

as norteamericanos

...Pagada al estudio está la bohar
dita donde vive. El no puede estar
en quito. ...
...sienta sobre
dos plazas cu-
...olano; reme-
...ismados que
(Dostoievsky,
... las puertas

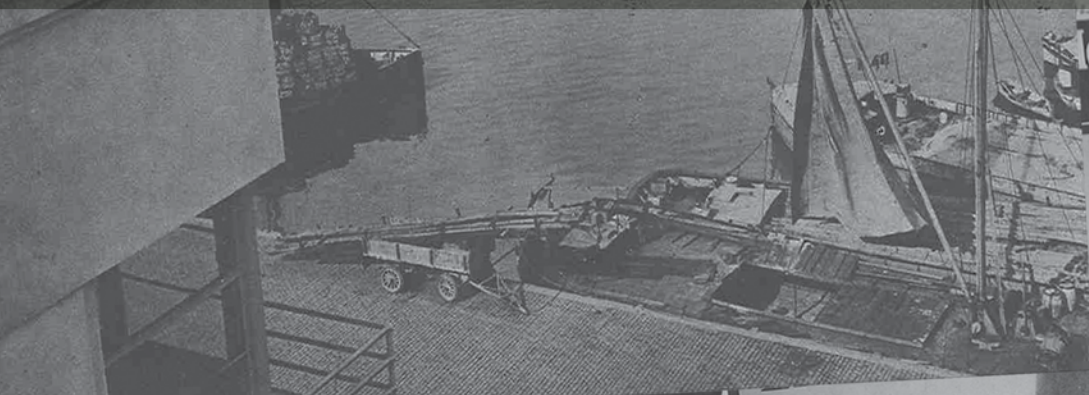


El Riachuelo de

Benito Quinquela Martín

FOTOS, ENSAYOS Y RECUERDOS

CA DE
D
ARGENTINA
LA MAR
erald



UNA PUBLICACIÓN DE

 **acumar**
Autoridad de Ciencia Marítima Riachuelo



El Riachuelo de

Benito Quinquela Martín

FOTOS, ENSAYOS Y RECUERDOS

Este libro es un homenaje al Riachuelo realizado cuando se cumplen 125 años del nacimiento de Benito Quinquela Martín. Y es a la vez un homenaje a Quinquela a través de ese río que se volvió parte de su vida y su obra, y las volvió indistinguibles.

¿De dónde venía su fascinación? ¿Qué lo llevó a hacer del puerto y el río su lugar en el mundo, a explorarlo y convertirlo en un paisaje imaginario? ¿Cómo era el río cuando Quinquela empezó a pintarlo, y cuánto cambió a lo largo de su vida?

Estas preguntas aborda este volumen de ensayos editado por ACUMAR, la Autoridad de Cuenca Matanza Riachuelo, junto al Museo de Bellas Artes fundado por Quinquela, con la intención de hacer hincapié en los sueños plasmados en sus pinturas, en sus visiones de futuro y desarrollo inspiradas en su puerto repleto de barcos.

Diego Ruiz hace un repaso por los cambios en la fisonomía del puerto de La Boca desde los años del nacimiento de Quinquela hasta su vejez. Lorena Suárez y Marta Sacco hilvanan recuerdos de vecinos y amigos de Quinquela, que lo conocieron paseando por los pasillos de su escuela, o en visitas a su taller con vista al río. Catalina Fara repasa el paisaje de las orillas, y muestra cómo influyeron la fotografía, el periodismo y sobre todo los pintores para convertirlas en el ícono de la ciudad que todavía hoy perdura.

El artículo de Antolín Magallanes evoca al Quinquela inspirador de cambios en la ciudad, mientras Víctor Martínez resalta las imágenes del futuro entrevisto en sus pinturas. Por último, Laura Malosetti Costa reconstruye la historia detrás de un mural de Quinquela, que es a la vez un emblema de toda su obra, pensada desde siempre como un presente o una forma de agradecimiento del pintor a su ciudad y su barrio.

El volumen concluye con una selección de fotos y recortes de diarios y revistas tomadas del archivo personal de Quinquela, entre las postales del puerto, crónicas de las inundaciones y fiestas populares realizadas a la orilla del Riachuelo, presentadas por Carlos Gradin.

Autoridad de Cuenca Matanza Riachuelo (ACUMAR)

Presidente | Ing. Gerardo López Arrojo
Presidente Ejecutivo | Arq. Ricardo Jilek
Vicepresidente Ejecutivo | Cdr. Sergio Stamilla

Comisión de Participación Social | Lic. Roberto Felicetti
Consejo Municipal | Sr. Emmanuel González Santalla

4

Dirección General de Abordaje Territorial | Dra. Carolina Digiani
Dirección General de Salud Ambiental | Dr. Eduardo Pérez
Dirección General Técnica | Lic. Patricia Pastore
Dirección General de Asuntos Jurídicos | Dr. Juan Rafael Stinco
Dirección General Administrativa Financiera | Lic. Luis Vitullo
Dirección General de Relaciones Institucionales | Lic. Antolín Magallanes
Coordinación de Cultura, Patrimonio y Educación Ambiental | Lic. Tamara Basteiro
Coordinación de Comunicación e Información Pública | Lic. Lorena Suárez

Museo de Bellas Artes de Artistas Argentinos Benito Quinquela Martín
Director: Víctor Fernández

El Riachuelo de Benito Quinquela Martín. Fotos, ensayos y recuerdos

Investigación: Carlos Gradin
Consejo editorial: Lorena Suárez, Antolín Magallanes y Carlos Gradin
Corrección: Beatriz González Cevallo.
Diseño: Facundo Bosco

Contacto | prensa@acumar.gov.ar | 0800 22 ACUMAR (228627) | (C1035ABE) Esmeralda 255 | www.acumar.gov.ar



Impreso en Argentina. Septiembre de 2015.
Material de distribución gratuita. Prohibida su venta.

ÍNDICE

| | |
|---|-----------|
| Breve historia de un puerto | 7 |
| Diego Ruiz | |
| <hr/> | |
| El Riachuelo de Quinquela | 13 |
| Lorena Suárez y Marta Sacco | |
| <hr/> | |
| La ribera de La Boca: historia de un paisaje y sus imágenes (1910-1939) | 19 |
| Catalina Fara | |
| <hr/> | |
| Ensoñaciones | 27 |
| Antolín Magallanes | |
| <hr/> | |
| El hombre que fue río | 33 |
| Víctor Fernández | |
| <hr/> | |
| Un mural para Obras Sanitarias: <i>Construcción de desagües</i> de Benito Quinquela Martín | 39 |
| Laura Malosetti Costa | |
| <hr/> | |
| El archivo de Quinquela. Fotos y recortes del Riachuelo | 50 |
| Carlos Gradín | |



Breve historia de un puerto

por Diego Ruiz

7

Una tarde de 1896 llegaba a La Boca un niño llamado Benito Juan Martín, recién adoptado por un matrimonio compuesto por un genovés y una criolla entrerriana. Ante sus ojos, que sólo conocían las grises paredes de la Casa de Expósitos, se abría un variopinto e impensado mundo lleno de color y movimiento: desde la Dársena Sud hasta la Vuelta de Badaracco –y ya en Barracas, hasta el Puente Pueyrredón– cientos de embarcaciones cargaban y descargaban productos del país y de ultramar, mientras en ambas riberas las chimeneas de astilleros, industrias y frigoríficos recortaban el cielo y una multitud afanosa hablaba, gritaba o imprecaba en lenguas para él desconocidas. Era el puerto en todo su esplendor y suciedad, era el barrio marineroy el barrio italiano de Buenos Aires.

El Riachuelo fue el puerto de Buenos Aires desde sus tiempos fundacionales, pues su sinuoso curso era el único abrigo posible para las naves frente a las impredecibles furias del Río de la Plata, y sus orillas se fueron poblando de barracas y desembarcaderos, pero fue durante el siglo XIX cuando La Boca se desarrolló como centro urbano ribereño. En 1854 el gobierno de Buenos Aires adquiere una draga en Europa para abrir la barra que obstaculizaba el arribo de las embarcaciones y, a partir de 1876, las obras de canalización dirigidas por el ingeniero Luis A. Huergo amplían el viejo meandro conocido como “la vuelta de Rocha”, aumentando la extensión de muelles y favoreciendo la instalación de establecimientos dedicados al almacenaje de mercaderías y a la industria naval,

cuya pujanza generó toda una economía barrial a su servicio. Tan beneficiosas fueron estas obras que el gobierno nacional pudo declarar abierto, en 1878, el Puerto del Riachuelo para buques de ultramar, anunciando el presidente Avellaneda, en su mensaje al Congreso del 1º de mayo de 1880, que “en 1879 han entrado (al Riachuelo) 195 buques de ultramar con 50.091 toneladas de registro”. Asimismo, la firma Badaracco Hnos., establecida en el barrio desde 1848, es autorizada en 1883 a erigir otro astillero en la ribera Sur, en un meandro que comenzará a ser conocido como Vuelta de Badaracco; en 1884 un decreto del presidente Roca ordena “desembarazar la zona de La Boca a la altura de California para permitir echar al agua las embarcaciones” y autoriza a la firma Fader y Peña a construir en sus terrenos un dique hidráulico de carena; en 1885 el Ferrocarril Sur construye 500 metros de muelles en la ribera Sur y se habilitan los primeros quinchés a vapor.

En otro sentido, y quizás decisivo, a partir de las “obras del Riachuelo” se intensificó la corriente migratoria proveniente de Italia que, desde la caída de la República Romana en 1849, buscó refugio en el Río de la Plata, viejo escenario de las peripecias garibaldinas: gente vinculada a los oficios de mar, portadores de sus tradiciones culturales pero también de una ideología republicana y librepensadora en estrecho contacto, en muchos casos, con las logias carbonarias y masónicas. Muchos de ellos se afincaron en La Boca, abrieron su taller o negocio y construyeron su hogar; alguno pudo levantar su casa de material, pero

los más lo hicieron con madera y chapa, utilizando técnicas navales y elevándolas sobre pilotes, como palafitos, para sortear las periódicas inundaciones y las aguas servidas que se acumulaban en esta antigua zona cenagosa, antes de que llegaran el alcantarillado y las aguas corrientes, iniciadas en 1874 por el ingeniero Bateman y desarrolladas por el empresario Wenceslao Villafañe. Las cifras de los organismos oficiales son elocuentes: en 1869 la Capitanía del Puerto informa que en la zona del Riachuelo funcionan 52 astilleros y varaderos que ocupan a 671 operarios, y un cuarto de siglo más tarde, vivían en La Boca 38.164 personas, de las cuales un 54% eran extranjeras (o sea 20.609) y, de éstas, el 72% (14.838) italianas, mayoritariamente genovesas y, entre las cuales, había 1.438 marinos, 69 maquinistas, 144 mecánicos, 478 carpinteros, 177 herreros y 116 estibadores¹.

Esta homogeneidad de origen fue quizás un factor decisivo en la configuración de la sociabilidad de La Boca y desde fecha temprana proliferaron las asociaciones civiles y culturales, las fundaciones religiosas, los periódicos locales redactados en castellano o italiano; se abrieron teatros y cinematógrafos, conservatorios y escuelas de arte. Al iniciarse el siglo XX el barrio ya no era un villorrio aislado y las calles Pedro de Mendoza, Necochea y Almirante Brown habían dejado de ser malos caminos para transformarse en bulliciosas calles pobladas de negocios e instituciones; La Boca podía presumir de ser uno de los barrios más progresistas y dinámicos de una ciudad que se consideraba “la París del Sur”.

¹ Cifras del Censo Nacional de 1895 citadas en Korn, Francis. (1992). “La Boca 1895: El popolo minuto” en revista *Todo es Historia*, n° 305, diciembre.

Esta era La Boca que recorrió el niño Quinquela Martín haciendo el reparto de la carbonería paterna. Con la bolsa al hombro conoció por adentro los cafés y peringundines de la calle Necochea y la escuela de los salesianos, los fumaderos de opio del “barrio chino” y las reuniones obreras en la Verdi, las logias masónicas y los camarines del Ateneo Iris y el Dante Alighieri, los talleres navales y las cocinas de restaurantes y confiterías, la Unión de La Boca –donde encontraría al único maestro que reconoció, Alfredo Lázzari– y la peluquería de Nuncio Nuciforo, un figaro pintor en cuyo local se había constituido una Peña de artistas y escritores. Para completar –por así decirlo– su “educación sentimental”, comenzó a acompañar a su padre a la ribera como estibador pese a su pequeña contextura física que le valió entre sus compañeros de trabajo el apodo de “Mosquito”, experimentando en carne propia el duro trabajo de los trabajadores menos calificados al punto de que en 1909 debió residir en Córdoba, adonde por entonces enviaban a los “enfermos del pecho”, durante seis meses. A su regreso, instaló su primer taller, con Santiago Stagnaro y Adolfo Montero, en los altos de la carbonería paterna y trabajó tenazmente hasta que en 1917 el encuentro con Pío Collivadino, facilitado por Guillermo Facio Hébecquer, le significó su primera exposición en Witcomb y el inicio de una carrera internacional que le deparó reconocimientos e importantes ingresos. Sin embargo Quinquela no abandonó su barrio, ya en su madurez manifestaría que “(...) cada vez que partí llevé conmigo la imagen de mi barrio, que fue

mostrando y dejando en las ciudades del mundo. Fui casi como un viajero que viajaba con su barrio a cuestas. O como esos árboles transplantados que sólo dan fruto si llevan adheridas a sus raíces la tierra en que nacieron y crecieron (...)”.² El niño recogido en los Expósitos adoptó una patria en el multiforme y colorido barrio que lo vio crecer y volverse hombre: cambió el gris de los expósitos por la abigarrada policromía boquense, el silencio por la algarabía del puerto. Y adoptó a La Boca activamente, se apropió de ella transformándola, tratando de erradicar de ella la enfermedad, la ignorancia, la tristeza. Sus intervenciones la cambiaron para siempre, y parafraseando a la escritora Julia Prilutzky Farny podríamos llamarlo “el hombre que inventó un barrio”. No sólo donó terrenos y edificios para instituciones de bien público que aún caracterizan el paisaje de la ribera boquense, sino que le aportó definitivamente la policromía que lo caracteriza en el imaginario popular: “No sólo utilicé los colores en mis cuadros, sino que traté de incorporarlos a la realidad edilicia de La Boca. Los impuse en los edificios levantados en terrenos que doné para obras de beneficio colectivo o social y que yo mismo decoré; y logré que no pocos vecinos pintaran sus casas de colores, casi siempre eligiendo mi distribución de esos colores...”.³ Durante la larga vida de Quinquela La Boca alcanzó su esplendor, pero estaban en marcha procesos que en pocas décadas iban a modificar su fisonomía. La primera amenaza fue temprana: la finalización del Puerto Madero en 1890 relegó al Riachuelo como puerto auxiliar y, a consecuencia

² Muñoz, Andrés. (1949). *Vida novelesca de Quinquela Martín* (pp. 258 y ss). Buenos Aires: Imprenta López.

³ Archivo del Museo Benito Quinquela Martín. Citado en: Museo de Bellas Artes Quinquela Martín (ed.), (1999). *Quinquela Martín, el pintor de La Boca*. Buenos Aires: Fundación Epsón-Fundación Soldi.

de la cortedad de miras de ese proyecto, la construcción del llamado Puerto Nuevo a partir de 1911 confinó a los muelles de la calle Pedro de Mendoza a las pequeñas embarcaciones dedicadas al tráfico fluvial y de cabotaje. Por otro lado, el barrio comenzó un cambio demográfico a partir de la década de 1960, con el florecimiento de la propiedad horizontal: los nietos o bisnietos de los viejos vecinos genoveses, en una época de ascenso social, abandonaron el conventillo o la casa para instalarse en departamentos, proceso de despoblación que se repitió en muchos barrios de Buenos Aires. La inmigración limítrofe, especialmente boliviana y paraguaya, ocupó paulatinamente ese nicho urbano, reemplazando las viejas tradiciones culturales xeneizes e italianas con las propias, y configurando el actual rostro de La Boca.

Finalmente, la dictadura militar terminó de dar un golpe mortal a la vida barrial: La Boca, por su condición ribereña, fue considerada “área naval” y las fuerzas de seguridad se encargaron de apagar la vida nocturna de la calle Necochea, tal como lo hicieron con la calle 25 de Mayo y el Bajo, con la diferencia de que estos últimos fueron utilizados para ampliar la City, mientras que la fracción de La Boca situada al este de Almirante Brown fue abandonada a su suerte, a la espera de megaproyectos inmobiliarios.

Quinquela no llegó a presenciar estos cambios, pues falleció en 1977 tras varios años de enfermedad. Hoy, casi cuatro décadas después, ya no están las coloridas barcas ni los sufridos estibadores, no están los pescadores ni el cementerio de barcos

frente a la Vuelta de Badaracco, se fueron los cosedores de velas y los fundidores, junto a las mujeres que despedían a sus hombres lanzados a los peligros del mar; desaparecieron los cabarets boquenses y las cantoras de cantina, ¡hasta las inundaciones se fueron!, pero perduran en su obra. Son el testimonio de la construcción de un barrio y una sociedad basados en el trabajo, el arte, la cultura y la solidaridad que hoy día, en el marco de la limpieza y recuperación del cauce del Riachuelo y sus riberas, debe servirnos como ejemplo para enfrentar los desafíos que nos plantea el futuro de los barrios y poblaciones que se han desarrollado en su vasto valle.

Bucich, Antonio J. (1948). *El barrio de La Boca*. Buenos Aires: Cuadernos de Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. N° 7. (Reeditado en 1963 bajo el N° XXI y luego nuevamente bajo el VII).

— (1971). *La Boca del Riachuelo en la historia*. Buenos Aires: Asociación de Amigos de la Escuela-Museo de Bellas Artes de La Boca.

Capaccioli, Nora y Cortese, Luis O. (2005). *Buenos Aires: La Boca del Riachuelo*. Colección "Los barrios porteños". Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Clementi, Hebe. (2000). *De la Boca... un pueblo*. Buenos Aires: Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires.

Cutolo, Vicente Osvaldo. (1996). *Historia de los barrios de Buenos Aires*. Buenos Aires: Elche.

Korn, Francis. (1992). "La Boca 1895: *Il popolo minuto*" en revista *Todo es Historia*, n° 305, diciembre. Número especial: "Italia: la otra Madre Patria".

Museo de Bellas Artes Quinquela Martín (ed.). (1999). *Quinquela Martín, el pintor de La Boca*. Buenos Aires: Fundación Epsom-Fundación Soldi. Puede consultarse en <http://arte.epson.com.ar/ASP/Default.asp>.

Muñoz, Andrés. (1949). *Vida novelesca de Quinquela Martín*. Buenos Aires: Imprenta López.

Ruiz, Diego A. (2008). *Benito Quinquela Martín: Un hombre y su obra*. Buenos Aires: Museo de Bellas Artes de La Boca Benito Quinquela Martín. Colección "Cuadernos del Tornillo", n° 8.

— (2008). *Cien años de arte en La Boca I: 1860-1910*. Buenos Aires: Museo de Bellas Artes de La Boca. Colección "Cuadernos del Tornillo", n° 6.

— (2008). *Cien años de arte en La Boca II: 1910-1960*. Buenos Aires: Museo de Bellas Artes de La Boca. Colección "Cuadernos del Tornillo", n° 7.

— (2006). *Mascarones de Proa*. Buenos Aires: Museo de Bellas Artes de La Boca Benito Quinquela Martín. Colección "Cuadernos del Tornillo", n° 4.

Diego Ruiz es Licenciado en Museología y desde hace 23 años es jefe de la Biblioteca del Museo Histórico Nacional. Trabaja además como colaborador docente en el Museo de Bellas Artes de la Boca "Benito Quinquela Martín", y en distintos medios sobre temas relacionados con la historia de la ciudad. Ha publicado, entre otros trabajos *Loria y Chiciana: la "esquina de los corredores"*, *El arte en La Boca (1860-1960)* y *Mascarones de proa de La Boca*.

P. 4. En una lancha en el puerto, 1916. Archivo del Museo de Bellas Artes de Artistas Argentinos Benito Quinquela Martín.



El Riachuelo de Quinquela

por Lorena Suárez y Marta Sacco

13

Recrear a Benito Quinquela Martín, imaginarlo ahí, por el barrio de La Boca, por sus calles, por la ribera, e intentar ver el mundo desde sus ojos, con sus colores, con sus matices y con el Riachuelo de escenario no es tarea sencilla. Por eso, fuimos en busca de quienes tuvieron la fortuna de compartir pequeños fragmentos de su paso por este mundo, es decir, su río y su barrio.

Con el mítico bar Roma de escenario, conversamos con Ramón Ayala (artista, músico y pintor), con Rubén Granara Insúa (vecino oriundo de La Boca, Presidente de la IIIª República de La Boca y director del Museo Histórico del barrio) y con Rodolfo Edwards (poeta y periodista). No hizo falta insistir; ni bien los convocamos, nombramos a Benito, al Riachuelo y, mágicamente, estábamos ahí, café de

por medio, recreando a Quinquela...

Muchas veces se lo presenta como el pintor de La Boca del Riachuelo, su pintor por excelencia, pero ¿qué significaba el Riachuelo para él? ¿Qué representaba ese río en la vida cotidiana de los barrios que se erigieron en sus márgenes, en la época en que produjo lo más fructífero de su obra? ¿Por qué el Riachuelo merecía ser retratado? ¿Cómo era el Riachuelo cuando lo pintaba?

Ayala lo define con una palabra: "maestro", y la palabra requiere ser contextualizada. Ramón estudió en la escuela primaria que Quinquela creó en La Boca, frente al Riachuelo, para "los pibes" que como él, quisieran durante su infancia dedicarse a la pintura. "Cada aula tenía un mural de Quinquela", recuerda. "Por eso, era muy común

estar estudiando con el profesor y que el pintor entrara con algún invitado, a quien quería mostrar su mural. Y así, de repente, estaba entre nosotros, veía nuestros trabajos, los comentaba. Era una figura muy presente en la escuela”.

La teoría de Quinquela era que si los niños estaban en contacto con los murales en las aulas, ese contacto con el arte les despertaría curiosidad y los estimularía artísticamente. Edwards afirma que en su caso esa teoría se cumplió. Cuenta que de niño era muy amigo del hijo del portero de la escuela. “Los fines de semana yo iba a jugar al colegio con él. Andábamos por los pasillos, por las aulas y, a veces, íbamos al último piso a ver a Quinquela, a espiarlo; lo veíamos trabajando en su casa que estaba en el último piso. Eso marcó mi vida, estar empapado de arte todo el tiempo durante la infancia un poco también me llevó a ser artista”, afirma.

En cuanto a su relación con el Riachuelo son muchos los rumores que circulan en el barrio: que un día chocó y casi hundió su embarcación-taller; que no sabía nadar, que repetía frecuentemente que él al río solo podía pintarlo; que no quería árboles en la ribera ni le agradaban los puestos de venta de sandía, que frecuentemente se establecían al pie del Puente Transbordador.

Granara Insúa define a Benito como “el hacedor de la ribera”. Recuerda un día, a fines de los años ‘60, una charla con Quinquela: “Yo era muy joven pero él no me tuteaba. Era la hora del atardecer y se veían los reflejos del sol en el agua del Riachuelo, entre dos barcos. Me dijo: ‘¿Vio que todos hablan de los colores de Quinquela? Ahí están los colores de Quinquela. Yo no los inventé. ¡Están! ¡Vea!

¡Están!, me señalaba entusiasmado. Por eso yo siempre digo que La Boca no era un barrio gris al que Quinquela dio color. La Boca siempre tuvo color: las casas, la ropa colgada, la vestimenta. El simplemente lo inmortalizó”.

Para Ayala, “sin el río no existiría Quinquela. Benito es una extensión del río, que a la vez es un espejo del cielo. Él pudo ver sus distintos colores, captó sus luminosidades pero también sus sonoridades. En su obra hay sonidos de proas, murmullos de distancias, de países, de historias, de culturas”. Esas sonoridades que menciona Ramón eran las que bordeaban al Riachuelo y su puerto, una zona de mucha actividad comercial, repleta de almacenes navales, de astilleros, de cantinas, de gran tránsito de obreros y marineros. De manera similar, Granara Insúa hace énfasis en los sonidos: “En La Boca todos cantaban. Cantaban las mujeres que lavaban ropa en los patios, cantaban los boteros que cruzaban gente de un lado a otro, cantaban los obreros del puerto, especialmente cantaban sonatas. Esta zona era un lugar muy alegre”, recuerda.

Gran parte de la población de los barrios cercanos al río, en especial de La Boca, era gente muy ligada al puerto. El propio Quinquela se desempeñó como trabajador portuario, cargando y descargando carbón. Granara Insúa cuenta que su familia tenía un barco amarrado en el puerto y que era muy común salir a navegar los domingos, cocinar a bordo, ir hasta el puerto de La Plata. El padre de Edwards era marino, combatió en la guerra civil paraguaya del año ‘47. “Mi viejo estuvo en la fuerzas que perdieron y se tuvo que venir para Argentina a vivir

con toda la familia, vivíamos en Almirante Brown y Martín Rodríguez, en un conventillo. Se vino acá a trabajar de obrero marítimo. Él fue bajando por el río y luego acá a La Boca, por eso yo digo que vengo bajando por el río”. Esta es la misma historia de su madre, que llegó al barrio desde Corrientes, y de la familia de Ayala, oriunda de Misiones, y venida al sur también a trabajar en las fábricas y negocios del puerto, un lugar poblado de tantos inmigrantes del país y del mundo, llegados también en busca de un medio de vida.

El puerto de La Boca, desactivado en los años '70, fue clave en la vida de Quinquela, quien se definía como “artista de barrio y carbonero del puerto”. Granara Insúa considera que “el puerto y el río son la existencia de La Boca” y recuerda que “La Boca y el río estuvieron en contacto permanente. Caminar por la ribera era el paseo obligado de los domingos. Cuando éramos niños nuestra distracción era ir al puerto, hablar con los marineros, pedirles monedas de los distintos países”.

Edwards recuerda que le encantaba ir a la Isla Maciel. Cruzar el río era toda una aventura. “Ahí tenía compañeros de colegio y jugábamos a la pelota del otro lado. Una vez, jugando al lado del Riachuelo, una pelota que era mía se cayó al río. Había un buque ruso y trataron de salvar la pelota. Son imágenes que a uno le quedan...”.

Ayala también recuerda su infancia en Dock Sud, los cruces en la barquilla del Transbordador rodeado de obreros, familias, niños; recuerda los baños en el Riachuelo, las escapadas y corridas cuando algún vecino propietario de las fincas del lado de Avellaneda los encontraba trepados

a algún árbol, robando frutas. Recuerda los colores, los personajes, los escenarios: “Yo viví en un conventillo en el *Docke*, en Irala y Facundo Quiroga; eran los años '40. Cuando había mucho viento teníamos que sujetar bien las chapas porque se volaban”, recuerda sonriente, como si no pudiera creer lo que recuerda. En esos años sucedió la mayor inundación por una crecida del río y fue una de las pocas veces que Dock Sud se inundó. “Fue terrible. Recuerdo que un vecino me cargó en sus hombros y así desde arriba yo podía ver cómo la gente corría a preservar sus cosas. La inundación no era muy común en el *Docke*, la gente no estaba acostumbrada y solo pensaba en sobrevivir”.

Granara Insúa recuerda que para los niños de La Boca las inundaciones eran una fiesta. Las camas se ponían sobre las mesas, “en casa teníamos 4 pianos”, recuerda. “Los levantábamos con sogas que colgábamos a la tirantería del techo. Una inundación me acuerdo que el tirante se rompió y uno de los pianos se vino abajo”, sonríe. “Las inundaciones eran momentos de mucha solidaridad entre los vecinos. Las familias acomodadas organizaban colectas de ayuda, los vecinos que vivían en las plantas altas alojaban a los de planta baja, que eran los más perjudicados. Los que tenían botes salían a hacer las compras para todos, les encargaban pan, leche, lo que necesitaran”.

Ese espíritu solidario y obrero era también parte de los bordes del Riachuelo. Ayala recuerda que “cuando tenía 15 años, mentí mi edad –dijo que tenía 18– para entrar a trabajar en el frigorífico Anglo, que se ubicaba en la ribera del Riachuelo del lado de Avellaneda. Allí trabajé unos meses

hasta que pude comprarme mi primera guitarra. Yo llevaba las menudencias en un carro y ahí unos hombres gigantes superabrigados y con guardapolvos blancos, recibían los carros y los llevaban a las cámaras frías. Así pude comprar mi guitarra y tomar clases para aprender a tocarla. Mi profesor era también calafatero de barcos y trabajaba en el puerto. Recuerdo sus manos duras, llenas de cayos. Era un italiano. Se llamaba Tucci".

Quinquela, el barrio de La Boca, el Riachuelo son presencias muy fuertes en la vida de los tres: Edwards, Ayala y Granara Insúa; todos, al hablar del entorno portuario que tan presente está en la obra de Benito, hacen referencia a su infancia, a esa época de prosperidad, de ebullición social, de mucha efervescencia. "No lo podés evitar, estaban todo el tiempo ahí. Siempre vuelvo al barrio, nunca me fui", explica Edwards.

Ayala vuelve a recordar su trabajo en el frigorífico, "convivíamos con el Río, trabajábamos miles de obreros en la producción de carne, hasta que llegaban los barcos ingleses y se llevaban 'todo.'" Y ese "todo" queda ahí revoloteando en la contradicción. No todo, pienso. Está Quinquela, está el Riachuelo...

Marta Sacco es comunicadora, fotógrafa y activista cultural. Desde 2008 trabaja en el área de prensa institucional del Museo "Benito Quinquela Martín", también se desempeña en la agencia Sánchez-Sacco de comunicación y producción cultural. Llevó adelante proyectos culturales vinculados a los derechos humanos a través de la web arteUna y es co-organizadora del ciclo de poesía Arrojas al Sur. Vive en La Boca.

Lorena Suárez es Licenciada en Comunicación (UBA) y actualmente es Coordinadora de Comunicación e Información Pública de ACUMAR. Trabaja sobre la problemática de la Cuenca Matanza Riachuelo desde el año 2005 y fue responsable de comunicación de la Fundación x La Boca de 2005 a 2012.

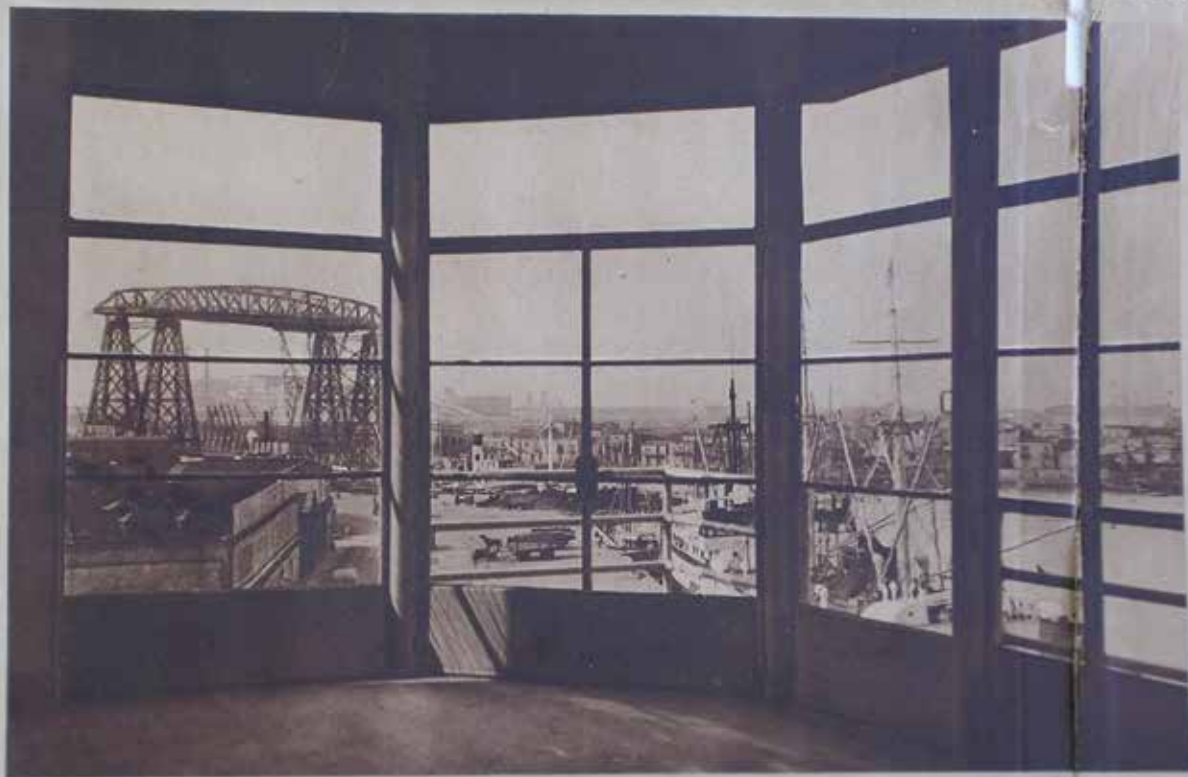
P. 10. Archivo del Museo de Bellas Artes de Artistas Argentinos Benito Quinquela Martín.



con los métodos...
de edificios. A...
rta se e...
le da más...
libremente...
y la c...
el propio d...
decoraciones...
que han re...
nuevo valo...
una labor de c...
uatro años...
tima en \$ 500.000.

El terreno costó \$ 60.000 y ha sido comprado por el Consejo Nacional de Edificios en la suma de \$ 135.800. El edificio costó \$ 320.000.

Concurrirán a la escuela los 700 niños en dos turnos de 350 alumnos cada uno.





La ribera de La Boca: historia de un paisaje y sus imágenes (1910–1939)

por Catalina V. Fara

19

Ciudad y paisaje

La correspondencia entre la ciudad como espacio geográfico y la ciudad como imagen ha sido una constante en la historia. Esta relación se tradujo en una serie de imaginarios simbólicos que fueron tan importantes como la ciudad misma. Los paisajes urbanos fueron, en muchos casos, una forma de canalizar las expectativas de progreso o de expresar las visiones del futuro. Así entendidas, hacia finales del siglo XIX estas representaciones tuvieron como elemento sobresaliente los grandes edificios que horadaban el espacio en el contexto de las nuevas avenidas o las grandes obras públicas. La infraestructura urbana expandida sobre el entorno natural –extendiendo sus redes viales, energéticas, etc.– transformó al territorio

en un palimpsesto donde se superpusieron los elementos naturales con los artificiales, generando una conjunción única del paisaje.

Las ciudades latinoamericanas se caracterizan por tener una estrecha relación con sus representaciones debido a su rápido proceso de modernización iniciado a mediados del siglo XIX, que tuvo su cenit en las últimas décadas de ese siglo y las primeras del XX. De esta manera, las imágenes de la modernidad crearon realidad urbana y viceversa, insertándose en aquellos proyectos de nación que apuntaron a ideales civilizatorios encarnados en la urbe ilustrada, pero reforzando a su vez otras construcciones en pugna con las oficiales. Teniendo en cuenta que la identidad es un proceso relacional, los intelectuales, artistas, escritores, políticos y administradores elaboraron un perfil de

ciudad particular en función a otras. Es así como en Buenos Aires hacia el Centenario de la Revolución de Mayo en 1910, se buscó construir una imagen de la ciudad como centro cosmopolita del país y de Sudamérica. Se pusieron en circulación una serie de imágenes visuales y discursivas a través de las cuales los habitantes se conocieron y reconocieron definiendo una identidad urbana proyectada, primero sobre el escenario nacional y luego sobre el internacional.¹

Buenos Aires en la orilla

Durante siglos, la imagen que identificó Buenos Aires fue aquella de su perfil sobre el Río de la Plata. Las “prosaicamente planas”² costas habían recibido a los viajeros europeos que, desde los barcos, lo primero que divisaban era el contorno de la ciudad recortada sobre el río. Las torres y cúpulas de las iglesias compensaban la horizontalidad del panorama, y es así como este perfil se convirtió en una imagen estereotipada que prevaleció en estampas y acuarelas desde fines del siglo XVIII, hasta entrado el siglo XIX cuando los planes urbanísticos fueron cambiando la traza de la ciudad y le dieron la espalda al río.

Con la construcción de Puerto Madero primero, y del Puerto Nuevo después, se interrumpió para siempre la relación de la ciudad con su costa. A principios del XX se dejó de considerar al río como un componente fundamental de la identidad urbana y pasó a ser un telón de fondo para mostrar las modernas construcciones portuarias. Por otra parte, los nuevos edificios en altura que aparecían en el centro de la ciudad pasaron a ser más importantes en la definición de la imagen de

Buenos Aires como metrópolis. El puerto fue uno de los espacios donde la modernización y el avance de la ciudad sobre la naturaleza resultaron más notables, de allí que sea uno de los motivos más recurrentes en las representaciones del paisaje urbano, no sólo en Buenos Aires. Los grandes volúmenes y el orden racional y geométrico de la infraestructura portuaria se relacionan con la inserción en el mercado mundial, y de esta manera molinos, elevadores de granos, grúas y puentes aparecen como elementos reiterados en las imágenes. Desde fines de la primera década del siglo XX se habían acelerado los procesos constructivos, y a partir de convenios y concesiones con empresas extranjeras se desarrollaron en las zonas de Puerto Nuevo, Costanera Norte y el Riachuelo una serie de establecimientos como súper-usinas eléctricas, silos, puentes y fábricas que fueron configurando el nuevo paisaje industrial costero de la ciudad.

Los artistas, sensibles a los cambios de su tiempo, se volcaron a otras zonas de la ciudad en las cuales podían encontrar los rasgos característicos que antes veían en la costa del Río de la Plata. Así, el “frente” costero dejó de ser una imagen reconocible para sus habitantes, y la cara visible se redefinió en la ribera del Riachuelo, que se convirtió en la imagen perdurable y reconocible de la ciudad. La cantidad de representaciones de esta zona que se produjeron y circularon se condensaron en una iconografía que aún hoy es una de las más representativas de Buenos Aires. Veremos cómo se construyó esta imagen como un proceso diferenciado del resto de las representaciones urbanas.

¹ Cfr. Reese, Thomas (1999). “Buenos Aires 1910: representación y construcción de identidad” en: Gutman, Margarita y Reese, Thomas (eds.), *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*. Buenos Aires: EUDEBA.

² Clemenceau, Georges. (1911). *La Argentina del Centenario*. (P. 13). Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. (2002).

Las impresiones de la visita a la Argentina de Georges Clemenceau (1841-1929), quien fuera invitado a las celebraciones del Centenario de 1910, aparecieron durante los primeros meses de 1911 en *L'illustration* de París.

El otro río

El Riachuelo, afluente del Río de la Plata, constituye el límite natural y político de la ciudad al sudoeste. En el tramo de la desembocadura que forma una “boca”, es donde presuntamente Pedro de Mendoza fundó Buenos Aires, lo cual generó una mística alrededor del lugar originando innumerables relatos y estudios históricos de toda índole. Puerto natural de la ciudad desde sus orígenes, comenzó a transformarse hacia 1860 cuando una serie de obras de dragado lo habilitaron a recibir buques cada vez más grandes, lo cual delineó definitivamente el carácter portuario del adyacente barrio de La Boca. Sobre las orillas del Riachuelo se instalaron establecimientos fabriles, desde curtiembres hasta astilleros que fueron moldeando el paisaje, la naturaleza y la cultura de la cuenca hídrica. En 1889 se había terminado de construir el Mercado de Frutos, cuya fachada de ladrillos constituía uno de los hitos del paisaje industrial costero, entre otros edificios paradigmáticos como los frigoríficos La Blanca y La Negra, que fueron plasmados por artistas como Pío Collivadino.

La actividad productiva y comercial del Riachuelo estuvo también caracterizada por la presencia de los puentes transbordadores, vías indispensables para comunicar industrias y depósitos de ambas orillas con el ferrocarril. La estructura metálica de los mismos era una innovación técnica única para la época, construidos por empresas alemanas como Gutenhoffnungshütte Oberhausen a cargo, por ejemplo, del puente transbordador Urquiza en 1917. Estas empresas comenzaron a introducir cambios en

el manejo empresarial, involucrando a toda la cadena de producción y sustentando su negocio en una necesaria red de relaciones económicas y políticas; de esta manera también estuvieron a cargo, por ejemplo, de las compañías de tranvías y subterráneos. Los puentes se convirtieron en el elemento fundamental de los paisajes costeros del Riachuelo, en particular el Transbordador Avellaneda construido en 1913, retomado por pintores, cineastas, poetas y fotógrafos, tanto por su monumental tamaño que impone su presencia sobre el río, como por ser una metáfora de la utopía técnica de la modernidad. El puente representaba la dialéctica entre utilidad práctica y estética, al permitir el reconocimiento del lugar geográfico y al transformarse en un símbolo ineludible de la identidad barrial, de la modernidad en la naturaleza y de la unión de la vida cotidiana con el mundo del trabajo fabril y portuario; es decir, los polos entre los que bascularon las manifestaciones artísticas boquenses.

Hacia 1840 con la prosperidad del puerto y el asentamiento de trabajadores e inmigrantes en esa zona, se produjeron las primeras inscripciones literarias y visuales que lo definieron como un paisaje particular y diferenciado del resto de la ciudad.³ Las primeras representaciones de la zona tenían objetivos prácticos (de relevamiento orográfico, militar, etc.) y respondían a construcciones simbólicas de larga tradición que se remontan al siglo XVIII. Fue Charles Henri Pellegrini quien comenzó a fundar una iconografía del Riachuelo, con el río como tema principal de sus estampas.⁴ Desde el establecimiento del Riachuelo como límite de la ciudad, integrado a la cartografía de Buenos Aires, su iconografía continuó ampliándose a partir de los

³ Cfr. Silvestri, Graciela. (2003). *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

⁴ Sobre estas primeras imágenes del Riachuelo y las de C. H. Pellegrini en particular ver: Silvestri, Graciela. op.cit. pp.59-67. Para estudios sobre la fotografía del siglo XIX ver entre otros: AA.VV. (2011). *La Argentina a fines del siglo XIX. Fotografías de Samuel y Arturo Boote 1880-1900*. Buenos Aires: de la Antorcha; Alexander, Abel y Priamo, Luis. (2011). “Noticias de un desconocido” en: Olds, H. G. *Fotografías 1900-1943. Un norteamericano retrata la Argentina*. Buenos Aires: de la Antorcha; Tell, Verónica. (2008). “Múltiples imágenes del progreso. Fotografía y transformaciones del mundo material a fines del siglo XIX” en: *La Biblioteca*, n°7. (Pp. 374-401). Buenos Aires: Siglo XXI.

primeros registros fotográficos de la zona realizados por el fotógrafo portugués Christiano Junior en 1877. Posteriormente el suizo Samuel Rimathé documentó el barrio y la actividad portuaria y, a fines del siglo, se sumaron las tomas de otros fotógrafos como Harry Grant Olds y los hermanos Samuel y Arturo Boote. Por otra parte, los álbumes con vistas de la ciudad publicados por el estudio Witcomb, muchos reeditados durante el siglo XX,⁵ consolidaron la mayoría de las perspectivas disponibles para observar y recortar la ciudad. En el caso de la orilla del Riachuelo, estas imágenes definieron encuadres que es posible rastrear en muchas de las obras del periodo comprendido entre 1910 y 1939. La trama de mástiles sobre las horizontales de la orilla y las construcciones, sumadas a las escenas cotidianas, se convirtieron en elementos constantes de los paisajes ribereños.

Los colores del puerto

Estas imágenes fueron constituyendo una iconografía característica del barrio de La Boca y su puerto, compuesta por un equilibrio entre naturaleza y actividad portuaria, en la que el mundo del trabajo y las zonas marginales se presentaban idealizadas y casi carentes de conflictos. La zona sur de la ciudad se constituyó en el refugio de quienes sostenían una mirada pintoresca de la ciudad, buscando la belleza espontánea, con elementos naturales en sintonía con arquitecturas sencillas y alusiones al trabajo a partir de personajes u objetos como barcos y carros. La yuxtaposición de estos elementos se convirtió casi en una convención,

más allá del lenguaje plástico y el medio utilizado. Lo pintoresco de estas representaciones tenía que ver con la oposición a una “naturaleza de la ciudad”, es decir al “no-lugar” gris que eran las calles del centro. Esta aproximación al paisaje configuró una suerte de modelo de tarjeta postal que devino ideal en tanto se cargó de nostalgia, y gustó en tanto permaneció como espectáculo “eterno”, contrapuesto a la inestabilidad, el desorden y la fragmentación de la vida moderna.

La conformación histórica del paisaje cultural del Riachuelo que derivó en la consolidación de un “lugar común” iconográfico fue analizada por Graciela Silvestri, para quien esta imagen se consolidó desde la pintura.⁶ Sin embargo, es preciso notar que los modelos estaban también presentes en la fotografía de la prensa periódica, la literatura y la música, en una compleja red de influencias, que sin dudas cristalizaron en la pintura de los artistas boquenses en particular. La actividad del puerto, la naturaleza y posteriormente las casitas de chapa y madera, se convirtieron en el tópico idílico de la ribera al cual los artistas volverán repetidamente, con diversos matices. Así lo recordaba Luis Falcini:

La zona de la Boca del Riachuelo, atrajo siempre a los pintores. Sus adyacencias, como la Isla Maciel, concitaban con naturalidad a los jóvenes con vocaciones artísticas. Yo fui uno de ellos. En compañía de otro muchacho, Vicente Vento, fuimos allá con el fin de pintar un paisaje.⁷

⁵ Por ejemplo, en 1925 se reeditó el álbum *Buenos Aires Antiguo* a través de la editora Peuser, que incluía fotografías pertenecientes al acervo del estudio Witcomb.

⁶ Silvestri, Graciela, *op.cit.*

⁷ Falcini, Luis, (1975). *Itinerario de una vocación*. (P.25). Buenos Aires: Losada.

La mirada pintoresca de la ribera del Riachuelo estuvo caracterizada por una aproximación al motivo, dada a partir de los elementos atmosféricos o anímicos del entorno, relacionada con la vivencia personal y con la idea del paisaje como expresión de los sentimientos. Esta circunstancia es legible ya desde los títulos de las obras como: “Día de viento”, “Tarde serena”, “Día gris” o “Rincón tranquilo”. El pintoresquismo en estas representaciones –que se trasladó también a otras zonas de los suburbios– se trasluce por ejemplo en la obra de Justo Lynch e Italo Botti, quienes se dedicaron casi exclusivamente a los motivos portuarios. Justamente esto fue lo que la crítica destacó con mayor frecuencia de la obra de Botti:

Así por caminos diversos, llegan hasta nosotros, toda la dulzura y toda la tristeza irreductible de la vida cotidiana. Nuestro pintor, ha sufrido hondamente la mordedura acerrada del monstruo metropolitano, pero (...) bastaba para consolarlo, por ejemplo, la sombra movible de un paraíso sobre la dorada arenisca de la plaza del barrio.⁸

Las palabras de Fernán Félix de Amador que transcribimos resaltan el clima apacible que se hizo evidente en las obras sobre el paisaje del barrio de La Boca, tanto en las que retrataban la actividad del puerto como las que se detuvieron en la arquitectura de sus calles.

La preeminencia de esta zona ribereña como fuente

de motivos es paradigmática y, si bien son de temática urbana, nada tienen que ver con los paisajes que representaban el centro de la ciudad. Un parámetro del peso simbólico de estos temas es su predominio en los envíos al Salón Nacional de Bellas Artes.⁹ Desde de la década del veinte es llamativa la supremacía del paisaje respecto a otros géneros como el retrato y la naturaleza muerta en los envíos al certamen. Con un lenguaje que combinaba elementos del naturalismo académico y recursos del impresionismo, el pintoresquismo es el denominador común en la mayoría de estas obras. El problema del paisaje como tema de la pintura nacional fue uno de los tópicos centrales en las discusiones de la crítica en el período y para muchos era el género más apropiado para definir las características del arte argentino. Al observar la cantidad de obras de paisaje urbano exhibidas en el Salón, se destaca el progresivo aumento desde sus inicios en 1911 hasta el fin de la década del treinta. El número de obras que se presentaron a partir de la década del veinte nos demuestra cómo la ciudad era ya en este momento el centro de las preocupaciones de intelectuales y artistas, siendo uno de los parámetros que definía la modernidad tanto en términos estéticos como ideológicos.

Durante el periodo comprendido entre la apertura del Salón en 1911 y 1939, entre las 6.241 pinturas exhibidas, 694 tienen como tema al paisaje urbano, de las cuales 254 son motivos del Riachuelo y La Boca.¹⁰ De las 422 obras de paisaje urbano reproducidas en los respectivos catálogos, casi un 40% corresponde a temas boquenses.¹¹ En el conjunto de obras del paisaje

⁸ F.F. de Amador. (1920). "Italo Botti" en *La Época*, 19 de julio. (P.4, col. 6-7). Buenos Aires.

⁹ El Salón fue inaugurado por primera vez en Buenos Aires el 20 de septiembre de 1911 en el Pabellón Argentino, en el barrio de Retiro. En 1907, la Comisión Nacional de Bellas Artes aprobó una propuesta de su presidente José R. Semprún relativa a la creación de un Salón Anual de pintura, escultura, arquitectura y arte decorativo. Esta iniciativa pudo concretarse en 1911 con la redacción del reglamento encargado a Cupertino del Campo. Se consideran como antecedentes las actividades de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (1876, nacionalizada en 1905 como Academia de Bellas Artes), las exposiciones anuales de la agrupación de artistas y poetas El Ateneo (1893-1895) y la creación del Museo Nacional de Bellas Artes (fundado en 1895, abierto en 1896). Asimismo se considera como antecedente la Exposición Internacional de Arte del Centenario en 1910. Cfr. Perinós, Marta y Wechsler, Diana (coords.). (1999). *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires: Archivos del CAIA II: Ediciones del Jilguero.

¹⁰ Existe una cantidad considerable de obras cuyos títulos no denotan el tema que presentan. De muchas de ellas, al no encontrarse reproducidas ni en el catálogo, ni en la prensa periódica no se pudo determinar si se trataban de paisajes urbanos. Por lo tanto es posible que alguna de estas cifras pueda presentar variaciones, pero no en un monto significativo.

de la costa del Riachuelo es posible encontrar dos encuadres frecuentes: uno hacia la orilla, en la que predominan los barcos, el agua en primer plano y las casas de madera o las fábricas como fondo; y otra vista desde la orilla, en la que se destacan el movimiento portuario o escenas de la vida cotidiana (como vendedores ambulantes o pescadores), los puentes de hierro que lo cruzan, las fábricas con sus chimeneas en el fondo. Muchas de las obras combinan ambas perspectivas, en las cuales se condensan todos o la mayoría de los elementos anteriormente mencionados. Más allá de las diferencias en cuanto a filiaciones estéticas, es posible encontrar una serie de elementos comunes y pervivencias que tienen que ver con su relación con los imaginarios urbanos construidos desde diversos ámbitos, como la prensa periódica, la literatura y los discursos del urbanismo. La pregnancia de estos motivos a lo largo del tiempo es notable también, en una cantidad considerable de fotografías de este barrio que aparecían en la prensa periódica, incluyendo reproducciones de algunas de las obras exhibidas en el Salón. Estas fotografías que acompañaban artículos, cuentos o que formaban parte de notas puramente gráficas, comparten encuadres similares con las obras expuestas en el certamen, plasman los mismos temas y presentan los mismos elementos recurrentes.

El pintor del Riachuelo

La difusión de estas imágenes –visuales, literarias, etc.– se dio a partir del accionar de sus productores y protagonistas dentro del campo artístico argentino, y

sobre todo por la actividad de un artista en particular, quien terminó por erigirse en la personalidad señera de la identidad barrial: Benito Quinquela Martín. A partir de su accionar como artista y como benefactor, supo convertir sus paisajes del puerto de La Boca en el “canon” de la pintura boquense y en la imagen arquetípica del barrio. La vigencia de su obra y la magnitud de su labor filantrópica elevaron su figura a la de mito popular, encarnando la síntesis de las complejas contradicciones y los elementos que configuraron la cultura local. Dentro de su proyecto artístico-educativo sobresale la fundación del Museo de Bellas Artes de La Boca en 1938. La estrecha relación de la institución con el barrio, caracterizado por la herencia cultural de la inmigración italiana y la movilidad de la actividad portuaria, se hace presente en los mascarones de proa, barquitos en botella, etc. que se suman a las pinturas y esculturas.¹² El conjunto denota el espíritu naval que Quinquela buscó imprimirle al museo, buscando reforzar a través de estas piezas el sentido de pertenencia de la colección al contexto. Sin embargo, llama la atención la ausencia de obras de motivos portuarios más allá de las obras del propio Quinquela. Las obras de artistas del barrio como Fortunato Lacámara, Eugenio Daneri, Miguel Carlos Victorica o Miguel Diomedea presentes en el acervo, no tienen como temática al paisaje de la ribera. La imagen barrial se reconstruye y se proyecta a través de obras con temáticas como la fiesta (*Pierrot tango* de Santiago Stagnaro), el trabajo fabril (*Fin de jornada* de Vicente Vento), los personajes típicos (*Nostalgia del pierrot* de Marcos Tiglio, o *Mi madre* de Miguel C.

¹¹ Para las ediciones de 1911-1912 no fue publicado un catálogo ilustrado.

¹² Teniendo en cuenta, entre otras causas, la ubicación del museo, frente al histórico Riachuelo de los Navíos, que, con el andar del tiempo, ha dado carácter y vida a la zona, he organizado una sección o Sala de Arte Naval, que a la fecha ostenta una importante colección de ‘mascarones de proa’, algunos antiquísimos y hasta históricos, que diariamente son motivo de renovado interés y curiosidad de parte de los visitantes. Esta Sala de Arte Naval es única en su género en América del Sur: Quinquela Martín, refiriéndose a la Sala de Arte Naval. Expediente n°2456 - M - 1938, Archivo del Museo Benito Quinquela Martín.

Victorica) y los interiores humildes (*Biblioteca casera* de Fortunato Lacámara, o *Cocina casera* de Eugenio Daneri). El paisaje boquense aparece representado a través de sus calles –con las características casas de madera y chapa– como se observa en las obras de Alfredo Lázzari o Leónidas Maggiolo.

La trama de la realidad local –el hombre inserto en el paisaje ribereño–, en diálogo con los lenguajes deudores del impresionismo y las fórmulas del modernismo de principios del siglo XX, distinguió la obra de los artistas que vivían y trabajaban en La Boca, no ajenos a las discusiones que se llevaban a cabo dentro del campo artístico local e internacional. Por ejemplo, artistas que utilizaron un lenguaje cercano al Novecento italiano como Fortunato Lacámara o Víctor Cúnsolo, en cuyas obras prevalecen sin embargo los ineludibles elementos constitutivos del paisaje local. Este último utiliza una perspectiva metafísica a través de la síntesis de las formas y la distorsión del espacio a partir del rebatimiento de los planos. Esta elección estética probablemente tuvo que ver con la intención de dar preponderancia a los rincones del puerto y el barrio de La Boca a través de un lenguaje plástico relacionado con las vanguardias artísticas. En este sentido, es posible entender la obra de estos artistas como un ejemplo más de la poderosa atracción

del paisaje ribereño como motivo más allá de las elecciones estéticas.

En la construcción de una imagen mental intervienen entonces vida cotidiana, política, planes de desarrollo social, arquitectura, naturaleza, economía, instituciones y aspiraciones artísticas. Teniendo en cuenta que los artistas boquenses se identificaron como grupo a partir de una temática y un trasfondo social compartido, La Boca entonces se reconoce a sí misma como lugar a través de las representaciones de su paisaje. La imagen del barrio de La Boca y de su ribera en particular, se constituyó a partir de la estrecha interacción entre artistas e instituciones, a través de una participación en la vida comunal, que cristalizó en representaciones cuyos elementos aún permanecen en el imaginario colectivo porteño. Particularmente, fue la obra de Quinquela Martín aquella que se consolidó como paradigma de estas representaciones de la orilla del Riachuelo, a partir del trabajo del artista en la comunidad local y dentro del campo artístico nacional e internacional. La colección del museo que fundó cerró el ciclo de conformación de la ribera del Riachuelo como un paisaje inmediatamente reconocible; al condensar en sus salas las diversas aproximaciones a los motivos boquenses y mostrando el repertorio de elementos posibles de una iconografía consolidada.

Catalina V. Fara es Magister en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (IDAES-UNSAM), doctoranda en Teoría e Historia del Arte (FFyL-UBA) y Lic. en Artes (UBA). Obtuvo dos becas de posgrado de CONICET y es docente de Historia de la Comunicación Visual en FADU-UBA. Actualmente publica artículos en revistas nacionales e internacionales, colabora en publicaciones y libros especializados, y participa como ponente en congresos y simposios. Trabaja como curadora y asistente de producción museográfica.

P. 16. Vista desde el estudio de Quinquela Martín. La Nación, 1936. Archivo del Museo de Bellas Artes de Artistas Argentinos Benito Quinquela Martín.



Quinquela
Martin

VINO

TOMBA

TINTO CLARETE SEMILLON



SU POPULARIDAD
VINO DEL PUEBLO!



Quinquela
Martin

VINO

TOMBA

TINTO CLARETE SEMILLON



ORIDA 371

Ensoñaciones

por Antolín Magallanes

27

La resultante de un puerto en la Ciudad de Buenos Aires, eso pintó Quinquela: un lugar preciso en las cartografías de la Reina del Plata.

El puerto de La Boca del Riachuelo es un dato insoslayable. Un lugar que contrapone su destino marineramente al resto de los barrios, y nos lleva a una identidad definida, donde el horizonte se hace presente en el ir y venir de sus barcos, y el sentido universal de aguas abiertas por popa o proa.

En ese lugar desemboca un río de 65 km, que llega arrastrando otro destino de llanura pampeana por donde pasó un pedazo importante de nuestra historia.

El río es el lugar querandí de nuestros primeros hermanos americanos; el lugar que permitió la muesca donde amarrar los primeros navíos de los

conquistadores, donde descendieron las vacas para cambiar los usos y costumbres de estas tierras, y desde donde descendió el caballo, buscando su complemento de centauro en los pueblos aborígenes.

Ese río pequeño, siempre tratado despectivamente –colateral como un daño–, ese es el Riachuelo; el de los navíos que abrió las puertas a lo nuevo y fue fundante a la hora de la producción y el trabajo, aún a costa de perder sus aguas.

Porque entre las vísceras de las bestias, los abusos de empresas corrosivas, el humo y la degradación se crearon las posibilidades de un ascenso social para los que llegaron, como siempre –y aún hoy–, buscando un lugar donde vencer a la pobreza.

Ese barrio y ese río son inseparables. Y su destino

siempre estará asociado a los vaivenes de la historia del país, a sus glorias y derrotas que ya nadie puede separar.

Allí se concentró el laboratorio moderno que lo introdujo en el circuito de intercambios que no siempre se dieron en un pie de igualdad con el afuera.

Allí se estableció esa mezcla de humanidad, entre la garra del trabajo y el aferrarse a una promesa de un mañana dichoso. Y de ella surgió el cambio de las riberas, que vivieron la intromisión del acero, transformándose en puentes y rieles para transportar el sudor de miles de trabajadores, ovejas y vacas, sobre el quebracho de los durmientes bajado desde el Chaco; un puerto emparentado a muchos otros puertos, con sus materias primas que los asociaron a la lógica implacable del intercambio comercial.

Sobre esas bases se fue forjando este nuevo lugar invadido de humos, tareas duras, luchas obreras –que depararon justicia–, embarcaciones de porte y lanchones de carga, y multitudes en las calles, mudando sus humanidades entre las orillas, y llevando consigo el distinguo de su labor en los atuendos: blanco los del frigorífico, azules, grises, verdes y marrones, los de las demás industrias.

Una multitud venida de otros lares, porque todos sabemos que los puertos se conectan entre sí y en sus bordes viven los retazos de todos ellos.

Sobre ese lugar se asentaron los sudores que regaron el nuevo espacio de la ciudad, haciéndolo florecer en chapas acanaladas, maderas y rejas venecianas, aportando el ornamento para que aquellos gigantes del trabajo pudieran reposar.

El crisol de razas de La Boca se nutre de lo

universal, pero lo “xeneixe” predomina y habilita una definición perenne, a la que todos tributarán aunque vengan de provincias criollas, o de países más cercanos.

Así se funda un linaje apócrifo que nos definirá eternamente.

Porque no desembarcan solo hombres y mujeres; con ellos vienen ilusiones y músicas, ideas e imágenes del ayer, y la firme decisión de modificar la madera y el acero, intervenir el lienzo y el pentagrama, y construir una querencia. Es sabido que ese lugar ha tenido, y tiene aún hoy, a pesar de sus derrotas, una fuerte atracción por el arte y la cultura popular.

El contrapunto es interesante. Entre este lugar y el resto de la ciudad se juega lo cotidiano en un sinfín de mezclas, trasluciendo alegrías y penas; desde nuevos modelos de organización, como los socorros mutuos, a las sociedades del arte, o las asociaciones de trabajadores. Allí se encuentra el germen de una sociedad nueva, con su impronta gringa, que empieza a mestizar en la cadencia del paso y el habla, un nuevo prototipo de habitante.

En ese sustrato ribereño se inscribe el ámbito de Benito Quinquela Martín, hijo adoptivo de gringo y criolla, un sin padres, un ser que por escuela tiene ese entorno tan poderoso y visceral, tan abulonado a nuestra revolución industrial.

Quinquela y el Riachuelo se conforman mutuamente. Son dos que habitan un lugar de mutación y cambio, expresión genuina de identidad. La aparición de Quinquela viene a señalar un nuevo momento social; ese movimiento inmigrante que empieza a disputar su lugar en la cultura, y hace

retroceder a las plumas más fantásticas, en las vueltas al criollismo y las costumbres anteriores al gringo, convertidas en algo a la vez tan maravilloso, como puesto en extinción, yéndose en la fuga de gauchos, compadritos, apellidos y siluetas que serán modificadas para siempre.

Para Quinquela el río fue una fuente inagotable. Sus pinturas son verdades de puerto, relatos pintados que tal vez hayan ayudado a inventar el barrio, en una lenta y larga digestión, donde el artista y el río fueron develando un paisaje, y develándose a través de él.

Dejando ver sus procedencias de manera contundente, Quinquela es el Riachuelo y sus alrededores; y es quien deja ver a ese río transformándose y perdiendo su color, hasta parecer retenido solo en sus pinturas.

Quinquela vivió el río, supo de su derrotero; de él partió y viajó por el mundo, y extrajo un ícono al que mágicamente podemos seguir viendo, porque más allá de sus obras nos pintó la retina y nos situó para siempre.

Porque ese río en transformación también es el complemento sensible y deteriorable de la industria. Hay ahí una idea de torsos esforzados por el trabajo, persistentes, encarnada en hombres como hormigas ante la magnificencia de la carga y ante barcos más magnificentes aún; y pistas del fuego y la inmortalidad del trabajo, la oscuridad de la mañana atareada, siempre inmersos en el incesante y atiborrado tránsito del río; un río cuyos trabajadores soportaron tanto que no es casual que la campana del Primero de Mayo se escuchara, al menos en estas pampas, por primera vez desde

sus aguas.

En ese sentido, podemos entender toda la obra de Quinquela como una manifestación de lo que empezaba a ocurrir en el país; de un tiempo que trajo un tango cada vez más poderoso, generando recorridos de Quinquela junto a Filiberto, atravesando ese Caminito que vaya uno a saber bajo qué influjo fortuito hizo de una geografía riojana, la inspiración para un museo al aire libre junto al río.

Este artista agradecido de su pueblo le confiere una impresionante obra ribereña a su barrio, una tira paralela al Riachuelo donde levanta una escuela museo, un teatro, un lactario, un hospital odontológico y una escuela de artes gráficas.

Quinquela entiende que toda esa masa trabajadora irá hasta ahí por su salud, educación, cultura, por sus dientes y las artes gráficas que en definitiva son las artes del lugar; un lugar que él siente inseparable del río, obligando a miles, durante años, a realizar sus ejercicios de pintura junto a él, como prolongando el ansia de vigía que solo él pudo inspirar.

Como se podrá apreciar, la construcción de todo este universo es lo que ha hecho sobrevivir a este lugar en el mundo. Cuando el artista se fue apagando, también el río comenzó su decadencia y con él la de toda la zona, otra vez sus dos vidas hermanadas en un destino inexorable.

Pero su legado queda para reflexionar sobre el Riachuelo, para verlo usado de todas las formas posibles e inverosímiles, y para analizar su pasado; es un legado que aún hoy sigue ensayando el color en las paredes del barrio, como si el viejo artista, siguiendo la tradición del marinero xeneixe, volviera

una y otra vez a acercar los tachos de sobrantes colores que el puerto le daba.

El río sigue allí, también, intentando hoy su recuperación, entendiéndolo que ella viene de la mano de lo que supo ser, preguntándose qué fue lo que ocurrió y sintiéndose más protegido frente al futuro.

Hoy, muchos quieren volverlo a usar, y navegarlo para sacarlo de ese escenario fantasmagórico que tiene las pesadas presencias de las vidas obreras, marineras; y ese río sabe de un legado, así como ese barrio sabe del puerto que lo vio nacer y del hombre que los inmortalizó para siempre, para que aún en las derrotas tuvieran un punto de comparación, el de aquel momento inmortal cuando primaban solo el trabajo y el sudor.

Allí habita todavía la ensoñación de un puerto que no está; allí hay una ausencia imposible de describir, en cuyas riberas transitan fabriquerías y boxeadores, futuros cracks de la afición, engalanados marineros y mujeres con lágrimas despidiendo amores a la mar. Allí, por sobre todos ellos, está la mirada de quien los hizo visibles, y abajo está ese río, el Riachuelo de los Navíos, con gusto a puerto, besando ausencias marineras.

Antolín Magallanes es Licenciado en Trabajo Social (UBA) y actualmente es Director General de Relaciones Institucionales de ACUMAR. Fue docente universitario en la Universidad de Buenos Aires, de Lanús y de Morón, entre otras. Se desempeñó como Director de la Corporación Buenos Aires Sur y de la Fundación x La Boca, y ha publicado numerosos artículos vinculados a la problemática ambiental del Riachuelo y el Río de la Plata, la recuperación del Transbordador Nicolás Avellaneda y la realidad de los barrios de la zona Sur, Abasto y Balvanera de la Ciudad de Buenos Aires. Fue editor de la revista *Umbrales de América del Sur* y actualmente integra el comité editorial de la revista *Horizontes al Sur*.

P. 24. Publicidad de Vino Tomba realizada sin la autorización de Quinquela Martín y retirada de la calle a pedido suyo, 1944. Archivo del Museo de Bellas Artes de Artistas Argentinos Benito Quinquela Martín.

Quinquela

El hombre que le puso color a un pueblo
Exposición retrospectiva de sus obras
2 al 19 de mayo

Salas Nacionales de Exposición
Paseadas 1725, Martes a Domingo 16 a 20

Ministerio de Cultura y Educación de la Nación
Secretaría de Estado de Cultura





El hombre que fue río

por Víctor Fernández

Como un dios omnipotente y caprichoso que podía traer o llevarse todo cuando la creciente llegaba, el Riachuelo regía los proyectos colectivos tanto como los avatares del barrio de La Boca y su doméstica cotidianeidad.

Por eso, el arte boquense que llegaría a identificar al barrio ante el mundo nació acunado por esas aguas. Porque entre las producciones que fundaron su arte, tuvieron un lugar primordial los mascarones de proa tallados en astilleros y pequeños talleres portuarios. Anónimos artesanos, entre quienes emergen los nombres de Francisco Parodi y Américo Bonetti, tallaron esas imágenes destinadas a ser alma e insignia de los navíos que se construían junto al Riachuelo, y también con toda probabilidad, inspiración e introducción a los oficios del arte para

escultores como Pedro Zonza Briano.

Alboreando el siglo XX, el Riachuelo y su entorno ofrecían los paisajes y climas pictóricos ideales para artistas que, abrevando en figuraciones de cuño impresionista, fueron encontrando allí el ambiente ideal para desarrollar su obra. De la mano de Alfredo Lázzari y sus discípulos, comenzaba entonces la “Edad de Oro” del arte boquense, que terminaría erigiendo como síntesis y emblema la figura de Benito Quinquela Martín.

El arte en La Boca fue siempre un fenómeno indisoluble de la vida cotidiana. No podía ser de otro modo en una sociedad mayoritariamente proletaria, que no tenía espacio material ni simbólico para lo accesorio. Como diría Victorica, “En este lugar en que todo respira vida, se tiene un desprecio por

todo lo innecesario". Y precisamente esta sabia urdimbre entre arte y vida es la que supo sintetizar Quinquela, convirtiéndose en referente indiscutido de un territorio, una sociedad y una época.

No podríamos comprender cabalmente a Quinquela Martín sin remitirnos a la historia y tradiciones boquenses, ya que es en ese universo simbólico donde arraiga no solamente su obra artística, sino también su espíritu laborioso, su afán de progreso, su culto a la solidaridad y, también, el cotidiano ejercicio de la rebeldía, la bohemia y la "locura".

El Riachuelo, alma y espina dorsal del barrio, es también omnipresente en la obra y vida de Quinquela. El puerto es el tema excluyente de la casi totalidad de sus obras, y es el lugar donde además se ganó la vida como estibador. En esa ribera el destino le deparó el encuentro con Pío Collivadino, a partir del cual comenzaría su fulgurante carrera hacia el mito. Y justo allí, con sus grandes ventanales mirando hacia las aguas, se levantan las grandes instituciones donadas por el artista-filántropo, conformando un polo de desarrollo cultural, educativo y sanitario que transformaron para siempre al barrio.

Entre las tantas imágenes de este íntimo sentido de pertenencia, encontramos aquella de los años '20 donde un sonriente Quinquela está pintando a bordo de su lancha estudio. No está pintando el río: pinta desde el río. No representa: pertenece.

Sería a bordo de esa lancha-atelier que nuestro artista iba a rozar un par de veces la tragedia. Y asumiendo su impericia como navegante se autoproclamaría "marinero en tierra" diciendo: "Parece ser que mi misión en la tierra es pintar el

mar, el río y los barcos; pero no navegarlos..."

Y aquel "navegante en tierra" iba a cumplir cabalmente su misión de pintar el río, que salvo en contadas excepciones siempre aparecerá en sus obras.

El tratamiento pictórico de las aguas será una exacta traducción plástica de la reverberante densidad del Riachuelo, obtenida gracias a espesos empastes regidos por una gestualidad profundamente impregnada por aquel paisaje. Así, en esas obras el agua nunca es un "fondo" pasivo ni neutral; es un elemento plástico más, con un peso propio que afirma su presencia, tan potente y corpórea como la de los barcos, muelles o trabajadores.

El Riachuelo es el escenario por excelencia del trabajo en el puerto, y también es el espacio donde se despliega el teatro de la vida cotidiana, con sus alegrías y sinsabores.

En esas aguas o junto a ellas, Quinquela representa trágicos incendios, inundaciones y accidentes de obreros, tanto como festividades y celebraciones populares. En tantas de sus pinturas, dibujos y aguafuertes el encuentro amoroso, las despedidas y las procesiones suceden junto al Riachuelo, que también es presentado como potente símbolo de renovación en su serie "Cementerio de barcos". Efectivamente, en ese conjunto de obras, el artista nos ofrece una metáfora de nuestra propia finitud y nuestros sueños de inmortalidad, pintando una lírica visión de la muerte de las naves que, ya ruinas enclavadas en el río, abrigan plantas y flores que simbolizan una forma de resurrección.

Unas cuantas versiones pictóricas del Riachuelo según Quinquela pueblan también las aulas de la

Escuela-Museo que donara al barrio. Emplazados con el objetivo de alentar el cotidiano contacto de los niños con el arte, esos murales cuyos temas principales se basan en la cotidianeidad portuaria, en cierto modo hacen ingresar el Riachuelo en las aulas. Podemos imaginar su persistencia en la mente de los estudiantes de la escuela: desde la experiencia sensible en los hogares y en las calles, hasta la percepción artística en la vida escolar, el Riachuelo sería para muchos niños boquenses una parte fundamental de sus imaginarios y universos simbólicos.

Pero como hemos dicho, Quinquela se identificó con el río y el puerto también cuando su obra comenzó a expandirse desde las telas hacia su aldea de carne, hueso, chapa y madera.

Por eso, varios de los edificios de “sus” instituciones tienen forma de barco (siendo el ejemplo más claro, la construcción correspondiente al Lactario Municipal, a cuya esquina se le enfatizó la forma de nave, adosándole un mascarón de proa).

Además de estas asociaciones explícitas, sus instituciones tienen alma de puerto, y su mejor expresión acaso esté ejemplificada en buena parte de la colección del Museo de Bellas Artes de La Boca.

Allí encontramos la colección de mascarones de proa (una de las más importantes de América en su tipo). Además de representar un homenaje a aquellos pioneros del arte boquense, esta colección testimonia la clarividencia del artista-coleccionista, por cuanto en el momento de comenzar a recolectarlas, estas piezas no eran valoradas como producciones artísticas, sino que solían ser

descartadas como trastos que llegaban a utilizarse como leña.

A pesar de gozar de tan escasa consideración, nuestro artista tenía en altísima estima a sus mascarones, al punto de desechar, en 1937, una muy tentadora oferta proveniente del Museo Naval de EEUU, interesado en llevarse la colección completa.

Al momento de inaugurarse el Museo, Quinquela destinó una de sus salas (bautizada con el nombre de Américo Bonetti) a la exhibición de “motivos navales”. Allí los mascarones convivían con pinturas de fragatas, reliquias arqueológicas vinculadas a nuestra historia naval, producciones artesanales del folklore portuario como los típicos barquitos dentro de botellas, y hasta una urna con tierra proveniente de Foxford, la ciudad irlandesa que viera nacer a nuestro héroe marino por excelencia, el Almirante Guillermo Brown.

Tal era la identificación con el puerto y el río pretendida por el artista para su museo, que los archivos de la institución ofrecen detalles no exentos de pintoresquismo, como el sorprendente cambio de título de la obra de Eduardo Sívori (una de las joyas de la colección). Esta pintura de gran formato fue pintada por Sívori en Francia, y exhibida en el tradicional Salón de París de 1888. La escena, que claramente representa el drama de una familia campesina europea, llevaba como título *La mort d'un paysan*. Pero al ingresar a la colección del Museo de Bellas Artes de La Boca, la obra pasó a titularse *La muerte del marino*, adaptándose así al contexto portuario donde se exhibe.

Prácticamente a cada paso de la vida de Quinquela

podemos encontrar esa urdimbre que entretreja hombre y río. Desde su participación en infinidad de homenajes navales en la Vuelta de Rocha, hasta la mucho menos formal e irónica caracterización como “Almirante” que el artista asumía en las célebres reuniones de la “Orden del Tornillo”, todo perfila un personaje que llegó a ser La Boca, por haber sabido ser Río.

La Boca pintada por el artista está conformada por algunos datos de la realidad objetiva, entremezclados con sus experiencias previas, sus sueños y sus proyectos. En esos paisajes boquenses suelen confluir elementos del barrio pasado y presente, junto a los entrevistados como futuro posible. Así, Quinquela logró acuñar la imagen de un barrio atemporal y arquetípico que, por esas magias del arte, asumimos como tanto o más real que el que se ofrece ante nuestros ojos.

Entre estas obras, una y otra vez sobrevuela la potente imagen de *La ciudad futura*, una de las aguafuertes que tal vez mejor representa los sueños que Quinquela abrigaba para su barrio.

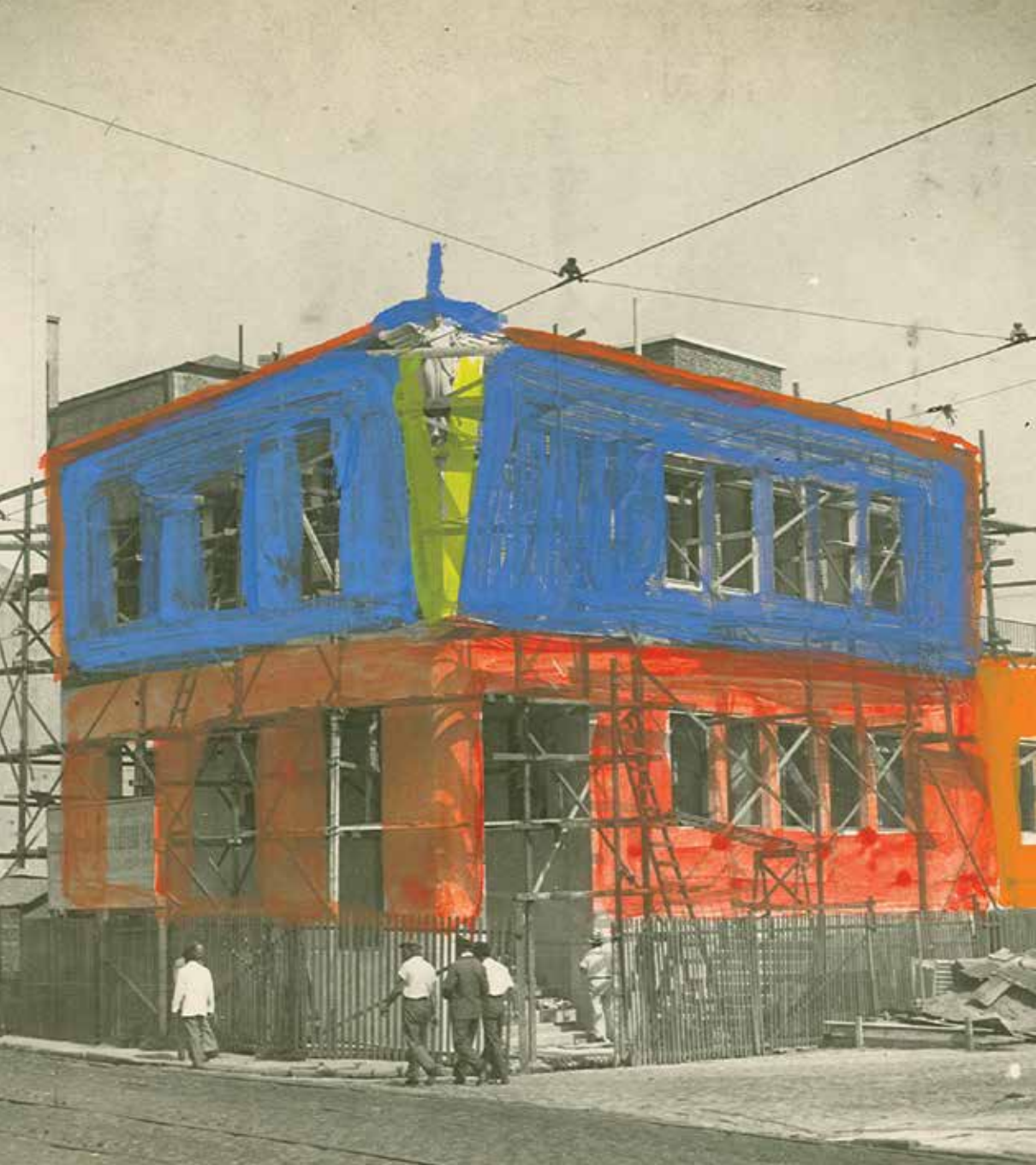
En el primer plano, sobre el Riachuelo, un grupo de anónimos trabajadores, doblados bajo el peso del esfuerzo, construyen un próspero futuro, figurado por un imaginario horizonte boquense poblado de rascacielos.

Bajo una apariencia bien distinta de la soñada en esa obra, el Riachuelo futuro llegó. Y hoy el desafío es poner en valor su historia y patrimonio, pero también mantenerlo vivo y palpitante, tal como lo vivió y soñó nuestro gran artista. Solamente así podremos esperar que ese viejo y entrañable curso de agua siga inspirando renovadas formas

culturales, y en otros ojos, en otros sueños y en otras manos, Quinquela regrese una y otra vez, remontando el tiempo, ese otro río tan boquense.

Víctor G. Fernández es Director del Museo Benito Quinquela Martín, donde antes se desempeñó como curador desde 2005 hasta 2014. Entre 1997 y 2003 fue Director del Profesorado de Artes Visuales de Lomas de Zamora. Regularmente publica textos sobre arte argentino en catálogos, periódicos y publicaciones, y como artista plástico ha exhibido sus obras y recibido distinciones en museos y centros culturales de Argentina, Italia, Francia y China, entre otros países. Vive y trabaja en La Boca desde 1980.

P. 30. Retrato con los anteojos realizados por la Óptica Iris de La Boca a pedido de Quinquela Martín. Foto: Óptica Iris.



Un mural para Obras Sanitarias: *Construcción de desagües* de Benito Quinquela Martín¹

por Laura Malosetti Costa

39

El 18 de marzo de 1937 la Dirección General de Obras Sanitarias de la Nación inauguró en su edificio de la calle Charcas y Callao² una pintura mural que ocupaba todo el arranque de la escalinata doble en el hall principal: *Construcción de desagües*, donada a la institución por el artista boquense Benito Quinquela Martín.

Tres meses más tarde concluía una importante etapa de aquello cuya construcción celebraba el mural: el Colector General de los conductos pluviales, una obra de ingeniería colosal que había sido programada tiempo atrás pero se había visto interrumpida durante la crisis de 1929–30³. Muy

poco después, el 6 de agosto de ese mismo año, se inauguraron formalmente las obras de los conductos pluviales de la Capital Federal. El acta se firmó en un pergamino cuya viñeta alegórica también fue obra de Quinquela⁴. En Buenos Aires, una ciudad construida sobre terrenos bajos y anegadizos, atravesados por numerosos riachos y arroyos, la construcción de desagües pluviales y el entubamiento de cauces fluviales tuvieron una importancia estratégica a medida que la ciudad crecía en densidad y se expandía. En zonas particularmente inundables como la Boca del Riachuelo, esas grandes obras de ingeniería

¹ Este artículo es una versión reducida de un texto inédito acerca del mural *Construcción de desagües* comisionado por AySA en 2008.

² El edificio, ubicado en Marcelo T. De Alvear 1840, hoy está destinado al Poder Judicial de la Nación (allí funcionan siete juzgados comerciales). Diseñado originalmente por el ingeniero Manuel S. Ocampo, el primer edificio, de estilo beaux arts, con un cuerpo central destacado, mansardas y techo de pizarra, fue construido en 1904 como edificio Administrativo Central de la Comisión de Obras de Salubridad. Fue ampliado dos veces, en 1912 y en la década de 1920. En 1937 se hizo un concurso de proyectos de remodelación, abierto sólo a los ingenieros de la empresa, para llevar el edificio a escala "monumental". El proyecto ganador –de dimensiones colosales y una retórica grandilocuente– nunca fue realizado. Ver también la notable historia de la institución escrita por el Arq. Tartarini, Jorge D. (2007). *Obras Sanitarias de la Nación 1912–1950. Origen y apogeo de la primera empresa estatal de saneamiento*. (Pp. 67–68). Buenos Aires: Aysa.

³ *Ibid* pp. 31–36.

⁴ El pergamino fue reproducido en el segundo número del *Boletín de Obras Sanitarias de la Nación*. (1937). Año 1, nº 2, agosto.

hidráulica –que una vez terminadas resultan invisibles–, fueron una necesidad imperiosa⁵. Abundan las fotos de las inundaciones en el barrio de la Boca, que si bien no terminaron con aquella obra de desagües, se vieron considerablemente disminuidas desde entonces. No es de extrañar el interés de Benito Quinquela Martín por celebrar la construcción de los desagües, como artista y filántropo profundamente involucrado en la vida y los intereses de una de las zonas que, seguramente, vieron con mayor expectativa aquellas obras de infraestructura.

Construcción de desagües señala un punto de inflexión en un período de actividad febril de Quinquela Martín como muralista en la ciudad: a lo largo de ese mismo año de 1937 pintó también murales que fueron inaugurados en clubes de fútbol (Racing y River Plate), en el enorme despacho del ministro de Obras Públicas (en su edificio recién inaugurado), en la Casa del Pueblo del Partido Socialista y en el Tiro Federal Argentino. En tan sólo un año inauguró nada menos que nueve murales de grandes dimensiones, además de una pintura de pavimento en cerámica en el frente de “su” escuela. Sus proyectos muralistas se prolongaron con un ritmo intenso al menos hasta 1941, pero tal vez nunca más con tanta productividad como en los años 1936 y 1937.⁶

Construcción de desagües

Las notas periodísticas que reseñaron la inauguración

de Construcción de desagües dan cuenta de varios aspectos de la obra que se repiten una y otra vez y nos permiten evaluar el impacto que la obra, largo tiempo olvidada, tuvo en aquel momento.⁷

En primer lugar se destacaba el tamaño: el mural medía aproximadamente nueve metros por siete, lo cual hacía una superficie de 63 metros pintados. Era –dijo la prensa– el mural de mayor tamaño que tenía la ciudad. En segundo lugar se llamaba la atención sobre la perdurabilidad de los materiales: había sido pintado sobre paneles de celotex preparado a la caseína⁸, de modo que aun cuando –eventualmente– se llegara a demoler la pared sobre la que había sido emplazada, la pintura no se perdería sino que podría ser reubicada. Por otra parte, se destacaba que la técnica pictórica utilizada por el artista, descrita como “óleo, cera y resina” era de gran estabilidad, lo que garantizaba una duración “infinita”.⁹ Se trataba de una obra monumental que desafiaría el paso del tiempo.

Por último, tal vez su aspecto más trascendente, fue el “carácter simbólico” atribuido a la pintura. Esta fue interpretada como un canto al trabajo honrado y al esfuerzo de los operarios, como motores del progreso y el bienestar. Ese fue el espíritu de una frase del discurso de inauguración que pronunció el ingeniero Domingo Selva, presidente de OSN, repetida por varios medios de prensa: ubicada en la entrada del edificio, sería para todo el personal de la institución “un símbolo del deber a cumplir y una invitación diaria al trabajo”.

La inauguración fue importante –estuvo presente

⁵ Para un detalle de las obras de desagües programadas para la zona de la Boca y Barracas, cfr. Boletín op. cit. (P. 168). Año 1, nº 2.

⁶ Belej, Cecilia, (2014). “Una exposición permanente. Políticas de la imagen en los edificios públicos a través de sus murales en la década de 1930” en: *Revista Travesía*, nº 16 Anuario, (pp. 29–50).

⁷ Cabe señalar como excepción un artículo de Dragoski, Graciela y Méndez Cherey, Delcis. (1994). “Construcción de desagües (1937) Mural de Benito Quinquela Martín” en: *Revista de Historia Bonaerense*. Año II, nº 3, julio, Buenos Aires.

⁸ Celotex es el nombre comercial de paneles aislantes fabricados con bagazo de caña o con fibra de lana mineral, utilizados generalmente en arquitectura como plafones de techos y cielorrasos, o para construir paredes.

⁹ Cfr. por ejemplo, *La Nación*, 19 de marzo de 1937: “Ejecutada sobre planchas de ‘celotex’ en previsión de que en el futuro deba ser cambiada de lugar, ha sido pintada al óleo, cera y resina, mediante un procedimiento especial que la torna inalterable a los cambios atmosféricos”.

de un progreso en el que creía firmemente. En su mirada sobre (y desde) el mundo del trabajo, no aparece una actitud crítica evidente sino que es posible advertir una actitud conciliatoria, esperanzada, confiada en un futuro de paz y bienestar a partir de las virtudes de la clase trabajadora. Una mirada enaltecida que, como ha señalado Marcela Gené respecto de las imágenes de los trabajadores en la publicidad gráfica del primer peronismo, compartieron las iconografías del desarrollismo norteamericano tanto como el fascismo en ascenso y la estética de la Unión Soviética por aquellos años.¹⁴

En las publicaciones especializadas de ingenieros y arquitectos, también se destacó el valor simbólico del mural en relación con la glorificación de las obras públicas y su rol fundamental en la construcción de una ciudad rica, pujante y moderna¹¹. Tal vez el comentario más interesante en este sentido fue el de la revista *La Ingeniería*, en la que el cronista anónimo destacaba el hecho de que el mural emulaba y enaltecía un trabajo subterráneo, como “de topos”, de los operarios que, invisibles para la ciudadanía, construían los desagües.¹² Simbolismo, tamaño, perdurabilidad, todas las aspiraciones del gran arte público estaban presentes en aquella obra colosal. El artista sólo había cobrado los materiales, había donado su trabajo en homenaje al servicio que aquella empresa del Estado inauguraba para la ciudad.¹³ Quinquela Martín celebraba el trabajo como motor

de un progreso en el que creía firmemente. En su mirada sobre (y desde) el mundo del trabajo, no aparece una actitud crítica evidente sino que es posible advertir una actitud conciliatoria, esperanzada, confiada en un futuro de paz y bienestar a partir de las virtudes de la clase trabajadora. Una mirada enaltecida que, como ha señalado Marcela Gené respecto de las imágenes de los trabajadores en la publicidad gráfica del primer peronismo, compartieron las iconografías del desarrollismo norteamericano tanto como el fascismo en ascenso y la estética de la Unión Soviética por aquellos años.¹⁴

El lenguaje formal

El lenguaje formal de Quinquela se inscribe en la amplia gama de los “realismos” de la pintura en las décadas de 1920 y 1930. En este sentido, Diana Wechsler planteó un novedoso entramado de cruces y contaminaciones entre estilos y tendencias que hasta entonces habían sido considerados como mundos completamente separados: el de las vanguardias y el arte social y político en los años '30, el que ha sido llamado “de entreguerras”.¹⁵ Un período en el que se vivió la escalada de regímenes autoritarios y fascistas, crisis económicas y tensiones políticas que derivarían, sobre el fin de la década, en la Segunda Guerra Mundial. Quinquela se nutrió, es evidente, de aquel clima de época, de figuras monumentales y un realismo crítico en el que era posible advertir cambios

¹⁰ OSN había logrado una continuidad de gestión y una eficiencia destacables a nivel mundial, aún desde antes de su creación oficial en 1912. Cfr. Tartarini, op. cit. (Pp. 15-17).

¹¹ Cfr. “Una pintura mural simbólica” en: *El Arquitecto constructor*. Junio de 1937.

¹² “En el edificio de la Dirección de Obras Sanitarias de la Nación se inauguró una pintura mural de Quinquela Martín” en: *La Ingeniería*. Marzo de 1937. (P. 140).

¹³ No fue ésta una excepción, sino la norma en la actividad de Quinquela como muralista. Los artículos de prensa destacaron este carácter de donación de todos los murales que inauguró en la ciudad. En algunos casos la donación fue “total” (en la Escuela que inauguró en 1936, por ejemplo, sobre terrenos también donados por él mismo al Estado) y otras cobró los materiales y jornales para sus ayudantes.

¹⁴ Gené, Marcela. (2005). *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1964-1955*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

¹⁵ Wechsler, Diana (curadora). (2006). *Territorios de diálogo, entre los realismos y lo surreal. España, México, Argentina (1930-1945)*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta - Fundación Mundo Nuevo.

de escala, aplanamiento de las figuras y juegos con la perspectiva que alejaban la imagen de la literalidad y de la ilusión espacial naturalista. Sin embargo, aquel artista que se enorgullecó siempre de su origen humildísimo, se mantuvo siempre al margen, tanto de los círculos de la vanguardia como de aquellos artistas que comprometieron su obra con la causa antifascista (Fomer, Urruchúa, Spilimbergo, o el grupo de los Artistas del Pueblo, con quienes, sin embargo, compartió amistades y lecturas). Esta actitud, que podría resumirse como de total y exclusivo compromiso con el barrio de la Boca y sus trabajadores pobres, lo ubicó, como veremos, en un lugar problemático en la historia del arte argentino, aunque su popularidad fue enorme. Quinquela había forjado su estilo en el barrio de la Boca, en el clima de bohemia y camaradería del puerto, donde se concentraba una clase trabajadora inmigrante (fundamentalmente genoveses) y sus hijos. Y si bien en las primeras obras se le ve cercano a la manera de su maestro italiano, Alfredo Lazzari, pronto abandonó en sus pinturas las breves pinceladas muy matizadas, así como la representación de la calma y algo melancólica placidez del suburbio –el clima imperante en las obras del grupo de artistas de la Boca¹⁶– para plantear, en tonos vivos y pinceladas muy expresivas, una imagen intensa del duro trabajo de la estiba en el puerto. Su iconografía no estuvo teñida de dramatismo o denuncia de las duras condiciones del trabajo portuario sino que más bien se orientó hacia una glorificación del mundo del trabajo y, en particular, de la figura de los

estibadores y trabajadores del puerto.

Después de su primera exposición en la galería Witcomb en 1918, Quinquela había realizado varias giras y exposiciones en el exterior (Madrid fue su primer gran suceso) en las que había recibido un amplio reconocimiento por su originalidad y esa característica pintoresca en que había anclado su pintura. Y podría decirse que nunca más se movió de allí, aún cuando a lo largo de su larga existencia fue variando casi imperceptiblemente su manera pictórica. Volvió de Europa, luego de recorrer galerías y museos y ver el arte del mundo, prácticamente tal como había partido.

Si se examinan en su conjunto las pinturas murales realizadas por Quinquela en 1937, es posible observar una gran semejanza entre ellas. Aparecen, en realidad, casi como variaciones sobre un mismo tema: un fondo de chimeneas humeantes y edificios altos, prácticamente idéntico en todas ellas, como una indicación sumaria de la ciudad futura, rica y productiva. Por debajo de esa línea de edificios, el agua, a veces surcada por barcos, separando netamente la zona del primer plano: el puerto donde se despliega una serie de personajes muy dinámicos, entregados al trabajo. Construyen barcos en el gran cuadro realizado para la Casa del Pueblo del Partido Socialista; descargan cajas en *Puente de Barracas* en el club Racing de Avellaneda; bolsas y canastas de frutas en *La primera cancha* para el salón de fiestas del club River Plate. En general Quinquela “llevó” el puerto a los distintos lugares y motivos de la ciudad que encaró en aquellos años, estableciendo vínculos

¹⁶ Fortunato Lacámara, Víctor Cúnsolo, Miguel Carlos Victorica, Eugenio Daneri, Miguel Diomedes, Marcos Tiglio, Desiderio Rosso, Menghi, entre otros. Para una mirada de conjunto sobre este grupo de artistas localizados en el barrio de la Boca Cfr. Constantin, María Teresa, “Italia en la nebbia, la Boca como residencia” en: Wechsler, Diana B. (coord.) (2000). *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*. (Pp. 191-219). Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri. Cfr. también Silvestri, Graciela. (2003). *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*. (Pp. 298 y ss). Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

entre su barrio y los diferentes emprendimientos y ámbitos en los que emplazaba sus murales. En todos ellos Quinquela trabaja en esos tres registros, a veces destacando más en el conjunto de la composición la monumentalidad del primer plano. Se destacan las figuras de los trabajadores con colores claros y brillantes. Las figuras rara vez están individualizadas. Más bien esos personajes aparecen como una síntesis del concepto de “obrero portuario”, con sus camisetas blancas y camisas de mangas arrolladas, cuerpos musculosos, boinas, y un repertorio de gestos de esfuerzo físico expresados en diagonales y escorzos bastante aplanados. Las figuras se recortan con nitidez gracias a un trazo negro continuo que las delinea y si bien están indicados los volúmenes con el claroscuro, permanecen como referencias en el plano de la composición, a medio camino entre la realidad y el símbolo.

El puerto y la ciudad

El único de aquellos murales de 1937 que representa un lugar y un tipo de trabajo diferentes, fuera del puerto, es *Construcción de desagües*. Se trata de una composición compleja, aunque sigue en líneas generales el esquema antes apuntado: al fondo las siluetas de edificios y chimeneas, un cielo muy claro en el que se destacan las columnas de humo, y el agua separando ese fondo de la escena en primer plano. Aún cuando la acción no se desarrolla en el puerto, éste aparece a la distancia: se puede advertir su entrada entre dos

espigones que avanzan sobre el río, lo cual da un clima de mayor distancia e irrealidad a la “ciudad futura” del fondo.

En el plano intermedio de la composición se despliega una compleja estructura de andamios de madera, sobre la cual varios trabajadores levantan vigas, serruchan, martillan. Esa estructura presenta dos oquedades semicirculares en cuyo interior oscuro se advierten otros trabajadores excavando, transportando escombros, trabajando “como topos” bajo tierra. Esa escena se prolonga en un primer plano otra vez luminoso, ocupado por una serie continua de obreros, que se presentan como en un friso paralelo a la línea de base de la pintura, con sus blusas de distintos colores claros y brillantes, casi como un catálogo de los diferentes trabajos.

Si bien Quinquela parece haber pintado siempre de una manera espontánea y sin muchos bocetos, y se nos muestra como un pintor poco interesado en una reflexión sobre la historia del arte y sus problemas, las soluciones compositivas de sus murales revelan una construcción sólida y, como en el caso que nos ocupa, meditada. Tal vez a partir de su aprendizaje con el maestro Lazzari, tal vez a partir de la observación de otros ejemplos o incluso de un modo intuitivo, en varios de sus murales la distribución de las figuras y masas de color parecen organizarse armónicamente de acuerdo a la sección áurea o “divina proporción”¹⁷. En *Construcción de desagües*, si se trazan sobre la pintura las líneas resultantes de dividir ancho y alto según las medidas proporcionales, es posible percibir la distribución de los grupos de figuras en

¹⁷ Una sección áurea es una división en dos de un segmento según proporciones dadas por el número áureo (un número irracional, cuyas primeras cifras son: 1,618). La longitud total a+b es al segmento más largo a es al segmento más corto b. Descubierta ya en la antigüedad como una relación que parecía regir la armonía de las formas en la naturaleza (la disposición de las hojas en los tallos, la secuencia de las curvas en especies marinas como el Nautilus, ciertas proporciones en el cuerpo humano, por ejemplo), fue definida por Euclides y analizada y aplicada en las artes y la arquitectura ya en forma sistemática desde el Renacimiento. Cfr. Ghyka, Matila. (1953). *Estética de las Proporciones en la Naturaleza y en las Artes*. Buenos Aires: Editorial Poseidón. La presencia en la biblioteca del artista del libro de G. De Vianna Kelsch. (1931). *Canon Tiburtius de composition, harmonie et rythme*. La Haya: N.V. Zuid Hollandsche Boek, parecería confirmar el interés de Quinquela por esa observación de los problemas compositivos.

tres franjas horizontales claramente distinguibles (una poblada por los personajes del primer plano, la central, más angosta, donde se ubican las escenas subterráneas, y la franja superior donde se recortan otras siluetas de trabajadores contra el cielo). En sentido vertical, también es interesante observar cómo la franja central, más estrecha, permanece más “limpia” que las laterales y en ella se concentra la máxima energía en la acción de los personajes. El centro geométrico de la composición permanece vacío, es una pequeña porción de andamio no interrumpida por ninguna figura, pero “rodeado” por cuatro figuras cuyas acciones surcan ese espacio de líneas de tensión. El gesto del trabajador que levanta su hacha para descargar un golpe la atraviesa con una línea de fuerza que se prolonga en el cuerpo inclinado de otro obrero que surge de la oscuridad del túnel. Sobre esa escena central otra figura se inclina sosteniendo con sus dos brazos una soga de la que pende una viga. Su gesto también se prolonga hacia abajo en otra figura inclinada que empuja un carro lleno de piedras. Ambos forman una línea imaginaria ligeramente desplazada del centro. Sólo un personaje se sitúa sobre el eje central del cuadro, sobre el borde inferior: un obrero de camisa roja, con sus manos en alto empuñando un pico. Prácticamente todas las figuras se encuentran en posiciones inestables, sus cuerpos y brazos tienden a las diagonales y pautan un ritmo en el que sería posible trazar una grilla de líneas en tensión. En el Museo Quinquela se conserva una serie de dibujos preparatorios a partir de los cuales se

advierde que el proceso de construcción de esa imagen compleja no le fue fácil. Parece haber sido arduo para el artista resolver el “dentro” y “fuera” de los túneles, o más bien compaginar la escena bajo tierra con el exterior luminoso del que no podía prescindir. Parecería que antes de tomar el partido definitivo pensó en incluir uno o dos grandes tubos de cañería con sus bocas circulares abiertas hacia el primer plano, eludiendo la escena subterránea para desplegar toda la acción en la superficie. La figura central, por otra parte, frontal e inclinada hacia delante (un escorzo difícil de resolver) en esos dibujos aparece inclinada hacia un lado, en una posición que se acerca más a la del resto de los personajes. Evidentemente quiso destacarla ubicándola paralela al eje central.

Pero si en las figuras es posible advertir la inconfundible galería de “tipos” que Quinquela había ya desplegado en su pintura y en los murales de temas portuarios, en la representación de los andamios, túneles y características del trabajo de *Construcción de desagües* debió documentarse para crear una iconografía nueva.

Tal vez haya visitado las excavaciones y observado el trabajo en ellas, pero además OSN tuvo un notable equipo de fotógrafos que registró cuidadosamente cada una de las obras, de sus avances y los emplazamientos de las obras que se fueron realizando a lo largo de los años¹⁸. En varias de esas fotografías pueden advertirse andamios y túneles semicirculares que guardan una gran similitud con los representados en el mural. En esas fotografías fue frecuente que los ingenieros y

¹⁸ El archivo de negativos sobre vidrio de OSN fue depositado en el Archivo General de la Nación cuando la empresa fue privatizada, donde hoy se encuentra lamentablemente fuera de consulta. Buena parte de ese material fotográfico fue reproducido en las páginas del Boletín que OSN comenzó a publicar en 1937.

operarios posaran dentro de los grandes túneles y caños de gran diámetro, dispuestos en el espacio de maneras francamente creativas. Son imágenes notables, que daban visibilidad y prestigio a aquellos trabajos subterráneos, en buena medida invisibles, que se llevaban adelante en la ciudad.

Poco después de la inauguración del mural, en julio de 1937, OSN comenzó a publicar un Boletín de la institución, en el que se daban a conocer las innovaciones técnicas, las obras realizadas, y se reproducía con profusión aquel notable relevamiento fotográfico de los trabajos, los edificios y las obras en ejecución, y los trabajadores posando en ellas para la cámara. Las tapas de ese Boletín fueron objeto de concurso entre los empleados de la empresa. En particular las primeras tapas publicaron imágenes de gran dinamismo, modernistas y grandilocuentes, referidas también a la construcción de desagües, en un lenguaje más geométrico y abstracto que el mural de Quinquela, pero emparentadas con éste, por ejemplo, en el uso de diagonales en la composición del espacio y la monumentalización de las formas.

Si bien Quinquela en *Construcción de desagües* desplegó su universo de trabajadores en acción y un lenguaje formal que mucho tiene en común con sus otros murales de ese mismo período, también es posible vincular esta obra tanto con la gráfica de OSN como con el abundante material fotográfico en el que no sólo se registraron las obras sino que se celebró a sus operarios e ingenieros.

Algunos apuntes sobre el estilo

En 1972, a los 82 años, en un largo reportaje realizado por María Angélica Correa, Benito Quinquela Martín hizo una serie de reflexiones que refieren a su estilo. Entre otras cosas afirmaba:

Siempre pinté igual. Hay artistas en los que se notan distintos periodos, técnicas diversas; en mí, no. He visto el otro día un cuadro mío de hace cincuenta años... podría haberlo pintado ayer. Desde que empecé tuve el que sería para siempre mi estilo.¹⁹

Pero por otra parte, Quinquela se mostraba perfectamente informado acerca de las vanguardias y la escena artística italiana a fines de la década del '20, cuando desembarcó con su obra en Roma y logró entusiasmar tanto al rey de Italia y al Duce como a Marinetti. Informado y también distanciado: le interesaba poco la polémica que involucraba por entonces a los artistas italianos, que vivían rodeados de "tantos museos".²⁰ Su punto de vista se ubicaba con toda claridad en La Boca, donde no hubo museo hasta diez años después de su viaje a Italia, cuando él mismo fundó el primero en el barrio donde había nacido. Por otro lado, Quinquela se ufana de no haber cambiado nunca su estilo, algo que la crítica de arte jamás le perdonó.

Muchos indicios se encuentran de una brecha profunda entre Quinquela, su popularidad, su perfil de filántropo boquense y el "mundo del arte". Basta recorrer lo poco que se ha escrito sobre él en

¹⁹ Trabajo periodístico de Correa, María Angélica. (1977). *Quinquela por Quinquela*. (Pp. 41-42). Buenos Aires: Eudeba.

²⁰ *Ibid.*, pp. 32-33.

los libros de historia del arte argentino desde el momento mismo del comienzo de su popularidad y su fama.

Uno de los textos críticos más tempranos y más violentos en su contra fue el que le dedicó Alfredo Chiabra Acosta (Atalaya) en 1924, en ocasión de su exposición en la Asociación Amigos del Arte, recién inaugurada. Atalaya fue lapidario: declaraba con ironía que había abrigado cierta esperanza en el artista, demasiado celebrado como “joven promesa”, pero declaraba su estupor frente a aquellas telas “descomunales” que parecían “pintadas con gomera, de las que se usan para cazar pajaritos”.²¹

Un nivel de violencia igual o mayor desplegó la revista *Martín Fierro*, cuyo anónimo articulista no se privaba, no sólo de atribuir la popularidad de Quinquela a sus estrategias de autopromoción, sino también de minimizar y ridiculizar su exitosa recepción en Europa.²²

A juzgar por la trayectoria posterior de Quinquela y su gran éxito de público, las críticas adversas en medios de poca circulación como *Campana de Palo* o *Martín Fierro* no fueron tan influyentes. Sin embargo, ninguno de los críticos canónicos del arte argentino se privó de allí en más de declararse disgustado por el rumbo que seguía el “gran maestro” boquense. En el mismo año en que Quinquela inauguró *Construcción de desagües*, José León Pagano publicaba *El Arte de los argentinos*, donde incluyó a Quinquela haciendo hincapié en la humildad de sus orígenes, en la “energía”,

reciedumbre y aspereza del mundo que evocaban sus pinturas, y –por contraste– la extraordinaria acogida que su obra había tenido en las grandes capitales del mundo. Pagano enumeraba los museos que habían adquirido nada menos que 45 obras suyas: entre ellos el Museo Metropolitano de Nueva York, la Galería de Arte Moderno de Roma, o el Palacio de Luxemburgo de París. Sin embargo, el crítico encontraba que la fuerza de su arte residía en los motivos representados más que en su estilo, al que calificaba de: “Arte no siempre puro, no siempre inmune de efectismos apoyados en contrastes que rozan, a veces, lo escenográfico.”²³

En 1940, desde las páginas de la revista *Sur*, Julio E. Payró fue mucho más directo en su crítica negativa a la pintura de Quinquela: en un largo artículo que dedicó a la exposición colectiva *50 años de pintura en La Boca*, de Andrés Stoppa a nuestros días, organizada por el Ateneo de La Boca en los salones del Banco Municipal de Préstamos, le dedicó apenas una frase lapidaria al final, calificando los dos cuadros que expuso allí como “lamentables”²⁴.

Jorge Romero Brest eludió cuidadosamente dedicar una sola línea a Quinquela, aun cuando elogió en varias ocasiones a los “jóvenes artistas de La Boca” en los años en que aquél inauguraba escuela, museo y murales por toda la ciudad. Elogiaba en los artistas de Impulso o del Ateneo Popular de La Boca, el que los jóvenes no siguieran las “malas influencias” de los pintores consagrados del barrio. Sólo lo mencionó un par de veces, señalándolo

²¹ Chiabra Acosta, Alfredo (Atalaya). (1932). “Exposiciones [1924] Benito Quinquela Martín” en: *Críticas de arte argentino (1920-1932)*. (Pp. 87-90). Buenos Aires: Gleizer. En 1924 el autor publicó sus artículos de crítica de arte en el Suplemento de *La Protesta* y en *Campana de Palo*. En 1926 Atalaya volvió a escribir sobre Quinquela para burlarse de los elogios del crítico francés Camille Mauclair (op. cit. pp. 240-242).

²² “KIN-KE-LA” en *Revista Martín Fierro*, nº27-28, 10 de mayo de 1926. Tal vez el uso burlesco de la K aludiera a Ko-Ko, el payaso, primer cartoon animado que alcanzó fama mundial, o al uso de la K en los nombres de los personajes funambulescos, de vodevil y de circo usuales en ese tiempo.

²³ Pagano, José León. (1981). *El Arte de los Argentinos*. (Pp. 122-123). Buenos Aires: Concourt.

²⁴ “Completaban la muestra boquense dos cuadros de Benito Quinquela Martín: *Descarga de carbón* y *Laminación de acero*, deplorables ambos. La fama de este pintor, admirado por Camille Mauclair –que niega a Cézanne, Gauguin, Van Gogh– es una de las más injustificadas de nuestro siglo”. Payró, Julio E. (1940). “Artistas boquenses” en *Revista Sur*, nº 67, abril. Pp. 79-84. Agradezco a Carlos Semino la referencia a este artículo, así como sus comentarios y sugerencias, que me han sido de gran interés.

en el origen de los defectos que encontraba, por ejemplo, en Osvaldo Imperiale.²⁵

Aún después de la muerte del artista, ya en 1978 y a distancia de las polémicas de los años '30 y '40, Cayetano Córdova Iturburu incluyó a Quinquela en el capítulo III de su obra abarcadora de los últimos 80 años de la pintura argentina: un capítulo dedicado al período de 1910 a 1924. El capítulo comenzaba con la afirmación: "Nuestra pintura sigue en retardo". 1924 significaba el momento del desembarco de la modernidad, de la mano de la exposición de Pettoruti a su regreso de Europa. Señalaba Córdova Iturburu la "extraordinaria popularidad" de que gozó Quinquela en su barrio y su éxito en el exterior, pero también apuntaba sus reparos. Encontraba más afortunados sus cuadros en tonos de grises y en pequeño formato, ya que en ellos no encontraba sus "colores estridentes".²⁶ Iguales conceptos pueden leerse en la monografía dedicada al artista por Alberto Collazo para el Centro Editor de América Latina en 1980, donde periodizaba su obra y ubicaba el comienzo del "quinquelismo", es decir, del "amaneramiento de su producción" ya en 1922.²⁷ Y similares conceptos pueden leerse en la *Historia del Arte Argentino* de Jorge López Anaya en 1997.²⁸

La figura de Quinquela nos pone frente a una de las cuestiones más interesantes de la modernidad artística en el siglo XX. El desencuentro entre la popularidad y la fama, por un lado, y la

consagración al interior del campo del arte por el otro. Mientras los lectores de *Fray Mocho* en 1916²⁹, *Caras y Caretas* o *La Nación*, etc., se emocionaban con la historia –como de cuento de hadas– del niño huérfano criado por un carbonero casi analfabeto, que triunfaba en los principales centros artísticos de Europa y América, mientras los vecinos de La Boca del Riachuelo se enorgullecían porque aquel héroe de figura esmirriada volvía triunfal de sus giras como benefactor, a devolverle al barrio con creces todo lo que había recibido, el "mundo del arte" de Buenos Aires le volvía la espalda con un gesto escéptico.

La trayectoria de Quinquela lo ubicó al margen del canon modernista en el arte argentino. Fue considerado un caso "aislado", anclado en una imagen estereotipada de La Boca, automarginado del ritmo (imprescindible) del modernismo vanguardista. Sin embargo, es uno de los artistas argentinos más famosos y populares. Él mismo se ocupó de establecer su propio relato autobiográfico³⁰, que ha sido citado y repetido hasta el cansancio. ¿Podría deducirse de todos estos comentarios que a Quinquela no le interesó nunca la búsqueda de nuevos lenguajes formales, que no abrazó utopías vanguardistas, que fue un artista sin interés alguno desde el punto de vista artístico? Las opiniones siguen divididas.

Dos trabajos recientes procuran soldar esa brecha recuperando aspectos modernistas y hasta

²⁵ Romero Brest, Jorge (1939). "Exposiciones de Pereyra, Imperiale, Raggi y Crosta" en: *La Vanguardia*, 9 de septiembre, p. 10. Cfr. AA.VV. (2004). *Jorge Romero Brest. Escritos I (1928-1939)*. (Pp. 301-303). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Notablemente, en su artículo sobre la exposición organizada por el Ateneo Popular de la Boca "De Andrés Stoppa a nuestros días" en *Argentina Libre*, del 4 de abril de 1940, año 1, nº 5, p.12, titulado "Lo pintoresco y lo universal", Romero Brest se preguntaba: "¿Tiene el barrio de la Boca una personalidad definida?". Y se respondía que no, a juzgar por la exposición de cincuenta años de pintura boquense. Ni una palabra dedicó a Quinquela, quien por, entonces sin duda había modificado con sus obras y sus donaciones la fisionomía del barrio.

²⁶ Córdova Iturburu, Cayetano. (1981) [1978]. *80 Años de Pintura Argentina. Del pre-impressionismo a la novísima figuración*. (P. 39). Buenos Aires: Librería La Ciudad.

²⁷ Collazo, Alberto H. (1980). *Quinquela Martín. Pintores Argentinos del siglo XX*, Nº 12. (P. 6). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. A continuación, Collazo observaba que "Popularmente, Quinquela es conocido por las obras de este largo período", en el que incluía, evidentemente, a sus murales.

²⁸ El autor lo incluye en el apartado dedicado a "Arte y crítica social", aunque aclara que las imágenes de Quinquela no son críticas sino más bien celebratorias del "héroe positivo del trabajo", y ubica el fin del interés de Quinquela para el arte argentino en 1930: "Hacia 1930 la obra de Quinquela Martín, estereotipada y efecista, se convirtió en un fenómeno más sociológico que estético". López Anaya, Jorge. (1997). *Historia del arte argentino*. (Pp. 119-120). Buenos Aires: Emecé.

²⁹ Quinquela siempre recordó la primera nota publicada que presentó al público su sacrificada historia, por Marchese, Eduardo. (1916). "El carbonero" en: *Fray Mocho*

³⁰ Una primera versión completa de su biografía "oficial" es: Muñoz, Andrés. (1961). *Vida de Quinquela Martín*. Buenos Aires: edición del autor.

vanguardistas en la obra de Quinquela Martín: Graciela Silvestri, en su historia cultural del paisaje de La Boca ubica a Quinquela como el único pintor que logró llevar a la práctica el gesto vanguardista de dar forma a la vida de su barrio según su mirada de artista.³¹ Diana Wechsler, en la exposición curada para la Universidad de Tres de Febrero en 2008, revalora su posición respecto de la modernidad artística argentina en la intersección de su propia obra con el criterio que adoptó como coleccionista y fundador de la Escuela-Museo de La Boca.³²

Su pintura, sin embargo, sigue despertando cierto recelo en el medio artístico de Buenos Aires. Los coleccionistas buscan su firma temprana (“Chinchella”) en los remates, y su repetición obsesiva de motivos portuarios de los años ’30 en adelante es vista como un amaneramiento exagerado y efectista. Su factura de empastes gruesos y pinceladas muy gestuales es considerada “descuidada”, y conserva a los ojos de curadores y críticos una suerte de fácil receta populista.

Quinquela, sin embargo, se enorgullecía de haber pintado igual durante cincuenta años. Sin duda él fue perfectamente consciente de lo que esta actitud significaba en términos estéticos: no sólo transformó su barrio de La Boca donando terrenos y edificios para instituciones públicas (escuelas, lactarium, teatro, etc.), pintando sus paredes, formando un museo; no sólo le otorgó un carácter pintoresco con sus colores brillantes y sus murales en las paredes, sino que a partir de la popularización de sus pinturas y la estética casi uniforme de aquellas grandes composiciones que pintó en toda la ciudad,

sacó al barrio de sus límites estrechos y lo proyectó al resto de la ciudad y al mundo entero: La Boca, su puerto y sus trabajadores descargando barcos estaban en el Museo Metropolitano de Nueva York, en la Tate Gallery de Londres, en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro y de Madrid, en Roma, en París, siempre iguales en sus variaciones, inconfundibles. Los murales que Quinquela pintó en Buenos Aires responden a ese mismo espíritu boquense. No hay modo de confundirlos, señalan no ya la presencia del estilo del artista sino el espíritu del barrio proyectado a otras zonas de la ciudad. Quinquela se enorgullecía de no haber cambiado nunca, y seguramente los vecinos de La Boca se lo agradecieron. Mientras tanto, el paradigma del cambio constante se va debilitando, y en estos días hay mayor espacio para valorar la obra de un artista que a lo largo de sus 87 años no sólo se mantuvo fiel a sus orígenes y al barrio en que nació, sino que le dio forma y carácter inconfundibles a partir de sus decisiones estéticas.

³¹ Silvestri, Graciela. Op. cit.

³² Wechsler, Diana B. (curadora). (2008). *Quinquela, entre Fader y Berni, en la colección del Museo de Bellas Artes de la Boca*. Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero. Cfr. también en este sentido: Fara, Catalina. (2008). “El artista coleccionista. Quinquela Martín y la conformación del Museo de Bellas Artes”. Presentado en las “VIII Jornadas de estudios e investigaciones en artes visuales y música. Arte y cultura, continuidades y rupturas en vísperas del Bicentenario”, organizadas por el Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Laura Malosetti Costa es Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Buenos Aires e Investigadora Principal del CONICET. También es Profesora titular de la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (DAES-UNSAM) y Académica de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Es autora de diversos libros y artículos sobre arte argentino y latinoamericano, entre los que pueden mencionarse *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a Fines del siglo XIX* (FCE), *Cuadros de viaje* (FCE) y *Collivadino* (El Ateneo), además de curadora de exposiciones en el Museo Nacional de Bellas Artes y la Fundación OSDE, entre otras instituciones.

P. 36. El lactario construido por Quinquela Martín en Vuelta de Rocha, Palos y Av. Pedro de Mendoza, 1940. Archivo del Museo de Bellas Artes de Artistas Argentinos Benito Quinquela Martín.

El archivo de Quinquela.

Fotos y recortes del Riachuelo

por Carlos Gradin

En uno de los papeles más antiguos del archivo de Quinquela, un cronista de la revista Fray Mocho descubre al pintor, todavía desconocido, empastando cartones en la ribera del Riachuelo.

Como dice Víctor Fernández, Director del Museo de La Boca, el archivo personal de Quinquela refleja los cambios sucesivos en la vida del pintor. Aquella memoria familiar, hecha de los primeros recortes de notas aparecidas en los diarios, junto a las fotos de sus padres y amigos en su at elier, iba a dar lugar a una toma de consciencia sobre la importancia que adquiría su obra. Las fotografías se vuelven más profesionales, provenientes de viajes y recepciones en galerías de Europa y Estados Unidos.

Pero con el tiempo, el archivo también empezaría a incluir notas de la municipalidad, pedidos de reuniones con funcionarios y demás documentos sobre las gestiones de Quinquela en los años en que fue construyendo los edificios de su complejo educativo, social y cultural en La Boca, siempre frente al río.

Las series de fotografías documentan el avance de estas obras, desde los terrenos donde fueron proyectadas hasta las fiestas de inauguración. Entre catálogos de muestras, reseñas de sus pinturas y

noticias de sus viajes por el mundo, el archivo de Quinquela se convierte, además, en la memoria de una institución como el Museo de Bellas Artes, con sus reuniones con funcionarios y la compra de los cuadros que compondrían su patrimonio.

Así, la vida de Quinquela acaba fundiéndose con la del barrio y las instituciones creadas por él. El mismo Quinquela se trasladó a vivir en los altos del Museo, con sus ventanales abiertos al puerto del Riachuelo, mientras las ceremonias de la Orden del Tornillo, con sus cenas de premiación, sus brindis y discursos, incluidos en el archivo en forma de fotografías y notas de prensa, acabarían consolidando otra dimensión de su vida: la de un anfitrión permanente, un esmerado relacionista, capaz de invitar a sus reuniones a personajes tan dispares como Tita Merello, el navegante Vito Dumas o el ex-presidente de Indonesia, Achmed Sukarno.

Vestido con traje de almirante en esas cenas, Quinquela era un embajador honorario de la República de La Boca, extendiendo lazos de amistad con el resto del mundo.

Entre tanto, el Riachuelo era el telón de fondo de esos eventos, con los que Quinquela arm  un gran álbum de fotos, poblado de festejos, registro de obras públicas

y retratos, reunidos en carpetas tituladas “Marina”, “Barcos”, “Puerto”, “Inundaciones”...

En ellos, Quinquela reunió fotos de autoridades haciendo fila para dar discursos de agradecimiento. Y de viejos trabajadores homenajeados por su vida dedicada al puerto. O de participantes amontonados para subirse a los barcos de una procesión náutica.

Actos en recuerdo de marineros fallecidos tras el hundimiento de un buque. Actos por la declaración de “Lugar histórico” de Vuelta de Rocha. Y por la instalación del busto del Almirante Brown. En el archivo se suceden las escenas de un barrio que crece de cara al río, entre aglomeraciones, fuegos artificiales y fogatas de San Juan.

Pero también hay una carpeta de fotos de inundaciones, reunidas a lo largo de más de sesenta años, con sus postales de calles cubiertas de agua, vecinos en botes y guardias civiles acercándose a ayudar. Y otra de retratos del cementerio de barcos, con sus quillas abiertas y los amazonas herrumbrados, que pasaron casi todo el siglo XX acumulándose en las márgenes de Barracas y La Boca.

Cuando en los '50 empiezan a multiplicarse las notas de revistas argentinas y del extranjero sobre este barrio “pintoresco, bohemio y marginal”, Quinquela también las incorpora a su archivo.

El resultado es una colección de imágenes de la vida

de Quinquela mientras ésta va fundiéndose con la historia del río.

Estas son las fotos que elegimos publicar, fotos de un Riachuelo que despertaba en Quinquela una atracción tan grande como para dedicarle una vida entera a pintarlo pero, también, a reunir imágenes donde sus propios recuerdos se continúan, sin solución de continuidad, con los de aquél.

Hoy el puerto de La Boca es un paisaje solo presente en antiguas fotografías y postales, aunque al acercarse a las orillas aún subsistan sus marcas, muchas de ellas dejadas allí por Quinquela, o en hitos desperdigados, como los viejos galpones de astilleros y depósitos, los comercios dedicados a la venta de eslingas y otros aparejos, o a los servicios de buceo.

En uno de los recortes guardados en su archivo, un cronista pasea por el río hasta detenerse en la Plazoleta de los Suspiros, donde se queda charlando con un viejo marino que le habla de los tiempos en que hasta allí se acercaban las mujeres a despedir a los hombres que partían en sus barcos.

Con el tiempo, los álbumes de Quinquela se convirtieron en una memoria del Riachuelo y, sobre todo, de las emociones que supo despertar en quienes se acercaban a contemplarlo, como lo hacían los pintores asomados al borde de la ciudad, y como lo hacen casi todos los protagonistas de estas fotos.

Carlos Gradín es Licenciado en Letras (UBA), escritor y periodista. Trabaja en la Coordinación de Comunicación e Información Pública de ACUMAR. Escribió diversos ensayos y artículos sobre arte y tecnología en Argentina, y sobre diversos temas relacionados con el Riachuelo. Integra el colectivo Expediciones a Puerto Píojo dedicado a recuperar la “historia de la última playa de Buenos Aires”, ubicada junto a la desembocadura de este río. En 2011 publicó el libro de poesía (*spam*), y actualmente está terminando su tesis de Doctorado (UBA).

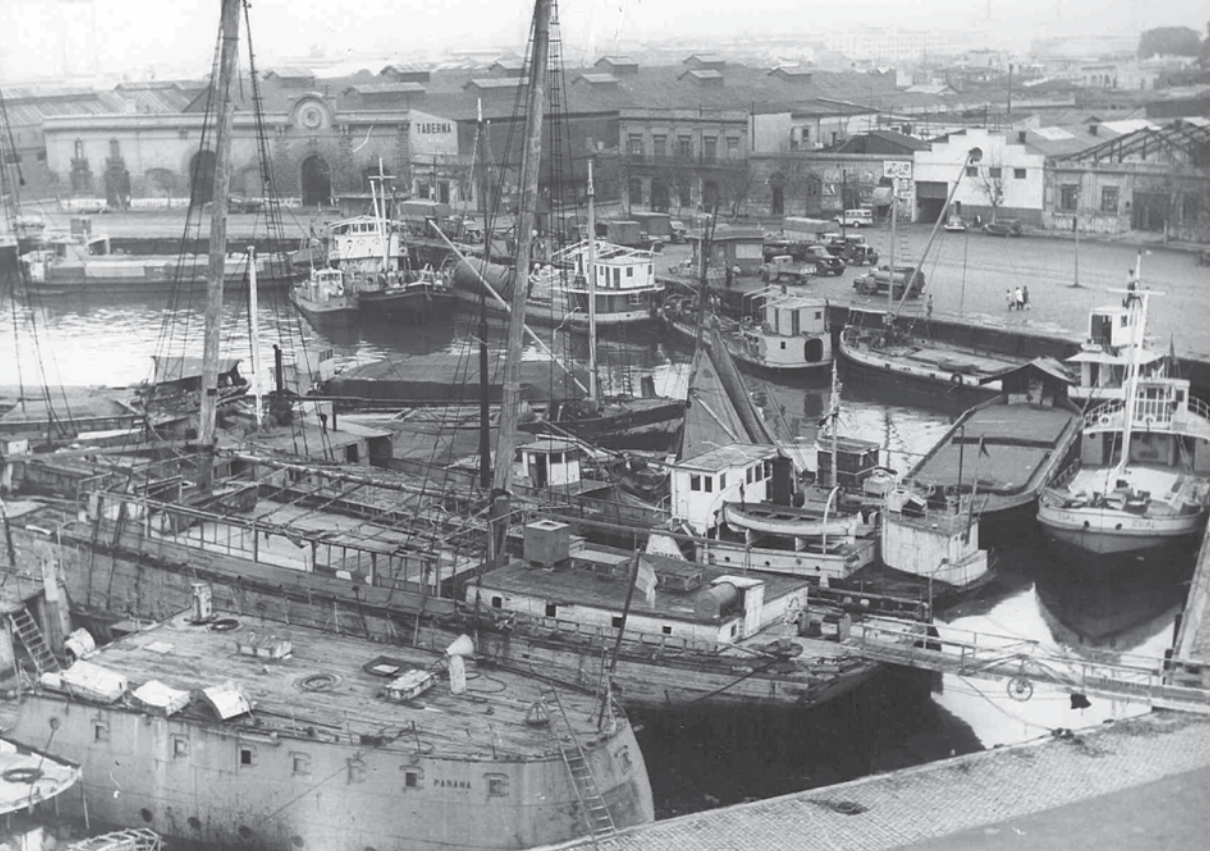


Entrada de La Boca del Riachuelo. 1890.





"El Drumond" en Vuelta de Rocha. 1948.



Vuelta de Rocha. Sin fecha.

“La Boca es un canto que de día tiene un acompañamiento de quinchés y de sirenas en la fecunda brega portuaria. De noche, cuando la tarde ha dejado su última claridad entre las sombras de las calles, y al colorido de las paredes lo envuelve un aire enlutado, suenan los acordeones, se oyen ‘canzonetas’, vuelve la vida a las venas del barrio y se escapa el sueño de las

gentes junto al Riachuelo”.

“El río, con sus aguas quietas y sus desolados barcos, erguidos sobre sus cascos, que desafían la piel de la noche y las aguas sin olas bajo la luz amarillenta del puente Avellaneda, es como el corazón de este vecindario”.

“Un día en el barrio de la Boca”. La Nación, 5 de abril de 1964.



Procesión náutica de San Juan Evangelista. 1939.

“En esa plazoleta donde el Riachuelo y su fiel compañera –la calle Pedro de Mendoza– doblan hacia el este, no es difícil hallar a viejos marinos que contemplan con nostalgia el partir y regresar de los barcos. Barcos de

nombres que son recuerdos de mujeres o patrias lejanas: ‘Cara Anna’, ‘La Golondrina’, ‘Liguris’, ‘La Lucía’. Otros, de reminiscencias operísticas: ‘La forza del destino’.”
Revista Imagen, agosto de 1965.



Vuelta de Rocha. 1952.

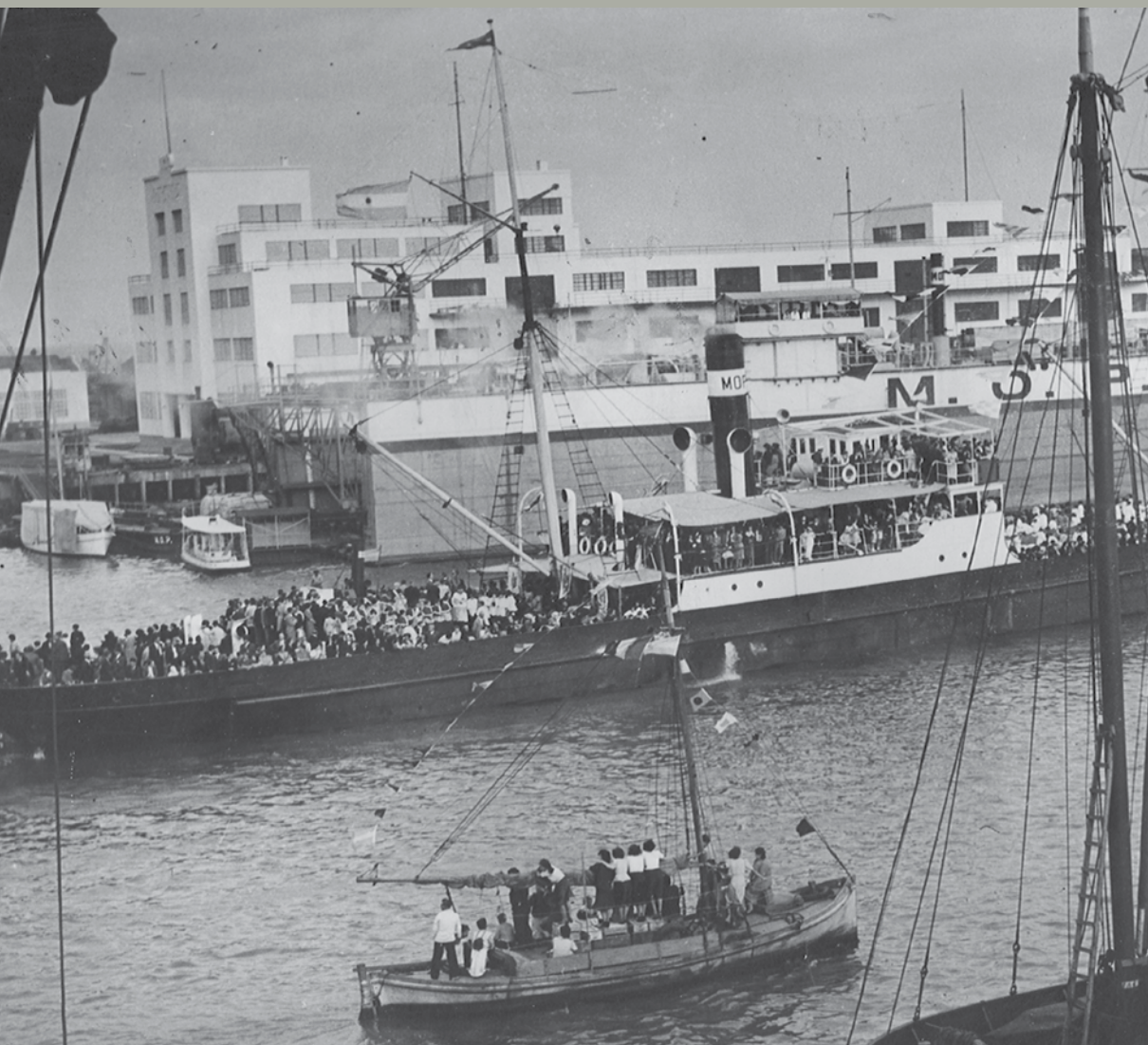
“Quinquela Martín (...) conoce el caserío que se estira a lo largo de los diques, con sus “barberías”, conciertos cosmopolitas y “recreos”, donde el “bagre al chupín” comparte su cetro con el Conte Rosso; y conoce el inmenso puente negro, mudo testigo de aquel largo y

continuo desfile, y sabe distinguir el espíritu que lleva el alma, hasta el pecho del marino, que canta en la noche una antigua canción rusa, o renueva en sus notas el recuerdo de la madre Francia”.

La Razón, 1918.



Procesión náutica de San Juan Evangelista. 1939.



Procesión náutica de San Juan Evangelista. 1939.



Martín Rodríguez y Pedro de Mendoza. Sin fecha.



Lamadrid e Iberlucea. 1938.

INUNDACION

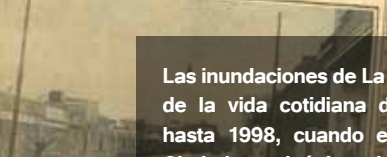
En la Boca!

Vea la interesante foto de Victor N. Indart en las páginas 2 y 3.



LA NACION - Junio 29 de abril de 1941

OCCASIONO TRASTORNOS EN EL PUERTO Y EN LAS ZONAS RIBEREÑAS EL TEMPORAL



Las inundaciones de La Boca fueron parte de la vida cotidiana de sus habitantes hasta 1998, cuando el Gobierno de la Ciudad terminó las obras de ingeniería en la Avenida Pedro de Mendoza. Desde entonces, los desbordes del Riachuelo son contenidos mediante un sistema de bombas hidráulicas construidas bajo la rambla, elevada en altura, para almacenar el agua de las crecientes en depósitos subterráneos, antes de desbordarse en las calles y alcantarillas, y ser devuelta al río una vez disminuido su nivel.



CALLES DE LA BOCA BAJO EL AGUA



La Crecida del Río Provoecó Ayer Inundaciones En Esta Capital y en las Localidades Vecinas



LA CRECIDA EXTRAORDINARIA DEL RIO PROVOE ANEGO NUMEROSAS CALLES DE LA BOCA



Crecieron las Aguas del Río de la Plata

Inundación en la BOCA!



La inundación del año 1940 llegó, en la esquina de Pales y Lamadrid, a 2,70 metros, la máxima altura registrada en la capital federal en los últimos 30 años
Por VICTOR N. INDART

EL BARRIO DE LA BOCA DEBIO SOPORTAR LAS CONSECUENCIAS DEL DESBORDAMIENTO DEL RIO





Brown y Mendoza. 1938.



Palos y Lamadrid. 1940.



Inauguración de Caminito, frente al Riachuelo. 1959.



Público frente a la Fragata Sarmiento. 1948.

La Semana del Mar fue una de las celebraciones más importantes de La Boca, organizada por la Liga Naval Argentina, con la participación de organismos oficiales y agrupaciones del barrio reunidos en un lugar considerado como “la cuna de la navegación en nuestras aguas”, según una crónica de la época. Con el Riachuelo y la Vuelta de Rocha como

escenario, la Semana del Mar incluía desfiles de batallones, procesiones náuticas, regatas, exhibiciones de embarcaciones, misas, discursos de autoridades y entregas de premios a hombres del puerto, obreros marítimos y portuarios, entre otros eventos que reunían multitudes en el puerto y sus alrededores.



Feria Municipal en Vuelta de Rocha. 1938.

“Yo he vivido, he sufrido, he jugado en la calle; tengo por la calle un amor extraordinario, intenso, profundo. La calle da la sensación de una gran libertad, de la cual yo gozaba con toda amplitud. Nadie sabe, sino los muchachos de aquellos

tiempos, lo que era apoderarse de la calle. He jugado en la calle a todo lo que hay que jugar”.

“¿Cuál es su origen? Responde el popularísimo Quinquela”. Jornada, 26 de septiembre de 1931.



Día de San Martín. Reunión de gauchos en Vuelta de Rocha. 1945.

“El desfile, la marcha de los gauchos, comenzó al atardecer. Los 200 jinetes dejaron el Riachuelo. (...) La columna fue desdibujándose a lo largo de la calle Pedro de Mendoza. Se iban los integrantes de la manifestación tradicional. Se iban como se fue Don Segundo Sombra, hacia un horizonte limpio, en busca de amor y libertad. Y en el busto de San Martín quedaron dos ramos de flores, enlazados

como símbolo del contenido y la expresión de la fiesta: uno de los gauchos y otro de los pescadores de La Boca”.

“Realizóse ayer un desfile gauchesco en Homenaje al General San Martín”. La Nación, domingo 19 de agosto de 1945.



Fuegos artificiales "a bordo". Feria Municipal. 1938.

"Barrio bravo y sentimental, internacional y criollo, temible y hospitalario, donde lo cotidiano tiene siempre algo de aventura y donde lo descomunal o desmedido -la goleada, el arrebató pasional que ciega, el rasgo

heroico, la compadrada o la gauchada- es el clima elemental de su vivir corriente".

Revista Aquí está, mayo de 1945.



Construcción del Puente Brown (Nuevo Puente Avellaneda), 1939.



Viejo Puente de Barracas. Sin fecha.



Vista bajo el Nuevo Puente Avellaneda. 1948.



Quinquela y el poeta Bartolomé Botto en el puerto, 1934.





“Quinquela en un paseo fluvial por el Tigre”

“Su habitación-atelier está en el cuarto piso, y la pared que mira hacia el puerto es totalmente de vidrio, lo que permite contemplar de un golpe el panorama del Puerto Viejo.

Tratando en lo posible de no afectar sus sentimientos, comencé a hablar poco a poco sobre la nostalgia que siempre he captado en sus pinturas.

Él me escuchó en silencio, y levantándose lentamente me invitó a acercarme al ventanal para

contemplar el puerto, diciéndome:

–Allí está la poesía; nada hay que me haga sentir tanta nostalgia como los barcos. – Y dirigió su rostro apacible hacia el puerto, contemplando el río azul negruzco con ojos velados por el ensueño. Seguí con mi vista la dirección de su mirada y quedé asombrado por los innumerables barcos estacionados en el puerto. No fue su cantidad lo que me asombró, sino los colores. ¡Allí estaban los



Revista Claudia. Noviembre de 1960.

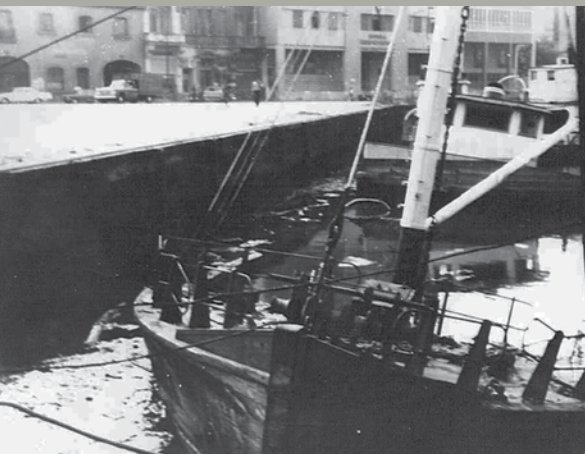
mismos rojos y los mismos verdes que yo había visto momentos antes en las aulas de su escuela!
- Yo los pinté - me contestó - es tan agradable embellecer el puerto..."

*"Quinquela, el artista de la nostalgia". Isao Yamasaki.
Revista Kaizo. Japón, marzo de 1953. Traducido por
Kazu Takeda*



Cementerio de barcos de La Boca y Barracas.

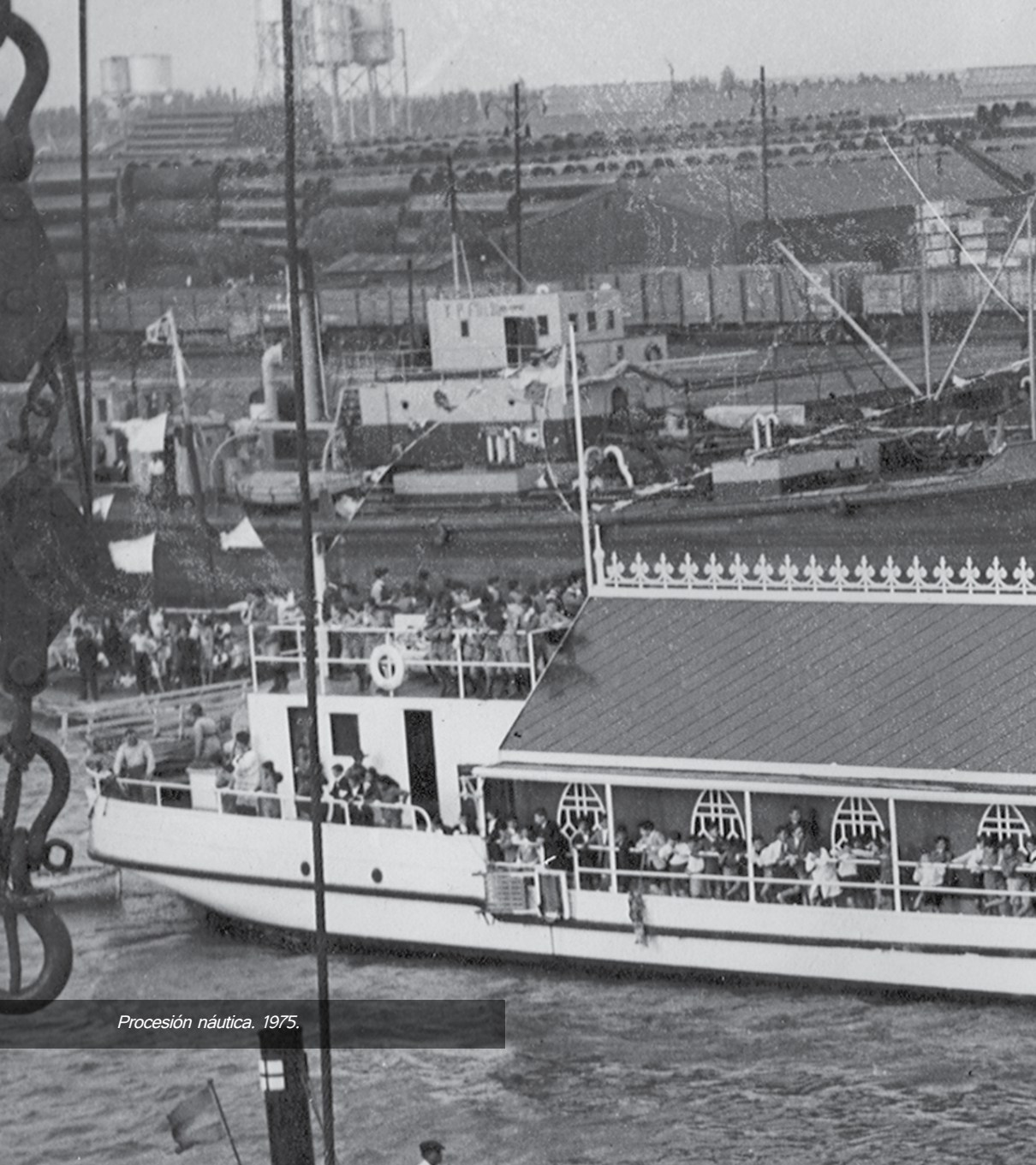
“Cada barco, o grupo de barcos, se individualiza, tiene personalidad propia: desde el gigante armatoste que, en el astillero, representa el embrión de una nave, hasta la trágica chata que aparece medio sumida ya en las aguas tranquilas de un rincón del puerto. Hay barcos que descansan, que se diría que duermen en la noche azul, profunda y constelada de lucecillas; otros que se desperezan en las largas horas calurosas de la siesta. Algunos son los centros enormes de actividad



de un trepidante hormiguero humano, humeante en la ciclópea tarea de la descarga. Otros tienen líneas aristocráticas, perfilan elegantes su velamen sobre cielos crepusculares de un romanticismo neurasténico”.

Comentario sobre una muestra de Quinquela.

La Nación, 6 de noviembre de 1918.



Procesión náutica. 1975.



CRISTO REY



QUINQUELA MARTIN, VIDA Y COLOR DE LA VUELTA DE ROCHA

MARTIN, quien a través de su obra se ha convertido en un símbolo de la vida y del color de la vuelta de Rocha.

—¿Qué es lo que le inspira?—
—La vida misma.

—¿Qué es lo que le inspira?—
—La vida misma.

—¿Qué es lo que le inspira?—
—La vida misma.

—¿Qué es lo que le inspira?—
—La vida misma.

artífice de la Boca

**QUINQUELA MARTIN EL PINTOR
DE UN PUEBLO**

Quinquela Martín, el que pinta las Entrañas del Puerto

(ESPECIAL PARA EL DIARIO DE LA MARINA)

EL HOMBRE QUE INVENTO UN PUERTO



Quinquela Martín

**“LA BOCA
ES UN
INVENTO
MIO...”**

Por María Growel

MUNDO URUGUAYO

MONTVIDEO, ENERO 11 DE 1946.
AÑO XXVII, N° 1342.



QUINQUELA MARTIN EL PINTOR DE LOS PUERTOS

Al puerto barto, veneciano y dante
Quiza se vea en el fondo del puerto.
Si tiene que ver el mar azul.

—¿Qué es lo que le inspira?—
—La vida misma.

“El Popular”
Escrito por JOSÉ FITTIPALDI
**UNA VISITA AL «BARDO DE LOS COLORES»,
DON BENITO QUINQUELA MARTIN**

Apartado hay de sus cuadernos de “Memorias”, don José Fittipaldi, “El Pacto del Hierro”, que hace lugar esta colaboración inquirió, temperamento artístico, que surgió en cuanto motivo natural por la vida misma.



THE
OLD
OF
LA F

...ca y "Quinquela"
 Por ADHEMAR DAMENO PELAEZ
 El 1º de marzo próximo cumplirá 70 años una de las figuras más extraordinarias de la plástica americana: Quinto Quinquela Martín, auténtico "genio" de su valor pictórico, al-

QUINQUELA MARTIN

Admirado y atacado, blanco de los y burlos, Benito Quinquela Martín ostenta un título indiscutible: es el pintor más prolífico del mundo, con 3.000 cuadros en cincuenta años de oficio. Fundamentalmente, sus obras son compradas por turistas norteamericanos



LOS OJOS DEL RIACHUELO



QUINQUELA MARTIN EL PINTOR DE UN PUEBLO

Por ENRIQUE LOUDET — Para "La Nueva Provincia"

...RESIONES DE ARGENTINA

QUINQUELA MARTIN, PINTOR DE LA BOCA

Por PABLO GARRIDO

Buenos Aires Herald
 MONDAY SUPPLEMENT
 DECEMBER 15 1954

GRAND MAN
 BOCA



GUIA TURISTICA DE BUENOS AIRES

El Riachuelo

Por RODOLFO M. TABOADA

Quinquela Martín, el gran pintor de la Boca, es el más conocido de los argentinos. Su obra es un reflejo de la vida de su pueblo, y en su cuadro que, fundamentalmente, sus obras son compradas por turistas norteamericanos

QUINQUELA MARTIN: PADRE DE LA BOCA

...nes 11 de octubre de 1954

LA RAZON

...n la Boca Respetan Tanto al Artista, que un Ladrón que Asaltó a un Pintor, al Reconocerlo, del Sombrero y le Pidió Disculpas

Página 3



LA BOCA DEL RIACHUELO, EL PAIS DONDE NAVEGAN TODOS LOS ENSUEÑOS

¿Cómo era el Riachuelo y el puerto de La Boca en los años en que Benito Quinquela Martín vivió y pintó allí sus famosos paisajes, poblados de fábricas, barcos y multitudes?

La Autoridad de Cuenca Matanza Riachuelo y el Museo Benito Quinquela Martín homenajean mediante este libro al pintor que guardó en su obra la memoria del Riachuelo, y preservó para siempre la imagen de un río vivo y protagonista de la ciudad.

Historiadores, críticas de arte, cronistas y ensayistas interrogan la vida y la obra de Quinquela, entrevistando a quienes lo conocieron y evocando el pasado del Riachuelo. Al analizar las pinturas de Quinquela permanece la imagen y el sentimiento de un río inspirador de visiones, que fue motor del desarrollo y, en estos momentos, atraviesa una recuperación llevada adelante por ACUMAR junto a todos los habitantes de su cuenca, con el objetivo de volver a incorporarlo a la vida de sus barrios.

La Boca del Riachuelo, con sus barcos que sueñan noche y día.

Un mar dulce que besa una ciudad gigante.—El dock sur, donde la tarde ancla los últimos ilusiones de los que viajan y de los que no viajaron.

*Crónica y fotos de
GENARO WINET*



acumar
Autoridad de Cuenca Matanza Riachuelo

El dock sur, alero que... para los que viajan y para los que esperan...

La Boca del Riachuelo... en su orillas el dulce que besa... presente y el futuro del Buenos Aires romántico.

La ciudad de los rascacielos, de los tres millones de habitantes, de los subs, topos que corren por debajo de la ciudad... Cuna de grandes artistas. Ahí están Juan de Dios Filliberto, el músico, y Benito Quinquela Martín, el pintor.

gas de la ciudad... nos hacen... puerto azul amarrado en el extremo del Pacífico; evocamos a Brest, el puerto donde soñó Mac Orlan. Los remolcadores escriben en el

Revista Zig-Zag. Chile, 1939.