

# BENITO QUINQUELA MARTÍN Y EL MURALISMO ARGENTINO. IMÁGENES DEL RIACHUELO Y SUS TRABAJADORES PORTUARIOS\*

*Cecilia Belej\*\**

## **Resumen:**

En la Argentina, Benito Quinquela Martín (1890-1977) desarrolló una importante producción de obra mural. En 1936, comienza a pintar paneles para decorar escuelas, clubes de fútbol y hospitales, entre otros lugares. Utilizando planchas de *celotex* pintó el puerto, los trabajos de los estibadores y las barcas en el Riachuelo de La Boca. Estos primeros pasos, se enmarcan en el surgimiento de un muralismo de nuevas características que conjugó arte y política. El objetivo de este trabajo es analizar la propuesta mural del artista enmarcándola en el contexto de la formación de otros grupos contemporáneos de muralistas y hacer foco en la enorme variedad de los comitentes a los cuales respondió.

**Palabras Clave:** Benito Quinquela Martín, Muralismo, Representaciones, Historia Cultural

## **Abstract:**

In Argentina, Benito Quinquela Martin (1890-1977) developed a significant career as a mural painter. In 1936, he started painting panels to decorate schools, soccer clubs and hospitals among other places. He painted on hardboard the work at the port and the ships in Riachuelo, La Boca. This was held in the context of a new mural painting movement that conjugated art and politics. The aim of this article is to analyze his proposal in the context of the emergence of other contemporary mural painters and to focus in the diversity of people he worked for.

**Key Words:** Benito Quinquela Martin, Mural painting, Representations, Cultural History

---

\* Artículo Tipo 2: de reflexión, según clasificación de Colciencias. Agradezco a Laura Malosetti Costa los comentarios realizados a una versión preliminar de este texto.

\*\* Magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (UNSAM) y Doctora en Historia (UBA). Se especializa en el estudio de los usos políticos del muralismo en las décadas de 1930 y 1940 en la Argentina, afiliada institucionalmente a la Universidad de Buenos Aires, Argentina. E-mail: cbelej@gmail.com

## Introducción

La presencia, en la Argentina, del muralista mexicano David Alfaro Siqueiros, entre mayo y diciembre de 1933, causó gran interés en el ámbito cultural y político. En Buenos Aires, realizó una exposición de obras en la Asociación Amigos del Arte y dictó conferencias sobre la relación entre el arte y la política (Dolinko, 2002). El escritor y director de la revista *Contra*, Raúl González Tuñón, celebraba la osadía de Siqueiros que tildaba de “europeizantes” y “carentes de contenido social” a las obras que se exhibían en el Salón de Otoño de ese año, al tiempo que alentaba el nacimiento de una pintura de carácter público. Raúl González Tuñón dice:

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 costados 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 (Saítta, 2005: 254-265).

La prédica encendida de Siqueiros no pasó desapercibida para Quinquela. Aunque desconocemos si el pintor argentino asistió a las conferencias de Siqueiros, sin duda estaba enterado de la propuesta del muralista mexicano. Prueba de esto es que a partir de ese año inició los trámites para donar al Consejo de Educación un terreno con el fin de construir una escuela primaria que decoró con dieciséis pinturas monumentales (Figura 1). Estas obras inauguraron una secuencia de setenta y cinco murales que realizó entre 1936 y 1972, llevando a su pintura mural los mismos temas que representaba en sus obras de caballete, los cuales eran, precisamente, aquellos que Siqueiros instaba a realizar: el puerto, los mástiles, las chimeneas de las fábricas y el trabajo. Sin embargo, la propuesta

crítica de Siqueiros no se ve reflejada en la obra de Quinquela debido a que el efecto revolucionario de las pinturas del mexicano, de ninguna manera puede verse en las obras de Quinquela, como veremos más adelante.



Figura 1, En la revista se reproducen dos de los murales pintados en la Escuela Pedro de Mendoza: *Cargadores de cereales* y *Cosedores de velas*, 1936. “El Riachuelo” (Revista *Viator*, Nº300, 09/ 1936).

Recientemente, se han realizado estudios sobre Quinquela Martín como coleccionista y fundador del Museo de Bellas Artes de La Boca (Wechsler, 2008) y en relación con su fortuna crítica (Malosetti Costa, Mimeo). También, la manera en que tanto sus donaciones como con su pintura, contribuyeron a la construcción simbólica del barrio de La Boca (Silvestri, 2012). Sin embargo, a pesar de que su producción mural es muy amplia, ésta ha quedado invisibilizada. Por lo tanto, el objetivo del presente texto es estudiar la propuesta mural de Quinquela Martín durante la década del treinta ya que en esos años se concentran la mayoría de sus trabajos murales. Durante este período, desplegó sus paneles pintados sobre *celotex* tanto en escuelas, como en clubes deportivos y despachos de ministerios pintando siempre motivos referidos al puerto. La idea central que guía este artículo es que la representación del trabajo del artista, y en particular del trabajo en el

puerto, pudo plasmarse en sitios tan dispares como la oficina del Ministro de Obras Públicas y la Casa del Pueblo del Partido Socialista debido a que sus obras presentan una forma de concebir el trabajo que complacía el gusto estético de un arco político que trascendió las ideologías y las clases sociales. Es decir, Quinquela Martín generó imágenes similares en sus motivos, composición y factura que fueron bienvenidas y le permitieron una adecuación para destinatarios muy heterogéneos. Para cumplir este objetivo, primero

se examinará el surgimiento de un muralismo de características nuevas y se delimitará cuáles fueron los grupos de artistas argentinos que se encontraban activos durante el período, para poder contextualizar la obra de Quinquela Martín. Luego, se analizará la producción mural del artista que, si bien excede la mencionada década, es entonces cuando se gestan y realizan la mayor cantidad de sus trabajos, para finalmente avanzar en la heterogeneidad de lugares decorados con sus paneles.

### **Murales en la década del treinta en la Argentina**

Si desde fines del siglo XIX y principios del XX, en la Argentina, la pintura mural se utilizó para decorar iglesias, residencias privadas y edificios públicos, este primer muralismo no puede caracterizarse como un movimiento artístico, sino más bien como un conjunto de obras aisladas de carácter meramente decorativo. No obstante esto, constituyó un importante antecedente del movimiento que se gestó a partir de la segunda mitad de la década del treinta. Artistas como Augusto Ferrari y Francesco Parisi tuvieron una carrera prolífica como fresquistas aunque no existió un programa político, una propuesta hacia el Estado, ni la intención de generar colectivos de artistas de manera sistematizada. Es decir, no había un proyecto compartido que trabara en diálogo arte y política.

Desde mediados de la década del treinta, surgió un movimiento mural moderno con otras características a las que se habían desarrollado hasta ese momento. Aquellos que lo conformaron debatieron su rol como artistas en relación a la sociedad y el sentido del arte como herramienta de transformación política. En general, 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 un nuevo arte mural en Italia y en los Estados Unidos. En el caso del muralismo mexicano, las consignas de este 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. Más allá de su 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.

En relación al muralismo italiano de entreguerras, que se gestó en el marco del ascenso del fascismo, en la Argentina se retomaron en primer término, a Mario Sironi y Gino Severini como referentes ya sea por sus escritos sobre pintura mural, como por las espectaculares exposiciones trienales de Artes Decorativas en las que tuvieron un rol clave como muralistas.

Por último, el muralismo norteamericano se desarrolló a través de una serie de programas dentro del *New Deal* que empleó a una cantidad significativa de artistas para decorar los correos y otros edificios con murales. Todos los artistas argentinos vieron con buenos ojos los encargos que realizaba el Estado norteamericano debido a que significaba la posibilidad de generar empleo a través de los planes lanzados por el gobierno de Roosevelt que impulsaba la contratación de artistas para pintar edificios públicos, al tiempo que aquellos que no comulgaban con ideas de izquierda, vieron en este movimiento un modelo más moderado que el mexicano en cuanto a qué temas pintar.

A partir del cruce de estos tres modelos, en la Argentina surgieron 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, formaron el Taller de Arte Mural; otra donde se encontraban aquellos ligados a Alfredo Guido y Jorge Soto Acébal que tuvieron una relación más fluida con los encargos estatales; y, finalmente, una tercera propuesta mural: la obra de Benito Quinquela Martín. De esto modo, promediando la década de 1930, Buenos Aires contaba con un conjunto de nuevos murales que se sumaban a los del período anterior.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> 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, L. Baldini, Chiesa, Castagna, Eléspuru); *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); murales de la Escuela Pedro de Mendoza (1936, Benito Quinquela Martín) y en el Ministerio de Obras Públicas (1936-7, Pío Collivadino y Ernesto Valls, Quinquela Martín, entre otros).

Los muralistas comprometidos con las ideas de izquierda –entre los que se encontraban Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo, Demetrio Urruchúa y Juan Carlos Castagnino– no lograron que su propuesta prosperara, a pesar del compromiso manifestado en más de una oportunidad con respecto a la pintura mural. Los motivos de este fracaso radican, en parte, en que no recibieron encargos del Estado por lo tanto sus pinturas se realizaron en lugares privados que no comportaban la importancia de un mural para un ministerio. 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. (Lida *et al.* 2008 y Rabossi *et al.* 2008).

Por otro lado, los que se nuclearon en torno al artista Alfredo Guido, que dirigió la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” entre 1932 y 1955 y a Jorge Soto Acébal, también profesor en la escuela, ambos miembros de la Academia Nacional de Bellas Artes, recibieron numerosos encargos del Estado, como las decoraciones del Ministerio de Economía, el Ministerio de Obras Públicas y el Ministerio de Guerra, aunque también de instituciones privadas y asociaciones civiles como la Sociedad Rural, el Automóvil Club Argentino y la CHADOPyF (empresa que construyó tres líneas de trenes subterráneos en la ciudad de Buenos Aires). Los temas que plasmaron suelen abordar episodios 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 reclamaban un Estado que contratara a los muralistas para decorar 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. En el caso de Alfredo Guido, el propósito manifiesto fue representar la historia nacional, los próceres argentinos, y promover un mensaje nacionalista desde el Estado. Por su parte, Antonio Berni y Juan Carlos Castagnino pedían impulsar un movimiento mural de cualidades artísticas superiores, para lo cual exigían la realización de concursos abiertos en los cuales se seleccionara a los más idóneos (Belej, 2011).

La tercera vertiente o propuesta mural fue la de Benito Quinquela Martín que analizaremos a continuación.

### **1. La propuesta de Benito Quinquela Martín**

Desde mediados de la década del treinta, Benito Quinquela Martín se sumergió en una intensa actividad como muralista: en 1936, inauguró los dieciséis murales de la escuela Pedro de Mendoza, al año siguiente cuatro más y así

continuó –aunque con momentos de mayor o menor producción– hasta 1970. Paralelamente, incorporó otras técnicas para reproducir sus obras como los cerámicos (que por esos años se utilizaban también para decorar las estaciones de las líneas de subterráneos) y otras más novedosas como el cemento policromado. En la ciudad de Buenos Aires y otras ciudades del país, existen setenta y cinco murales que llevan la firma de 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 de los artistas, volcados íntegramente al cuadro de caballete, en parte por el medio, por falta de cultura artística en el pueblo, a quien en principio están destinados. En los que yo hice –como en la mayoría de mis cuadros– el tema es siempre el trabajo o escenas populares. Las figuras son recias y por lo general arquetípicas, y constituyen el elemento más importante, porque yo pienso que el mural necesita de la figura humana y que en él el paisaje sólo puede ir como fondo. He pintado muchos murales, de los cuales solamente uno –“El Carnaval”– está hecho al fresco<sup>2</sup> (Correa, 1977: 47).



Figura 2, Benito Quinquela Martín, *Carnaval*, Escuela Pedro de Mendoza, 1936.

Los temas que pintó en sus murales fueron, sin excepción, el trabajo y las costumbres populares (Figura 2) (Belej, 2008). Prácticamente, todas sus obras representan el Riachuelo y, a pesar de que éste estaba presente también en su pintura de caballete, la figura humana se resuelve como pequeñas siluetas recortadas en el horizonte; en cambio, en sus murales, la figura del trabajador cobra volumen. Estos presentan características formales que se reiteran: en un primer plano, figuras humanas realizando alguna actividad portuaria a veces en

---

<sup>2</sup> 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 a una manera de diferenciar ese mural de los otros que se había realizado sobre *celotex*.

complicadas posiciones, caminando por frágiles tablonces que conectan las naves con la tierra firme. Detrás, en un plano intermedio, el Riachuelo y en el último plano se encuentran delineadas las chimeneas de las fábricas de la margen contraria, como referencia a la modernidad entendida como progreso. Las variantes compositivas que incorpora para los encargos murales consisten en hacer foco en el objeto transportado por los trabajadores. Por ejemplo, vagones para el subterráneo, en *Desembarque de tranvías* (1938), cañones para el Tiro Federal, en *Desembarco de cañones* (1937) (Figura 3); otras veces algún elemento de la composición remite al espacio que alojará el mural: en el realizado para el Lactario, *Maternidad en el puerto* (1940), además de la escena en el puerto, se observa una mujer amamantando, y en *Orden y trabajo* (1937), en la Policía Montada, un policía a caballo que ronda por el puerto. De esta manera, Quinquela adaptaba las temáticas de su pintura al espacio que albergaba a los murales realizando mínimas modificaciones a un esquema compositivo ya cristalizado. Es decir que, estas variaciones permitían al observador por un lado reconocer su pintura y por otro lado, entender la especificidad de esa obra en relación al espacio donde estaba emplazada.



Figura 3, Fotografía de Quinquela mirando su obra *Desembarque de cañones* para el Tiro Federal Argentino, 1937. Fuente: Archivo del Museo de Bellas Artes de La Boca "Benito Quinquela Martín".

Silvestri ha señalado que desde muy temprano, el pueblo y el Riachuelo aparecen asociados en el imaginario porteño, no porque en otros barrios no hubiese presencia de trabajadores sino por la fuerte combatividad obrera en los barrios del sur de la ciudad (Barracas y La Boca) que les dio una fisonomía particular; debido a que muchos obreros estaban afiliados al Partido Socialista y esto le había valido a Alfredo Palacios ser el primer diputado socialista de Sudamérica en 1904 (Silvestri, 2003). Esa representación del Riachuelo asociada al trabajo portuario y a lo popular son los temas que Quinquela desarrolla en su

obra. Y así, él mismo contribuyó a la construcción simbólica del Riachuelo como paisaje de la ciudad de Buenos Aires.

Como mencionamos, estos murales representan, por un lado, escenas del puerto y de sus trabajos afines; dentro de este grupo, podemos mencionar *Embarque de cereales* y *Cargadores de carbón* (Figura 4), en la escuela Pedro de Mendoza. Por el otro lado, construye imágenes donde se representan las tradiciones y la historia del barrio de La Boca y en las que se refleja la vida cotidiana de sus pobladores como en *Procesión náutica* en el Teatro de la Ribera y *Música Popular* en la casa de Juan de Dios Filiberto, por nombrar sólo algunos ejemplos.



Figura 4, *Cargadores de carbón*. Mural en la escuela Pedro de Mendoza, 1936.

Al igual que otros colegas interesados en el desarrollo del arte mural, Quinquela proponía una mayor injerencia del Estado como propulsor del muralismo, como en el modelo estadounidense: “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” (Muñoz, 1949, p. 325). La relación del pintor argentino con la escena artística norteamericana fue directa a partir del viaje que realizó para exponer en Nueva York a fines de 1927, durante éste, según su relato, un magnate del acero, Mr. Farrell, le encargó la decoración de uno de sus establecimientos metalúrgicos en Pittsburg con pinturas murales. Quinquela se negó a aceptar el trabajo, a pesar de que parecía muy conveniente, porque no quería pasar tanto tiempo fuera de su país (según sus cálculos, hubiera sido un año). Podemos especular que tal vez no quería abandonar sus proyectos en Buenos Aires, o tal vez el hecho de no haber utilizado nunca la técnica del fresco pudiera ser un impedimento a la hora de resolver estas decoraciones murales, acostumbrado como estaba a pintar sobre placas de *celotex*. A pesar de

su negativa a realizar el encargo, Quinquela reflexionaba acerca de los motivos que le llamaron la atención y que podría pintar en aquel país:

Nueva York, para mi temperamento artístico, era una ciudad fantástica, llena de sugerencias. Nueva York y América del Norte, que es sin duda un gran país, mejor diría un país gigante. ¡Cuántos temas para pintar! Los grandes puertos. Los grandes barcos. Las construcciones de los grandes rascacielos, con sus esqueletos de hierro. ¡Los grandes puentes! Y luego, los negros, el barrio de los negros, y los trabajos de los negros. Y también sus bailes y sus canciones, las diversiones y los lamentos negros...Ciertamente hubiera podido pintar muchas cosas en Nueva York, en pintura de caballete, trasladándolas a mis grandes decoraciones murales, como aquellas que me propuso míster Farrell, cuando me ofreció medio millón de pesos argentinos para que le decorase sus fábricas y sus fundiciones de acero (Muñoz, 1949:203).

Este viaje de Quinquela es anterior al desarrollo del muralismo promovido por el *New Deal* aunque es contemporáneo a los encargos que recibieron algunos artistas latinoamericanos, particularmente los mexicanos. En esos años, Diego Rivera estaba pintando en el Rockefeller Center y José Clemente Orozco en Darmouth, California. Si por un lado sorprende que no aprovechara esa oportunidad, por el otro, el relato de esta historia por parte de Quinquela, no hace más que profundizar la imagen del artista desinteresado en el dinero y que no quiere alejarse de su barrio.

Asimismo, reconociendo el lugar del muralismo mexicano, en una conferencia que dicta a principios de la década de 1940, en Tucumán, sostenía:

Méjico va a la cabeza de todos los países latinoamericanos en materia de decoraciones murales. Allí se decoran las escuelas, las facultades, las oficinas públicas, los teatros, las iglesias y hasta los mercados. Al frente de ese movimiento artístico surgieron dos nombres famosos: Rivera y Orozco. Pero también había trabajo para los artistas jóvenes o poco conocidos. Se realizaron obras admirables, aunque en algunos casos se cometió el error de mezclar el arte con la política. Entre nosotros hay que evitar eso. La política es transitoria y el arte es permanente. Necesitamos una pintura mural inspirada en nuestro 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 (Muñoz, 1949:325).

No es casual la omisión de 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 queda fuera del célebre trío de muralistas mexicanos nombrados por Quinquela. Probablemente, este "olvido" se debiera a la intención del artista de alejarse de la figura de Siqueiros, inseparable de un mensaje político de izquierda. 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 las costumbres populares, el folklore y el trabajo entendido como "lección moral". Aquella prédica encendida de Siqueiros, a la que nos referimos al

inicio de este texto, fue retomada por Quinquela, únicamente en relación con los temas a tratar, es decir, coincidió en el interés por cuestiones relativas al trabajo y los trabajadores (el puerto, los barcos, las chimeneas humeantes) pero desprovistas de su contenido de denuncia respecto de las condiciones de explotación capitalista; es decir, sin señalar ningún conflicto entre capital y trabajo.

En este sentido se puede señalar que a principios de la década de 1930, tuvo lugar un debate en la revista *Contra*. En esta publicación se realizó una encuesta sobre si el arte debía contener un mensaje 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 comprometido y revolucionario, 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 influyente, al menos en el barrio de La Boca y sin duda fue un referente que excedía las fronteras de la bohemia artística. Quinquela se codeaba con funcionarios y políticos de distinto signo y ofrecía sus murales en lugares disímiles, lo cual no hacía más que engrandecer su figura pública.

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. Utilizó cuatro técnicas diferentes para sus murales, las cuales le permitieron una rápida y prolífica ejecución: la mayoría fueron pintados con óleo y cera utilizando planchas de *celotex*<sup>3</sup> 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 y amurar las planchas. En otros casos, sobre todo con el propósito de emplazarlos al aire libre, utilizó teselas de hierro esmaltadas en los talleres Talamani, así como también murales cerámicos que fabricaba el ceramista Ricardo Sánchez y que más adelante se confeccionaron en el Taller del Instituto Otto Krausse. Finalmente, Constantino Yuste realizó los cementos policromados para pisos, ya fuera de veredas o de los andenes de subterráneo.<sup>4</sup> Para éstos últimos, Quinquela dibujaba el boceto 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 acelerar y multiplicar su producción a la vez que le permitía instalar un mayor número de murales en más sitios. La calidad de las obras se veía así subordinada, ya que en estos traspasamientos tanto en la cerámica como en las teselas, su pincelada se volvía más tosca; en parte porque probablemente no fuera su mano la única que pintaba. También, en los cementos policromados el dibujo era más rústico, debido a que ese material era menos

---

<sup>3</sup> *Celotex* era la marca con la que se comercializaba este material para embalaje que era cartón prensado.

<sup>4</sup> Con Yuste, Quinquela hizo los dos murales en el andén de la estación de subterráneos Plaza Italia (1938), el frente de la casa de Juan de Dios Filiberto y el fondo de la piscina de natación del Tiro Federal (1937), entre otros.

maleable. Pero el fin último era su emplazamiento en más y más lugares, al aire libre como en Caminito, en las veredas o en suelo de la estación *Plaza Italia* del subterráneo, 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: “Da la posibilidad de llevar el cuadro al aire libre, a la calle, a las plazas, acercándolo así a la gente.”(Correa, 1977, p. 47). Quinquela ve en el muralismo la oportunidad 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*.

Respecto a los lugares en donde se ubican sus murales, en primer lugar, están aquellos que se encuentran en sitios donados por él mismo. En esta línea pueden nombrarse los dieciséis murales de la escuela Pedro de Mendoza (1936), el lactario Municipal (1946), los del jardín de infantes (c.1948), la Escuela de Artes Gráficas (1949), el Instituto Odontológico (1957), el Teatro de la Ribera (1970/1), 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 las calles Caminito y Magallanes (c.1956). Finalmente, aquellos para los que fue contratado, por privados o por el Estado: La Casa del Pueblo (1937); tres estadios de fútbol, River Plate (1937), Racing Club (1937) y Boca Juniors (1941); el Ministerio de Obras Públicas (1937), Obras Sanitarias de la Nación (1937), la Policía Montada (1937), el Tiro Federal Argentino (1937), la Estación *Plaza Italia* del subterráneo (1938), la Casa del Teatro (1938), la Escuela República de México (1941) 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, el artista escribió en la carátula: “Notas y contratos probatorios de que sólo se cobraba el importe de la pintura y los modelos”. Si bien en más de una ocasión cobraba sólo los materiales (que incluían las pinturas, soportes, el jornal de su ayudante y los andamios), en otros casos, como en el de los murales de la Escuela la donación era total, es decir que sus honorarios, los materiales, andamios y paga del ayudante corrían por su cuenta. En algunas cartas que le envía a los directivos de las instituciones, se advierte el precio convenido por el mural y a pesar de mencionar 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) (Quinquela, 1942).

Señor General de Brigada, D. Bautista Molina:

De acuerdo con lo convenido con el Señor Director General, respecto a la ejecución de un “panneau” decorativo en el edificio del Tiro Federal Argentino, me es grato confirmarle lo expresado

verbalmente, requiriendo por dicho trabajo la cantidad de \$3.000,00 m/n., que corresponde según mi opción a gastos de material, haciendo donación de la parte espiritual de mi intervención personal (Quinquela, 1937).

En otros casos, se desagregan los gastos y así podemos ver cuánto le corresponde a cada artículo. También se observa en que valor sitúa su obra:

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 (Quinquela, 1941).

Los honorarios de Quinquela estaban indicados y eran en general del orden de los \$20.000, aunque esto era parte de la donación. Lo que sí cobraba eran \$10 por día por un ayudante, más materiales. Este preparaba las pinturas y ayudaba a pintar los fondos y las partes más sencillas de la composición. Quinquela no esperaba que la iniciativa partiese de los comitentes, sino que ofrecía sus murales, sin descanso y por esta razón sostuvo un nivel de productividad tan alto. Además, el cobro de los gastos en materiales y el jornal de ayudantes pudo ser una forma de mantener una producción sostenida gracias a que era una actividad que, si no generaba ganancias, tampoco producía pérdidas monetarias. En tal sentido, vale la pena señalar en particular las obras pintadas para el Ministerio de Obras Públicas, debido a que es la Dirección General de Arquitectura del Ministerio la que comisiona los paneles decorativos para todos los edificios que ésta construía. Quinquela pintó un gran mural para el Comedor de los Obreros: *Día de Trabajo*<sup>5</sup> y el otro *–En plena actividad–* para el Despacho del Ministro de Obras Públicas. Ambos se inauguraron con la presencia de trabajadores, ministros y el Presidente Agustín P. Justo.

Como se observa en el caso de la decoración del Puente Nuevo sobre el Riachuelo, no todas sus propuestas encontraron terreno fértil. Prueba de esto son las cartas que intercambió con el Ingeniero Jorge Noceti Achával, de la Dirección Nacional de Vialidad del Ministerio de Obras Públicas en donde se refieren a "4 cuadros de cemento policromado, para la decoración de los edificios de escaleras mecánicas, de la obra Puente sobre el Riachuelo que construye la Dirección Nacional de Vialidad" (Quinquela, 1939). Las decoraciones, cuyas medidas iban a ser 7.50 x 3.20m. por un valor de \$15.000 cada una, nunca se realizaron. A pesar de que no cobraba honorarios, los costos en pintura, andamios y ayudantes superaban las posibilidades presupuestarias del ministerio al tratarse de tantos

---

<sup>5</sup> *Día de trabajo* fue restaurado y actualmente se encuentra en la Terminal de Cruceiros que ha sido rebautizada como "Benito Quinquela Martín".

metros de superficie. En la respuesta se leía: “Comunico a Ud. que el Honorable Directorio de la Dirección Nacional de Vialidad, ha resuelto que, por ahora no es necesario realizar la decoración de los muros de los edificios [...] que Ud. había propuesto a esta repartición:” (Noceti, 1939) Más tarde, recibiría otra carta donde se le explicaba que “La Ley de Vialidad limita nuestra posibilidad de imputar gastos en una forma que hace difícil la inversión de cifras elevadas en obras de arte como las que Ud. ha ofrecido [...]” (Oria, 1939).

## Lugares de representación

Al observar los espacios donde Quinquela pinta murales, es lícito preguntarse si no es contradictorio el hecho de trabajar en lugares tan dispares como la sede central del Partido Socialista, el Tiro Federal y la Policía Montada.

Para comprender esta amplitud de criterios, no sólo desde el punto de vista del artista, sino también de sus comitentes, es interesante el discurso de Américo Ghioldi, diputado y Secretario del Partido Socialista, el día de la inauguración del mural *Actividad en el astillero*:

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 (*La Vanguardia*, 1937: 2).

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 lucha por los derechos de los trabajadores. De allí, la necesidad del orador de explicar que la belleza y el arte también formaban parte de los intereses del Partido. Unos años más tarde, Quinquela volvía a ser noticia en la prensa socialista. Su figura aparecía nuevamente como la de un artista proletario que pintaba temas del pueblo y para el pueblo, y se lo diferenciaba de los artistas aristócratas que lo hacían para los burgueses:

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

Riachuelo que emplea en sus labores de todos los días a los hombres de la vecindad (*La Vanguardia*, 1939:2).

Quinquela es leído por *La Vanguardia* como un artista de origen humilde que aborda temas populares y los pinta para el pueblo. Del repertorio de murales que pintó hasta 1939, el redactor del periódico socialista cita solamente los de la escuela, los de la sede del partido y los que se inauguran en el comedor de los trabajadores de Obras Públicas. En esta selección –que no es azarosa– de aquellos murales o sitios aceptables para el Partido Socialista, quedan fuera los del Tiro Federal y los de la Policía Montada, entre otros. Esto podría explicar las razones por las cuales es aceptado por los socialistas.

Por otra parte, es de señalar que los murales del Tiro Federal y de la Policía Montada los realizó como parte del conjunto de encargos que recibió de la Dirección General de Arquitectura y otras reparticiones como la Dirección de Vialidad, ambas pertenecientes al Ministerio de Obras Públicas. Quinquela Martín, fue favorecido al ser contratado para pintar obras monumentales en muchos de los edificios de Secretarías y Ministerios que se construyeron principalmente en la década de 1930. Del conjunto de artistas convocados, Quinquela Martín recibía un trato especial dado que sus obras se colocaban en despachos importantes como la oficina del Ministro de Obras Públicas. Al mismo tiempo, se debe mencionar que debido a la fama que adquirió, sus obras se han conservado en todos los casos hasta la actualidad, al contrario de lo que ocurrió con otros paneles que fueron realizados en la misma época por otros artistas. Dentro de este conjunto de obras, por ejemplo, en 1937, pintó un mural en uno de los edificios de Obras Sanitarias Nacional. Se decidió colocar en el rellano de la escalera que se bifurcaba hacia ambas direcciones, un gran panel de 7 x 9m. La obra, *Construcción de desagües*, representa los trabajos llevados adelante por el Ministerio de Obras Públicas, y en especial por la dirección de Obras Sanitarias. Otro ejemplo es *Día de trabajo* que realizó en 1938 para la Dirección General de Navegación y Puertos.<sup>6</sup>

En su archivo personal, en grandes biblioratos se encuentran organizados datos sobre su obra. En relación a los murales, una sección aparte recoge aquellos realizados en cemento policromado. Entre ellos, el del fondo de la pileta de natación del Tiro Federal Argentino, *Luchadores en el mar*,<sup>7</sup> de 9 x 4m., cuyo motivo era la lucha entre dos buzos y un pulpo gigante. La obra aparentemente no gustó y se decidió su destrucción, apenas colocada, por el Director del establecimiento, según una nota manuscrita del propio Quinquela acompañada

---

<sup>6</sup> Por este trabajo el cobro fue acotado, tal como se deduce de esta carta presentada en Mesa de Entradas de esa dirección: “Por los gastos de adquisición de pintura y demás elementos necesarios para pintar dos cuadros en uno de los paramentos del local destinado al comedor para obreros. En el recinto de la Inspección General de las Obras y Astilleros del Río de la Plata, de acuerdo a lo establecido en el Decreto [...] dictado en el expediente N° 1353-0-938, D. G. [...] con fecha julio 25 de 1938, \$ 4.000,00” (Dir. Gral. de Navegación de Puertos, 1938).

<sup>7</sup> Esta obra es parecida a *Buzos en el fondo del mar* (1936), que pintó para la escuela Pedro de Mendoza, aunque en vez de la escena de lucha, se observa a tres hombres con escafandra buceando entre los restos de un naufragio rodeados por una colorida flora y fauna submarina.

por una foto de la obra 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 Bellas Artes de La Boca “Benito Quinquela Martín, f. 102).

Resulta palpable la cuestión de cómo cuando se sale de lo esperable, de lo que debe ser un “Quinquela”, resulta extraño y por lo tanto, plausible de ser destruido. Tal vez, el precio que debió pagar el propio Quinquela para reproducir su obra en tantos lugares diferentes, fue el de repetir el motivo del trabajo portuario hasta cristalizar un ícono reconocible por todos.



Figura 5, Quinquela Martín, *Luchadores en el mar*, 1937. Cemento policromado de 9x7m., en el fondo de la pileta de la natación del Tiro Federal.

## A modo de conclusión

A modo de conclusión, podemos decir que al igual que ocurrió con otros artistas del ámbito local, la presencia de Siqueiros también tuvo eco en Quinquela Martín. En general, se lo piensa como un artista al margen de los ámbitos de legitimación del arte; en parte por los caminos que él mismo eligió, en parte por cómo fue visto por sus contemporáneos. De todas maneras, no es casual que su producción mural comience justamente luego de las discusiones sobre arte y política y su relación con el arte mural. Si bien Quinquela Martín no participa activamente de ese debate, a su manera dialoga y lleva adelante una serie de acciones que lo colocan como uno de los artistas con mayor producción de obras monumentales sostenido a lo largo del tiempo. Y que a pesar de no haberlo buscado, reaviva la discusión entre arte y política.

El artista percibió el surgimiento de un nuevo muralismo a mediados de los años treinta –entendido como arte destinado a un público masivo– y del que él se sintió partícipe y pionero. Su propuesta mural no fue disonante y no 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 que pintó aludía a una imagen de Argentina moderna y pujante, inmigrante y trabajadora, pobre pero honesta que no resultaba ajena para el Partido Socialista, ni incomodaba a los conservadores. La figura de Benito Quinquela Martín en general y del Quinquela muralista en particular, permitió 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 convirtió en un muralista solvente. En síntesis, dentro de las propuestas murales que se desarrollaron durante el período, la de Quinquela es la que tuvo un carácter más popular por los motivos que representó y por la profusión de sus obras. Su acrílico 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.

### Referencias bibliográficas

BELEJ, Cecilia. (2008). "Quinquela Muralista". En Wechsler, Diana B. *Quinquela entre Fader y Berni en la Colección del Museo de Bellas Artes de La Boca*. Universidad Nacional de Tres de Febrero, Caseros.

\_\_\_\_\_. (2011). "Berni versus los Decoradores. La querrela por los muros a comienzos de la década de 1940". En *Avances. Revista del Área Artes de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba*. Nº 18, 2010-2011, Córdoba.

DOLINKO, Silvia. (2002). "Contra, las artes plásticas y el caso Siqueiros como frente de conflicto". En Saavedra, María Inés y Artundo, Patricia, *Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas (1878-1951)*, Serie Monográfica Nº 6, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró". Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

LIDA, Cecilia, GIUDICE Alberto & ROSSI Cristina. (2008). *Castagnino, Humanismo, poesía y representación, un recorrido por la obra de Juan Carlos Castagnino*. Franz Viegener, Buenos Aires.

MALOSETTI COSTA, Laura. (2009). "Construcción de desagües" de Benito Quinquela Martín para Obras Sanitarias de la Nación. AySA, Buenos Aires (MIMEO).

RABOSSO, Cecilia & ROSSI, Cristina. (2008). *Los muralistas en Galerías Pacífico*. Centro Cultural Borges, Buenos Aires.

SILVESTRI, Graciela. (2003). *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*. Universidad Nacional de Quilmes, Bernal.

\_\_\_\_\_. (2012). "En el teatro de 'la vida': la construcción simbólica del espacio boquense". En Silvestri, Graciela y Fernández, Víctor, *La colección del Museo Quinquela Martín, una cuestión de identidad: argentino, tradicional, figurativo*. Buenos Aires, Fundación OSDE.

WECHSLER, Diana B. (2008). *Quinquela entre Fader y Berni en la Colección del Museo de Bellas Artes de La Boca*. Universidad Nacional de Tres de Febrero, Caseros.

### **Fuentes Editas**

CORREA, María Angélica (ed.). (1977). *Quinquela por Quinquela*. Eudeba, Buenos Aires.

MUÑOZ, Andrés. (1949). *Vida novelesca de Quinquela Martín*. Edición del autor, Buenos Aires.

TUÑÓN, Raúl González. (2005) "D. Alfaro Siqueiros y los 'Próximo-Pasados'", *Contra*, N° 3, 07/ 1933, reproducido en Sylvia Saítta, (coord.). (2005). *Contra. La revista de los franco-tiradores*. Universidad Nacional de Quilmes, Bernal.

### **Hemerografía**

Carta de B. Quinquela Martín dirigida al presidente del Club Atlético Boca Juniors, fechada 12/03/1942, Archivo Museo de Bellas Artes de La Boca "Benito Quinquela Martín".

Carta de B. Quinquela Martín dirigida al General de Brigada D. Bautista Molina, fechada el 4/10/1937. Archivo Museo de Bellas Artes de La Boca "Benito Quinquela Martín".

Carta de B. Quinquela Martín dirigida a la Señorita Gerarda Scolamieri, Directora de la Escuela República de México, fechada el 20/08/1941. Archivo Museo de Bellas Artes de La Boca "Benito Quinquela Martín".

Carta de la Dirección General de Navegación y Puertos. Inspección General de Obras y Astilleros del Río de La Plata Ministerio de Obras Públicas a B. Quinquela Martín con fecha 5/11/1938. Archivo Museo de Bellas Artes de La Boca "Benito Quinquela Martín".

Carta de B. Quinquela Martín dirigida al Ingeniero Jorge Noceti Achával, de la Dirección Nacional de Vialidad del Ministerio de Obras Públicas, 09/1939. Archivo Museo de Bellas Artes de La Boca "Benito Quinquela Martín".

Carta del Ingeniero Jorge Noceti Achával dirigida a B. Quinquela Martín, fechada el 06/12/1939, Archivo Museo de Bellas Artes de La Boca "Benito Quinquela Martín".

Carta de Oria dirigida a B. Quinquela Martín, fechada el 14/12/1939, Archivo Museo de Bellas Artes de La Boca "Benito Quinquela Martín".

Nota presentada por Mesa de Entradas de la Dir. Gral. de Navegación de Puertos, fechada el 25/7/1938.

"El cuadro 'Actividad en el astillero' engalana desde ayer la Casa del Pueblo", *La Vanguardia*, 13/08/1937, p. 2.

"El Riachuelo", Revista *Viator*, N°300, 09/ 1936, s/p.

"Quinquela Martín, artista del pueblo", *La Vanguardia*, 08/07/1939, p. 2.

**FECHA DE RECIBIDO:** 11 de marzo del 2014

**FECHA DE APROBADO:** 2 de abril del 2014