emplazamiento en más y más lugares, al aire libre como en Caminito; en las veredas o en el pavimento de la estación *Plaza Italia* de subterráneos; en los patios de la escuela-museo, en el natatorio de la Facultad de Derecho y en el fondo de la piscina del Tiro Federal, entre otros sitios que hubieran hecho imposible la perdurabilidad de sus murales en *celotex*. Así lo manifestaba cuando hablaba de su interés por la cerámica, “En relación con el mural, nada más. Da la posibilidad de llevar el cuadro al aire libre, a la calle, a las plazas, acercándolo así a la gente.”¹⁷

Quinquela ve en el muralismo la posibilidad de llevar el arte a todas partes. Algunas veces se reproduce el mismo mural en distintas técnicas, ejemplo de esto es Carnaval y La Despedida. El artista subordinaba la calidad a la cantidad, sacrificando así la noción de obra única, –realizada por la mano maestra del artista–, ante la posibilidad de alcanzar nuevos públicos.

Con respecto a los lugares en donde se ubican sus murales, notamos en primer lugar, los que se encuentran en sitios creados por él mismo. Murales que son pintados donde

¹⁶ Con Yuste, Quinquela hizo el pavimento de la estación de subterráneos Plaza Italia (1938), y el frente de la casa de Juan de Dios Filiberto, el fondo de la pileta de natación del Tiro Federal (1938) entre otras obras. Esta última, “Trabajadores del mar” fue destruida poco después por el Director del establecimiento, según una nota manuscrita del propio Quinquela en 1940 acompañada por una foto de la obra realizada en cemento de 9 x 4m. donde ironiza sobre esta pérdida: “cuadro colocado en el fondo de la pileta de natación del Tiro Federal y fue sacado y destruido una vez colocado; por el Arquitecto y la Dirección del Tiro Federal porque no le gustó el tema. “Viva la cultura”” (Archivo Museo de La Boca Quinquela f. 102).

¹⁷ *Quinquela por Quinquela*. Trabajo periodístico de María Angélica Correa, Buenos Aires, Eudeba, 1977, p.47.

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

En uno de los biblioratos que se conservan en el Museo Quinquela Martín y que reúne artículos y fotografías relativos a los murales, Quinquela escribió en la carátula: “Notas y contratos probatorios de que sólo se cobraba el importe de la pintura y los modelos”. Si por un lado se constata que en más de una ocasión cobraba sólo los materiales (que incluían no solamente las pinturas y soportes sino también el jornal de su ayudante y los andamios). Por otro lado, en otros casos, como en el de los murales de la escuela, la donación era total, es decir que los materiales, andamios y paga del ayudante corrían por cuenta de Quinquela. En algunas cartas que le envía a los directivos de las instituciones, se advierte el precio convenido por el mural y si bien se mencionan los gastos, éstos no se encuentran desagregados:

Al señor presidente del Club Atlético Boca Juniors/ Dr. Eduardo Sánchez Terrero/ mi estimado amigo:

De acuerdo con lo convenido, le envío la nota de los gastos que he realizado para la ejecución del cuadro titulado “Origen de la Bandera de Boca”, cuya medida es de 6m 50 por 5 metros, en concepto de ayudantes, *celotex*, modelos, pinturas y varios, que importa 2.800 pesos (dos mil ochocientos pesos).¹⁸

Señor General de Brigada, D. Bautista Molina:

¹⁸ Carta de B. Quinquela Martín dirigida al presidente del Club Atlético Boca Juniors, fechada 12 de marzo de 1942.

De acuerdo con lo convenido con el Señor Director General, respecto a la ejecución de un “panneau” decorativo en el edificio del Tiro Federal Argentino, me es grato confirmarle lo expresado verbalmente, requiriendo por dicho trabajo la cantidad de \$3.000,00 m/n., que corresponde según mi opción a gastos de material, haciendo donación de la parte espiritual de mi intervención personal.¹⁹

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

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

Tengo el agrado de enviarle la cuenta de gastos ocasionados por la colocación del cuadro “Trabajo”, que mide 8 metros por 3: por dos meses y cinco días de trabajo de ayudante, a 10 pesos por día, 650 pesos; por transporte, *celotex* y otros, 100 pesos, y por pintura, 250 pesos. Total, 1.000 pesos. Mi trabajo personal y espiritual es de 20.000 pesos, pero eso entra en carácter de donación para la escuela.²⁰

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

¹⁹ Carta de B. Quinquela Martín dirigida al General de Brigada D. Bautista Molina, fechada el 4 de octubre de 1937.

²⁰ Carta de B. Quinquela Martín dirigida a la Señorita Gerarda Scolamieri, Directora de la Escuela República de México, fechada el 20 de agosto de 1941.

creación de más murales en más sitios gracias a que era una actividad que, si no generaba ganancias, tampoco producía pérdidas monetarias para el artista. En este sentido vale la pena tener en cuenta las obras que realiza para el Ministerio de Obras Públicas, debido a que es la Dirección de Arquitectura de este ministerio, la que comisiona los paneles decorativos para todos los edificios que construía esta repartición. Quinquela pinta un gran mural para el Comedor de los Obreros: *Día de Trabajo*²¹ y el otro *–En plena actividad–* para el Despacho del Ministro de Obras Públicas. Ambos se inauguraron con la presencia de trabajadores, ministros y el Presidente Justo. Este tipo de encargos, le debían reportar cierta ganancia monetaria, además del estatus que adquiría por el hecho de recibir encargos de esta envergadura.

Tanto la imagen positiva como la negativa hacia Quinquela se construyeron por la misma época, pero desde lugares diferentes. En 1918 Quinquela tuvo su primer exposición importante en la galería Witcomb de Mar del Plata, luego vinieron los viajes por Europa y la consagración. Sin embargo, es entre los círculos de la vanguardia donde, como señala Graciela Silvestri, lo desecharán como artista y lo tratarán casi con desprecio. Sirva como ejemplo el pequeño artículo titulado “KIN-KE-LA” que publicó a mediados de la década del veinte la vanguardia literaria de *Martín Fierro*²², que en tono irónico ridiculizaba al pintor de La Boca argumentando que aquellos que lo elogiaban no entendían de pintura. La crítica aparece como un gesto que impugnaba desde el centro a un artista “popular” de la periferia de la ciudad, que “triunfaba” en los círculos del poder. La mayoría de los miembros de esta revista de vanguardia literaria procedían del grupo de Florida, como Jorge Luis Borges, aunque también participaban otros del grupo Boedo, como Raúl González Tuñón. La revista era crítica del *establishment* en literatura y Quinquela será uno de sus blancos de burlas en el campo del arte.

Una década más tarde, Quinquela se encuentra pintando murales y llama la atención que pinte uno en la sede central del Partido Socialista, al tiempo que pinta otro en el Tiro Federal y un tercero en el edificio de la Policía Montada, unos años más tarde. ¿Cómo justificaba Quinquela el hecho de pintar en lugares tan dispares? Para comprender esta amplitud de criterios, no sólo desde el punto de vista del artista, sino también de sus

²¹ *Día de trabajo* fue restaurado y actualmente se encuentra en la Terminal de Cruceros que ha sido rebautizada como Benito Quinquela Martín.

²² “KIN-KE-LA” en *Revista Martín Fierro*, N°27-28, 10 de mayo de 1926.

comitentes, es interesante el discurso del diputado y Secretario del Partido Socialista. El día de la inauguración del mural, *La Vanguardia* publicó las palabras de Américo Ghioldi:

La Casa del Pueblo se engalana con el cuadro que el pintor argentino Quinquela Martín ha entregado al pueblo trabajador por intermedio del Partido Socialista. Nuestro artista es un hombre surgido del pueblo. Siente las fuerzas profundas que agitan las vidas humildes y oscuras.[...] No es un contrasentido tampoco desde nuestro punto de vista, pues el socialismo persigue tanto el adelanto de las cosas como el perfeccionamiento de las vidas, el progreso tanto como la cultura. Nuestra concepción evolutiva y el sentimiento hondo de continuidad social no nos hacen postergar para después de un día o de una noche suprema el desarrollo de la personalidad integral del trabajador y el ciudadano.²³

El hecho de que la sede del Partido Socialista, tuviera una obra de arte, podía resultar banal y superfluo si se lo comparaba con la verdadera lucha en pos de la revolución. De allí la necesidad del orador de explicar que la belleza y el arte también formaban parte de los intereses de los trabajadores. Unos años más tarde, Quinquela volvía a ser noticia en la prensa socialista. Su figura aparecía como la de un artista proletario que pintaba temas del pueblo y para el pueblo, y se lo diferenciaba de los artistas aristócratas que pintaban para los burgueses:

Quinquela Martín artista del pueblo vuelve al pueblo. Hijo de trabajadores y trabajador él, este artista que ha llevado a la pintura argentina los temas del trabajo hizo ayer un nuevo ofrecimiento de su arte y de su sentimiento. [...] Quinquela Martín, hijo de pobres y artista argentino, ha decorado un comedor de obreros. [...] Hasta antes de él las pocas expresiones de pintura argentina eran objeto de contemplación en galerías y salones. Es decir, era arte para minoría y esas minorías no eran siempre las precisamente cultas sino las enriquecidas. Hoy, con Quinquela Martín la pintura ha tomado en nuestro país contacto con lo popular. Recoge temas de raíces populares y los ofrece como espectáculo a las masas populares. No son otra cosa la creación y exposición de los frescos de su escuela, el del hall de la Casa del Pueblo y éste del comedor obrero que fue inaugurado ayer. El comedor obrero que fue

²³ “El cuadro ‘Actividad en el astillero’ engalana desde ayer la Casa del Pueblo” en *La Vanguardia*, lunes 13 de septiembre de 1937, p. 2.

decorado por Quinquela está en la isla Demarchi, en una barriada de trabajadores. A metros del Riachuelo que emplea en sus labores de todos los días a los hombres de la vecindad.²⁴

Quinquela es leído entonces, por *La Vanguardia* como un artista de origen humilde que toma temas populares y los pinta para el pueblo. Se retomaba el tópico de su origen, de sus padres pobres y trabajadores y él también trabajador de La Boca del Riachuelo. Del repertorio de murales que Quinquela ha pintado hasta 1939, el redactor del periódico socialista cita solamente los de la escuela, los de la sede del partido y los que se inauguran en el comedor de los trabajadores de Obras Públicas. En esta selección –que no es azarosa– de aquellos murales o sitios aceptables para el Partido Socialista, quedan fuera los del Tiro Federal y los de la Policía Montada, entre otros. Esto podría explicar porqué la elección de Quinquela para el mural. En este sentido conviene recordar las palabras de Diego Rivera poco tiempo antes de morir, reflexionando sobre qué había aportado el muralismo mexicano a la pintura y refiriéndose justamente a la importancia de retratar al hombre común y su trabajo:

El muralismo mexicano no ha dado en sus formas ninguna aportación nueva a la plástica universal, tampoco la arquitectura y menos aún la escultura. Pero por primera vez en la historia del arte, repito, la pintura mural mexicana hizo héroe del arte monumental a la masa, es decir, al hombre del campo, de las fábricas, de las ciudades, al pueblo. Cuando entre éste aparece el héroe, es como parte de él y su resultado claro y directo. También por primera vez en la historia, la pintura mural ensayó de plastificar en una sola composición homogénea y dialéctica la trayectoria en el tiempo de todo un pueblo, desde el pasado semimítico hasta el futuro científicamente previsible y real; únicamente eso es lo que le ha dado un valor de primera categoría en el mundo, pues es un aporte realmente nuevo en el arte monumental respecto a su contenido.²⁵

Entre los artistas que participaron del muralismo en la Argentina, no encontramos este tipo de aproximación en las representaciones. Los integrantes del Taller de Arte Mural, pintaron alegorías y escenas que describen a un hombre universal, por su parte los que pintaron con Guido, realizaron murales donde se retrató una Argentina idílica y apacible, la Argentina de

²⁴ “Quinquela Martín, artista del pueblo”, *La Vanguardia*, 8 de julio de 1939.

²⁵ Raquel Tibol (ed.), *Diego Rivera. Arte y política*, México D. F., Grijalbo, 1979, p. 27.

la producción. En este sentido, los murales de Quinquela parecen ser los que más se relacionan con el ideal de pintar al pueblo y al trabajo.

* * *

El muralismo de Benito Quinquela Martín prosperó desde la década del treinta en un momento en que se advierte una explosión de murales en toda la ciudad. Su propuesta mural no fue disonante, ni incomodó a los distintos actores del arco político, en parte porque el motivo de la representación del trabajo fue un desideratum que atravesó todos los sectores. El puerto aludía a una imagen de Argentina moderna y pujante, inmigrante y trabajadora, pobre pero honesta que no resultaba ajena para el Partido Socialista, ni para los conservadores, ni para los radicales. Al parecer, la figura de Benito Quinquela Martín en general y de Quinquela muralista en particular, permitieron diversas lecturas o modos de entender su práctica artística según quién la mirase y es por esto que sus comitentes fueron tan variados. Asimismo, su capacidad de gestionar, tanto en las donaciones de terrenos como en los ofrecimientos de realizar murales, lo convirtieron en un muralista solvente. En síntesis, dentro de las propuestas murales que se desarrollaron en la década de 1930, la de Quinquela es la que tuvo un carácter más popular por los motivos que representó y por la profusión de sus obras. Su discurso visual y su habilidad para vender su arte contribuyeron a que hoy en día Quinquela sea quizás el pintor argentino más conocido entre los círculos no especializados del arte.