

# **Alpargatas y Barcos Benito. Quinquela Martín, Florencio Molina Campos y la cultura del trabajo.**

Nancy Sartelli.

Cita:

Nancy Sartelli (2007). *Alpargatas y Barcos Benito. Quinquela Martín, Florencio Molina Campos y la cultura del trabajo. VII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-106/43>

## ALPARGATAS Y BARCOS

### Benito Quinquela Martín, Florencio Molina Campos y la cultura del trabajo

Autora: Nancy Sartelli

CEICS- Razón y Revolución Organización Cultural

[nancysartelli@yahoo.com.ar](mailto:nancysartelli@yahoo.com.ar)

“...y Dino Grandi fue quien trajo a Mussolini, que, apenas vio mis cuadros me sorprendió con esta frase:

-Lei è il mio pittore. Yo le agradecí la gentileza y le pregunté en italiano por qué lo creía así. Y el “duce” me contestó, esta vez en castellano:

-Porque usted pinta el trabajo.”

Quinquela Martín<sup>1</sup>

“Los almanaques constituían un sinónimo elemental de lo barato y despreciable. Pero desde que este artista empezó a difundir sus trabajos por ese medio humilde y anual, los almanaques se convirtieron en la pinacoteca de los pobres.”

Ruy de Solana

Según Ignacio Gutiérrez Zaldívar<sup>2</sup>, Quinquela Martín (1890-1977) comparte con Florencio Molina Campos (1891-1959) la condición del artista argentino de mayor popularidad. En efecto, así como el almanaque de Alpargatas acompañó las cocinas familiares durante décadas, no hay quien imagine La Boca hoy sin los colores de Quinquela. Aunque dicha popularidad se genera por distintos carriles, ambos se han constituido finalmente en postales a la hora de definir la identidad nacional, especialmente ante la llegada de turistas.

Molina Campos era hijo de don Florencio Molina Salas y de doña Josefina del Corazón de Jesús Campos y Campos, miembros de una familia tradicional cuyos orígenes se remontan en el país a la época de la Colonia. Entre sus ilustres antecesores se cuentan los generales Luis María, Gaspar y Manuel Campos, entre otros. Benito Juan Martín, por su parte, huérfano abandonado en la puerta de la Casa de los Niños Expósitos, es adoptado a los ocho años por una familia de carboneros del puerto de La Boca, Manuel Chinchella y Justina Molina. Elegido “varón, ya crecido y de buena salud, para que pudiera ayudar a su padre en la carbonería”<sup>3</sup>, la vida de Quinquela dista años luz de la de Campos, quien creció alternando la ciudad de Buenos Aires con los campos familiares de General Madariaga. A instancias de sus amigos y por ser él mismo socio, realiza en 1926 su primera exposición en los galpones de la Sociedad Rural Argentina, en Palermo. Por su parte, Quinquela comienza sus dibujos alternando su trabajo en el puerto; se acerca a la pintura a través de las clases de Alfredo Lázzari en la Sociedad Unión de La Boca, un centro de formación para obreros muy común para la época y en la zona. Su primera exposición, junto con los demás alumnos de Lázzari, la realiza en la Sociedad Ligur de Socorro Mutuo. De un extremo a otro, ambos construyeron su obra al margen del movimiento artístico desarrollado a lo largo del siglo en Argentina, así como de sus protagonistas. Ambos, casi autodidactas, eligieron un único motivo y lo desarrollaron a lo largo de su vida. De un extremo a otro, su obra fue requerida en el extranjero, constituyéndose en embajadores del arte argentino; de un extremo a otro, sin embargo, tuvieron un amigo y admirador común: el entonces presidente Marcelo T. de Alvear. Y es él quien podría sugerir la punta del ovillo, para rastrear el cruce en donde los extremos Quinquela-Molina se tocan y alcanzan entonces popularidad. La madeja histórica no es más –ni menos- que la consolidación de la democracia burguesa que se inaugura con la Ley Sáenz Peña. El nudo: ambos artistas expresan en sus obras uno de los mayores –y reaccionarios- discursos de la burguesía triunfante, pasada y presente: la cultura del trabajo. A

través de la clase obrera urbana del período, en el caso de Quinquela, y de la rural, en el caso de Molina.

### **Las raíces de una innegable –y desagradable- popularidad<sup>4</sup>**

Según Isidoro Blaisten, la pintura de Benito Quinquela Martín expresa el vínculo entre la inmigración de principios de siglo y la esperanza del progreso, signada por la glorificación del trabajo.<sup>5</sup> En efecto, su obra, así como la de Molina Campos, surge como resultado de un momento histórico marcado por el desarrollo económico y el cierre de una de las más importantes etapas de lucha de la clase obrera argentina: 1902- 1921, represión yrigoyenista mediante. En Argentina, este proceso tiene origen durante los años dorados del roquismo a través del llamado “pacto desarrollista”, cuyo fin dio lugar la primera formación hegemónica de la burguesía argentina. Este pacto tuvo dos ejes: la desestructuración de sociedades precapitalistas locales por un lado, y la oleada inmigratoria por otro. En primer término, la eliminación violenta de la población indígena o de sus condiciones de vida, forzándola a ingresar al mercado de trabajo cuando no a desaparecer. Así también, la eliminación de las condiciones de vida de otros tipos de población local; gauchos, campesinos. En el caso inmigratorio, el momento de coerción se desarrolla en los países de origen; la burguesía local aparece así exenta de violencia y la Argentina se presenta como tierra promisorias y de libertad, con esperanzas de ascenso social. Hasta 1900, la expansión del capitalismo pampeano permitió a la primera oleada inmigratoria constituirse en la llamada “pequeña burguesía pionera”. La producción lanar primero, la agricultura después, junto con la inexistencia de gran industria en las ciudades fueron las bases materiales de los “pioneros”, y explica la lenta expansión del movimiento obrero. Sin embargo, ya a principios de siglo, agotada su etapa de expansión, el capitalismo pampeano se ha perfeccionado y cerrado vías de promoción; es el movimiento obrero el que crece ahora a pasos agigantados en la década de mayor crecimiento económico del modelo agroexportador. El anarquismo es quien dará cuenta del desencanto; la crisis dará lugar a nuevas identidades; la más importante, la de la clase obrera. Se invierte el sentido de la inmigración: de idealización a demonización del extranjero. La lucha de clases se agudiza y es Yrigoyen el que se revela como el represor más grande de la historia argentina: la Semana Trágica, la Patagonia Rebelde, la Forestal; entre otras tantas huelgas del período protagonizadas tanto por la clase obrera urbana como por la rural.

Es en este contexto en que la vida de Quinquela y Molina Campos se desarrolla y su obra toma forma definitiva. Sólo a través de él es que –tanto vida y obra- pueden ser comprendidas y explicadas, así como su significación posterior en el devenir de la lucha de clases en la Argentina actual.

### **Florencio Molina Campos y las alpargatas voladoras**

Nace en Buenos Aires el 21 de agosto de 1891, de familia tradicional argentina, siendo bautizado por Eduardo O’Gorman, hermano de la famosa Camila. Su padre fue socio fundador de la Sociedad Rural Argentina, la misma que le cediera a Florencio –también socio- su lugar para su primera exposición. El artista realiza sus estudios normales en el Colegio La Salle, en El Salvador y en el Nacional Buenos Aires. A los nueve años comienza a dibujar paisajes y motivos camperos. Pasa sus vacaciones en la estancia paterna “Los Ángeles”, del Tuyú (hoy Madariaga), así como en “La Matilde”, en Chajarí, Entre Ríos. Luego de trabajar en el Correo, en la Sociedad Rural y en el Ministerio de Obras Públicas, en 1920 se casa con María Hortensia Palacios Avellaneda y se dedica a la venta de hacienda, bajo el rubro “F. Molina Campos y Cía., Comisiones en general”, disolviéndose al año por problemas económicos. En 1921 parte al Chaco a ocupar un campo ubicado en Tomás Young, vía Bandera, en la provincia de Santiago del Estero, trabajos que también fracasan. Vuelve a la pintura, siempre sobre motivos gauchos, recuerdo de su infancia. En 1926, a instancias de unos amigos, realiza su primera muestra individual en los galpones de la Sociedad Rural Argentina, en Palermo. Presenta 61 trabajos, dos de los cuales fueron comprados por el presidente M. T. de Alvear, el que desde entonces sería su ardiente admirador y amigo. Como premio, le concede la cátedra de dibujo en el Colegio Nacional

Nicolás Avellaneda, cargo que desempeñó durante dieciocho años. En 1927 expone en la vieja Rambla de Mar del Plata, donde conoce a su segunda y definitiva esposa, María Elvira Ponce Aguirre, de ilustre familia mendocina. Apoyado por Quinquela Martín, entre otros, realiza su tercer muestra nuevamente en la Sociedad Rural. Es colaborador del diario *La Razón* desde 1928 hasta 1930, cuando firma contrato con la empresa Alpargatas, por una serie de doce cuadros destinados a ilustrar el almanaque de 1931; el éxito extiende el contrato por doce años.

### (GO1)

Ese mismo año expone en París y fracasa un intento de muestra en Londres, pero en 1932 expone por primera vez en la galería Witcomb, en Buenos Aires. En 1937 es becado por la Comisión de Cultura, para estudiar animación en Estados Unidos. Allí es declarado miembro honorario de la International Mark Twain Society of Missouri.

En 1938 expuso en Desert Inn Gallery, Palm Spring, California. Dado el éxito, conoce a Walt Disney, Fred Astaire (a quien le enseñó a bailar malambo), Nelson Rockefeller, Rita Hayworth, John Wayne y Charles Chaplin. El fundador de la Universidad de Texas, Edward Larocque Tinker, adquiere una colección de pinturas. Un año después, ya en Argentina, vuelve a exponer Witcomb: *Paisajes pampeanos, Negros de los Estados Unidos de Norteamérica*. En 1942, Disney lo contrata como asesor de motivos gauchescos para sus películas; *El gaucho volador, Goofy se hace gaucho y Saludos amigos*. Sin embargo, Molina Campos renunciaría al trabajo por no acordar con la visión excéntrica de los gauchos preferida por Disney. Mientras reside en Los Angeles, en Buenos Aires se edita el *Fausto*, de Estanislao del Campo, ilustrado por Molina Campos. También ilustra *Tierra purpúrea*, de Enrique Hudson. Entre los años 1944 y 1958 la empresa yanky Minneapolis-Moline, de equipamientos agrícolas, lo contrata para que ilustre sus calendarios, combinando motivos gauchescos con maquinarias de la firma. En 1959 regresa a la Argentina y realiza su última muestra en Buenos Aires, en la Galería Argentina. Ese mismo año, fallece de un paro cardíaco.

Autodidacta mucho más aún que Quinquela, Molina Campos desarrolla su obra en pequeños tamaños, fundamentalmente a la témpera sobre papel o cartón. Sus motivos camperos –fruto de recuerdos de su infancia en la estancia paterna- dan cuenta de la minuciosidad del detalle a la hora del registro costumbrista. Tanto el pajarillo detenido en el alambrado, como el detalle de una vestimenta o un pequeño espejo enmarcado en lata sobre la pared, muestran un observador agudo no solo de gestos y ademanes, sino también del universo de enseres, trabajos y objetos cotidianos que conforman su bucólica, enternecedora e ingenua visión del gaucho. Es por eso que este “naturalismo costumbrista” no acepta una pincelada desmedida, una línea que no sea estudiada, un volumen que no haya sido logrado, una profundidad espacial alterada. Las bajas líneas de horizonte acentúan los primeros planos, la vista del artista se sitúa entre los personajes que parecieran así, risueñamente, pasearse a su alrededor.

### (GO2)

### (GO3)

Los amplios cielos, a veces despejados, a veces en nubarrones, dan cuenta de la soledad en la pampa. Sin embargo, el humor y el colorido tanto de los personajes como del paisaje vienen a su rescate, creando un universo cerrado, armónico, bucólico, apacible e inofensivo. Emparentado con el grotesco y la caricatura, Molina Campos no acude a la burla sino a una mirada populista, mezcla de picardía y ternura. Acentúa los rasgos achinados, las mejillas y narices rojas de vino tinto conviven con las dentaduras, grandes y relucientes, de unos gauchos que parecieran no tener problemas con sus caries ni con la vida que llevan. El grotesco traspasa las figuras humanas como también la de los animales: no sabemos si humaniza sus caballos o *encaballece* a sus chinas y sus gauchos. No extraña entonces que esta visión del gaucho como protagonista de un universo de trabajos apacibles, ingenuo y cerrado en sí fuera acorde a la necesitada por Walt Disney en sus películas, en donde sus personajes ávidos de dinero y aventuras solían irse a algún país lejano a cambiar oro por baratijas.<sup>6</sup>

## (GO4)

Según el crítico Angel Bonomini<sup>7</sup>, “no siempre en la Argentina la palabra *gaucho* tuvo un significado laudatorio. Fue en la época de Florencio Molina Campos -contemporáneo de Ricardo Güiraldes, de Benito Lynch- cuando adquirió un signo incuestionablemente positivo. Ya lo había aclarado Alfredo Vitón, en el prólogo a la segunda edición del *Fausto*, ilustrado por el pintor: “...hoy se les designa, como a todo campero, como a gauchos, cuando en realidad para nuestros antiguos habitantes de la campaña tal término era un agravio, ya que gaucho era el paisano huido o hecho matrero, con frecuencia reunido en bandas de forajidos, conocidos como gauchos”.<sup>8</sup>

Para un comentarista de la obra de Molina Campos, algo de tristeza y melancolía sólo asoma cuando retrata hombres viejos. Este podría ser el caso de *Tata viejo* (1933), donde un paisano canoso viene en su caballo a paso lento y pesado, cigarrillo en la boca, y ambos con la mirada perdida a lo lejos. Una mirada burlona al pasado rebelde lo encontramos en *Yo también fui como ese loco*, en donde un gaucho de espaldas observa cómo otro doma un potro salvaje. Lejos del drama del primer Martín Fierro y de Juan Moreira, los gauchos de Molina Campos conforman la idealización del aplastamiento de las formas precapitalistas durante la conformación del pacto desarrollista, donde, como vimos, fue necesario el exterminio de indios y la domesticación del gaucho para el desarrollo del agro en comunión con la primera oleada inmigratoria. A su vez, la glorificación de la cultura del trabajo en el campo, en momentos en que la clase obrera rural participaba activamente de la agudización de la lucha de clases en el período.

## (GO5)

## (GO6)

### **Quinquela Martín, el pintor carbonero**

Benito Quinquela Martín fue abandonado en la puerta de la Casa de los Niños Expósitos el 20 de marzo de 1890. Como dijimos, a los ocho años es adoptado por Justina Molina y Martín Chinchella, una pareja de carboneros del barrio de La Boca. Es en ese entonces que abandona el tercer grado de la escuela para trabajar en la distribución de carbón en el barrio. A los 14 años comienza a colaborar activamente en la campaña de Alfredo L. Palacios, el candidato del PS por La Boca. Luego se traslada al trabajo de estiba del carbón en el puerto, pese a su contextura física débil: apodado “mosquito”, resarcía su debilidad con su ligereza. En estas circunstancias, Quinquela comienza sus primeros dibujos. En 1907 estudia con Alfredo Lázzari, que le enseña los principios de la pintura impresionista. Concorre hasta los veintiún años, vinculándose con otros pintores como Facio Hebequer, Abraham Vigo, Fortunato Lacámara y otros, que luego serían los llamados “Artistas del Pueblo” y que sentarían las bases del arte social en Argentina. Quinquela alternaba su trabajo en el puerto con asistencias a bibliotecas como la de la Sociedad de Caldereros y la del Centro Socialista de la Sección Cuarta. Leyendo con avidez, conoce a Gorki, Kropotkin, Dostoievsky. Sin embargo, la influencia máxima la tuvo el libro *El Arte*, del escultor Auguste Rodin, para el cual el arte debía ser algo fácil y natural para el artista, a la vez que valía más pintar el propio ambiente que perseguir motivos ajenos. “Pinta tu aldea y pintarás el universo”, fue entonces la máxima que lo acompañó toda su vida.

Enfermo de tuberculosis, viaja en 1909 a Córdoba. Regresa victorioso ante la muerte y cada vez más convencido de sus ideales y de su obra. Abandona la casa paterna y se dedica a pintar; vagabundeando con hambre y amigos delincuentes de los cuales no seguiría (que sepamos) el ejemplo. En 1916 comienza su carrera pública, a través de la publicación de artículos y cuadros suyos en las revistas *Fray Mocho* y *Caras y Caretas*. Conoce a Pío Collivadino, director la Academia Nacional de Bellas Artes, que sería mecenas y amigo influyente. Eduardo Taladrid, otro miembro de la Academia, se convierte en su mecenas y padrino artístico. A través de su ayuda monetaria realiza su primera muestra individual en la Galería Witcomb, el 4 de noviembre de 1918. Por influencia de Taladrid, en 1919 el Salón Nacional acepta finalmente las dos obras

presentadas por Quinquela. Explotando la orfandad del pintor, el mecenas consigue a través de Inés Dorrego de Unzué, directora de la Sociedad de Beneficencia, realizar una muestra en la sede del Jockey Club. Cambia su apellido Chinchella por el doble *Quinquela Martín*.

A partir de 1927 comienza una década de viajes y muestras exitosas por Europa y América. Tanto en Brasil, en España –como funcionario diplomático de M. T. de Alvear-, París, New York, Cuba, Italia, Inglaterra, los elogios y banquetes fastuosos se suceden, así como las vinculaciones con presidentes y noblezas. Tanto el rey Alfonso XIII de España, la Infanta Isabel y Vittorio Emanuele III de Italia acuden ensimismados ante el pintor. Benito Mussolini lo declara “il mio pittore”, y le compra *Momento Violeta*, para el Museo de Arte Moderno. Sin embargo, luego de éxitos profesionales y romances con viudas de gran fortuna, regresa definitivamente a Buenos Aires y a su puerto de La Boca, “mi taller, mi refugio y mi modelo”, diría el pintor.

Formado en el impresionismo por Lazzari, Quinquela utiliza tanto el empaste en la obra como los contrastes de saturación de los colores, situando en los primeros planos los de máxima pureza.

Trabaja sucesivamente los elementos que conducen al fondo, incorporándoles la atmósfera que los desatura de manera paulatina y frecuentemente genera un potente contraluz con los primeros planos. Utilizando altas líneas de horizonte, la mirada del pintor –y por ende del espectador- se sitúa casi siempre entre medio de los barcos, como observando todo desde lo alto de uno de ellos. “Pinto casi todo de memoria, las cosas que aparecen en mis cuadros existen en la realidad, sólo que organizadas de otra manera”, dice el pintor. Será por eso que frecuentemente los cuadros de Quinquela se presentan como *propuestas de recorrido*.

(G07)

(G08)

Tanto el agua del primer plano como los cielos desaturados del fondo, comparten casi una misma unidad tonal. Las masas-quillas avanzan desde los costados e invaden el espacio pero nunca lo cortan totalmente; dejan siempre una salida hacia la visión del horizonte. A la perspectiva atmosférica se le une la disminución de los tamaños; la demarcación agua-cielo se produce por la ubicación del último objeto y no por diferencias tonales entre ambas zonas. Se establece así una *direccionalidad*, un zigzagado inevitable para el ojo, que luego de transitar las distintas escenografías para un mismo tema –*obreros en su trabajo*- lleva a la salida del horizonte-cielo que funciona como descanso visual y de una emotividad casi religiosa.

### **No importa de dónde vienes, importa a dónde vas**

Para ambos artistas, el recuerdo del propio pasado es materia fundamental en la obra. Ambos, como dicen, “pintan de memoria”. Sin embargo, esa memoria no puede sino estar teñida del lugar de clase de donde surgieron. Para Molina Campos, el gaucho y su trabajo no eran más que objeto de observación en una infancia risueña; no su propia condición, aunque usara pañuelo al cuello y bombachas de campo. El paseo constante entre sus personajes, la obsesión por los detalles y el tratamiento naturalista aún dentro de la caricatura, contrasta con el trazo de un Quinquela que no necesita describir el atuendo ni la cara del obrero del puerto sino el gesto que revela su esfuerzo, ya que él mismo sintió tensarse sus propios músculos bajo las bolsas. Sin embargo, no es el origen de clase en sí mismo el factor determinante, sino el programa político al cual adscribieron finalmente y revelan en sus obras. Mientras el recuerdo del artista-niño los miraba con candor populista, el desarrollo del pintor de almanaques coincide con el más importante período de conmoción rural que viviera la Argentina.<sup>9</sup> Molina Campos no se pinta jamás a sí mismo; como patrón bueno de estancia continúa idealizando el trabajo de *sus* –como clase- obreros –como clase, que ya en su pintura no tienen motivo para rebelarse, y, en la realidad, han sido derrotados. Como dicen varios comentaristas, la vida de los gauchos pintados por Molina ya no existía en la madurez del artista. Él elige congelarlos en un tiempo mítico, sin contradicciones, donde el trabajo cotidiano no entraña dureza ni dolor sino es fuente de ternura. No es más que la cristalización mentirosa de un pasado construido históricamente con sangre, por la burguesía que ayer distribuía sus almanaques y hoy desde las tapas de la revista *El Federal* ve, en la era K y soja mediante, su nueva redención.

Por otro lado, Quinquela tampoco se pinta a sí mismo. Expresa el esfuerzo de su pasado, pero al momento de su consagración como pintor, lo mira de lejos, como quien ha logrado desprenderse de él. Y de los dos artistas, para la clase obrera es el caso más patético, porque su vida y su obra no pueden desligarse de una de las estrategias más erradas que la misma clase obrera esgrimió en su seno durante el período de auge: el socialismo fabiano, vía el Partido Socialista Argentino. Como bien dijera Mussolini, Quinquela fue el pintor del *trabajo*. “Yo se como se tensa cada músculo en el trabajo del puerto”, habría dicho alguna vez. Y no fue el pintor de los *trabajadores*, porque su objetivo no fue representarlos en sí mismos, sino al *método* por el cual la clase obrera –como él mismo- podrían salir de su condición, superarse: el sacrificio.

En el período que analizamos, una de las estrategias para la clase obrera fue el programa del socialismo fabiano representado en la Argentina por el Partido Socialista de J. B. Justo, cuya base era pequeña burguesía liberal. Para este programa, el paso al socialismo no se realizaría violentamente, sino en armonioso devenir dentro del mismo capitalismo, mediante la sumatoria de reformas. Apelando al sacrificio, a la autosuperación y al esfuerzo individual, la transformación social se daría por la añadidura de superaciones individuales, como una “realización de plenitud”. Es esta idea la que enlaza al PS con la teoría burguesa del superhombre<sup>10</sup>, para la cual la sociedad es una mera sumatoria de individuos y su funcionamiento no depende de las relaciones que los unen, sino de la calidad de cada uno de ellos. El PS auspició esa vía, a través de la creación de bibliotecas y centros de formación para obreros.

No sólo la vida de Quinquela parece reflejar este concepto sino mucho más su pintura, expresando lo más profundo de este programa político. Es por eso que los recorridos visuales presentes en la pintura de Quinquela se develan programáticamente: para llegar al horizonte, al cielo, es preciso el purgatorio del esfuerzo, del trabajo. Y este esfuerzo es meramente individual: el problema en su pintura no es la indiferenciación de la clase, su ausencia de rostros, sino que ella actúa aislada de sí, sin ningún atisbo de relación entre los obreros que la componen. Cada uno de ellos, doblado en su faena recorre ensimismado los puentes, sabedor que el cielo le esperará como recompensa final. La cantidad de la clase no se resuelve aquí en calidad: Quinquela la muestra doblada en átomos sin descanso y sin conciencia para sí. Recarga obstinadamente el peso del esfuerzo en las espaldas de los trabajadores; pocas son las grúas en funcionamiento; los dientes de las máquinas elevadoras, sin carga alguna, vigilan desde lo alto como monstruos que amenazan a quien abandone su voluntad y sacrificio.

(GO9)  
(GO10)  
(GO11)

Quinquela, pese a su recurrente presentación de sí mismo como “pintor carbonero”, se transformó a lo largo de sus alianzas con la burguesía en un intelectual orgánico de la misma. Cumpliendo el sueño fabiano, el carbonero fue nombrado en 1972 como Miembro Honorario de la Universidad de Buenos Aires. Y como tal, se constituyó como uno de aquellos intelectuales que guiarían a los obreros ignorantes en su superación -tal es el programa del socialismo fabiano- acercándose así peligrosamente al fascismo. Sus numerosas donaciones públicas así como su acción cultural a través de la Orden del Tornillo –uno de cuyos miembros era el dictador indonesio Sukarno-, y la fundación de la República de La Boca con su amigo M. T. de Alvear, entre otros “ciudadanos”, completan la idea del héroe de folletín, quien alzándose sobre las adversidades, triunfa sin rencores y sin olvidarse de sus orígenes. La idea del superhombre es depositaria tanto de sueños de venganza y rebelión, como de consolación ante las iniquidades del mundo.<sup>11</sup> Lejos de ser un héroe disruptivo, Quinquela llama a confiar en una providencia que, como a él, recompensará a quien se lo merezca; por “esencia”, pero siempre dentro de las leyes burguesas.<sup>12</sup>

## **El sabor del encuentro**

Quinquela hizo por el Partido Socialista mucho más en su pintura que en aquella campaña de Alfredo Palacios: encarnó el programa tanto en su vida como en su obra. En su vida, como ideal de superhombre y expresión de las alianzas con los sectores conservadores. Molina por su parte,

continúo fiel su clase; no hizo más que dulcificar con su pluma lo que su clase hizo con la espada. Los extremos, finalmente, ya no lo son tanto: ambos construyeron su obra como expresión máxima de lo que hoy conocemos como *cultura del trabajo*, cultura reaccionaria y burguesa, si las hay.

---

<sup>1</sup> Muñoz, Andrés: *Vida de Quinquela Martín*, 4ª edición, propiedad del autor, Bs. As., 1968

<sup>2</sup> Del catálogo de la muestra de Quinquela Martín en el Palais de Glace en el año 2000, organizada por el galerista.

<sup>3</sup> *Benito Quinquela Martín, el maestro del color*, Protagonistas de la Cultura Argentina, La Nación-Aguilar, Bs. As., 2006

<sup>4</sup> Para un análisis detallado de la conformación de la hegemonía burguesa en Argentina, ver Sartelli, Eduardo: "Celeste, Blanco y Rojo. Democracia, nacionalismo y clase obrera en la crisis hegemónica (1912-22)", en *Razón y Revolución* n° 2, Bs. As., primavera de 1996.

<sup>5</sup> Blaisten, Isidoro: "Del corazón de la gente al alma de las cosas", en *Pintura Argentina, panorama del período 1810-2000. Quinquela y Victorica*, Ed. Banco Velox, Bs. As., 2001.

<sup>6</sup> Ver de Dorfman, Ariel y Mattelart, Armand: *Para leer al Pato Donald*, Ed. Siglo XXI, Bs. As., 1986

<sup>7</sup> Del sitio oficial de Molina Campos en Internet: [www.molinacampos.net](http://www.molinacampos.net)

<sup>8</sup> Del Campo, Estanislao: *Fausto*, Ed. Kraft, Bs. As., 1942.

<sup>9</sup> Véanse los artículos de Eduardo Sartelli en Ansaldi, Waldo: *Conflictos obrero-rurales pampeanos*, CEAL, Bs. As., 1993.

<sup>10</sup> Ver Julieta Pacheco: "Teatro, moral y socialismo", en *Razón y Revolución* n° 13, invierno de 2004, Ed. RyR, Bs. As.

<sup>11</sup> Idem.

<sup>12</sup> Ver López Rodríguez, Rosana: "J, de Justicia (burguesa)...", en *El Aromo* n° 34, diciembre de 2006.