

Poéticas de la pluralidad. Quinquela Martín y Francisco Ramoneda, artistas y gestores culturales en la Modernidad plástica argentina.

Pablo Fasce*

La idea de Modernidad quizás sea por definición un terreno de disputa. Las voces que han intervenido en los debates acerca de este concepto se ensamblan en un conjunto que, como un diamante facetado, devuelve según el ángulo de visión una serie de reflejos y visiones en tensión con las de las otras caras. Imaginada como proyecto de emancipación inconcluso (Habermas, 2004), como experiencia de la velocidad y la obsolescencia (Berman, 1997) o incluso como proceso multidireccional definido por el conflicto (Anderson, 2004), la Modernidad se sostiene como un término que no acepta una única definición. En el ámbito de la Historia del Arte la disputa adquiere una dimensión singular. La pretendida universalidad que, al menos desde mediados del siglo XX, se adjudica al relato del arte moderno, ha desatado desde entonces una cadena de reacciones que buscaron cuestionar la hegemonía avasallante del canon desde la posición liminar ocupada por producciones estéticas invisibilizadas. La Historia del Arte argentino del siglo XX es un ejemplo de esta situación. La historiografía más reciente ha tomado como desafío la necesidad de proponer lecturas de nuestra modernidad artística que sepan dar cuenta de la complejidad subyacente a la constitución del campo. Se cuestionaron los conceptos rígidos de centro-periferia y se resituó a las producciones de nuestros artistas en un marco que les otorga una posición activa, que no es puramente receptiva de elementos externos sino que funciona, como lo denominó Diana Wechsler, como una “cultura de mezcla” (Wechsler, 2010: 274). No solo se complejizó el vínculo con el exterior, sino que también se buscó indagar en la diversidad de propuestas existentes en un mismo momento en nuestro campo, cuya formación, según Miguel Ángel Muñoz, implicó de por sí asumir como condición la pugna entre distintas agrupaciones artísticas por detentar los espacios hegemónicos (Muñoz, 1998).

Entre estos aportes historiográficos, nos encontramos con trabajos que han arrojado luz sobre el modo en que, durante las primeras décadas del siglo, la animación y la gestión cultural fue un camino de necesario recorrido para los artistas y agrupaciones que pretendieron otorgar un dinamismo vital a sus propuestas estéticas. De este modo, Diana Wechsler ha dado cuenta de las estrategias empleadas por los artistas vinculados al arte de avanzada, nucleados alrededor de la revista *Martín Fierro* como órgano de difusión y enfocados en la conquista de espacios de

* FFyL, UBA.

exposición oficiales y alternativos que les garantizaran un régimen de visibilidad (Wechsler, 1998). Patricia Artundo señaló a la figura de Alfredo Guttero como un agente central en la reunión de esfuerzos de los distintos sectores y agrupaciones que participaron de la gestación de los nuevos lenguajes plásticos (Artundo, 1997). Miguel Ángel Muñoz destacó los salones sin jurados y sin premios gestionados por los Artistas del Pueblo como modo de oposición al poder simbólico de la institución artística (Muñoz, 1994). Todas estas iniciativas no solamente potencian el impacto de las producciones artísticas, sino que se constituyen como complementos de sus poéticas en el contexto de una mirada acerca del vínculo entre el arte y la vida. Indagar en esta vía se vuelve una necesidad para comprender los matices originales sobre la idea de Modernidad que produjeron nuestros artistas.

En este trabajo me propongo indagar sobre el vínculo entre la poética personal y el rol de gestores culturales de dos artistas de este período: Benito Quinquela Martín y Francisco Ramoneda. Ambos comparten un origen común en la Asociación de Gente de Artes y Letras de La Peña del Tortoni, instancia en la que forjan una amistad que dura toda su vida. No obstante, sus caminos se separan: Quinquela permanece en Buenos Aires, mientras que Ramoneda decide radicarse en Humahuaca durante la década del 30. Sin embargo, la distancia no impide que los factores comunes sigan surgiendo: ambos son fundadores en su ciudad de residencia de museos que hoy llevan sus nombres. Mi interés está centrado, en una primera instancia, en comprender el modo en que estos proyectos institucionalizadores dialogaron con la poética personal de cada artista, transformándose en complementos de su visión plástica acerca del arte moderno. Pero además, mi investigación busca recuperar la fortuna crítica de cada artista y su proyecto museográfico; en los modos en que la historiografía posterior iluminó (u obturó) estas iniciativas se haya una clave de los modos en los que el discurso acerca de la Modernidad estética fue construido en nuestro país.

Quinquela Martín y la Escuela-Museo de La Boca

Benito Quinquela Martín es uno de los artistas argentinos que alcanzó más visibilidad en el ámbito local; durante su vida y luego de fallecido fue objeto de numerosas publicaciones en revistas y medios gráficos de todo tipo e incluso protagonizó una biografía novelada¹.

Las cronologías sitúan su nacimiento en 1890, año en el que es ingresado en la Casa de Expósitos. En 1896 es adoptado por el matrimonio de Manuel Chinchella (genovés) y Justina Molina (entrerriana, de ascendencia indígena), radicados en el barrio de La Boca. El contacto con el

¹ Me refiero a *Vida novelesca de Quinquela Martín*, escrita por Andrés Muñoz (Muñoz, 1949).

contexto urbano en el que se inserta y la experiencia de la vida obrera en la que se sume serán determinantes en la formación de la poética de Quinquela y su circulación como artista. Durante las primeras décadas del siglo XX, La Boca es un barrio compuesto en su mayoría por inmigrantes de clase trabajadora; desplazados del centro de la ciudad, la tradición política y asociativa que conocen en sus lugares de origen los inclina hacia la gestación de agrupaciones e instituciones que, según Graciela di María, tenían una finalidad específica: “Buscaban formar una sociedad ética y laica, en la que el libre pensamiento pudiera expresarse sin límite alguno y trabajaron para la mejora de los individuos y del barrio” (Di María, 2012: 50). La Asociación Unione e Benevolenza, la Sociedad Luz, la Asociación de Gente de Arte y Letras Impulso, la Academia Pezzini-Stiatessi, el Ateneo Popular de La Boca son algunas de las instituciones que dinamizan la vida cultural de la zona. En 1907 Quinquela ingresa en el taller que el pintor Alfredo Lazzari sostiene en la Unión de la Boca. Este artista realiza una labor pedagógica que se constituirá como una piedra basal del desarrollo de la vida artística del barrio. Battiti y Mezza afirman: “Lazzari cuenta con una sólida formación académica y su pintura acusa la influencia de los machiaioli italianos (...) por su afición a trabajar sobre soportes de pequeño formato, particularmente tapas de cajas de cigarros de madera, cartones, tablitas, etc. Su mirada se dirige hacia los rincones suburbanos, los paisaje costeros y los interiores humildes” (Battiti y Mezza, 2006). La transmisión de su mirada plástica a sus alumnos será un factor determinante en la creación de las alternativas sostenidas por los artistas de La Boca.

Para comprender la obra de Quinquela es necesario remitirse al vínculo entre el campo artístico y el contexto social específico desde el que trabajó. El barrio fue sede de un conjunto de artistas. De acuerdo con las autoras anteriores, “Sin llegar a conformar una ‘escuela’ en sentido estricto ni un grupo de cohesión estético-histórico, los denominados ‘artistas de la Boca’, participan activamente del proceso de modernización de las artes plásticas de nuestro país” (Battiti y Mezza, 2006). Con el interés por la vida y la geografía del barrio como denominador común, estos artistas producen obras en donde se evidencia una diversidad lingüística que incluye elementos del impresionismo de fines del siglo anterior, los nuevos lenguajes del cubismo, la pintura metafísica y variantes que se escapan de las categorías estilísticas imperantes; sus trabajos oscilan en una reflexión sobre lo particular y lo universal, la tradición y la innovación². El alejamiento del barrio y la condición social de sus habitantes distancia a la mayoría de la educación plástica académica y las instituciones que detentan la hegemonía dentro del campo; no obstante, los artistas de la Boca

² El análisis que tanto Diana Wechsler como María Teresa Constantín realizan sobre las obras de Víctor Cúnsolo y Fortunato Lacámara son una demostración de esto: en ambos artistas la mirada sobre el barrio o el interior del taller se conjuga con la utilización de elementos innovadores de lenguaje plástico y símbolos de pretendida universalidad. (Wechsler, 2010) y (Constantín, 1998).

logran establecer lazos con otros agentes y agrupaciones³ e insertarse de ese modo en la red de intercambios y disputas simbólicas de la época. Eduardo Leonardis sintetiza: “Los artistas boquenses, más allá de sus diferencias de estilo, se distinguieron por una visión del arte que hubo de conjugar una serie de clasificaciones sociales, políticas, territoriales, ideológicas y estéticas; esto les permitió identificarse a sí mismos e identificar a los otros desde un lugar de relativa igualdad” (Leonardis, 2012: 22).

Quinquela da una serie de pasos que lo llevan a la consagración con relativa rapidez. En 1914 participa del Salón de Recusados organizado por los Artistas del Pueblo; en el año 1916 la revista Fray Mocho publica un artículo sobre él, lo que le posibilita concretar su primer venta de obra. 1917 se transforma en un año fundamental para el artista: gracias a la mediación de Facio Hebequer conoce a Pío Collivadino, por ese entonces director de la Academia de Bellas Artes, quien se muestra sumamente interesado en su obra. Es gracias a este vínculo que Quinquela logra al año siguiente su primera exposición individual en el salón Witcomb, a partir de la cual accede a los espacios de legitimación del campo local. Su éxito se multiplica en la década siguiente: en 1920, luego de cambiar definitivamente su apellido “Chinchella” por la versión fonética Quinquela y a la par de recibir un tercer premio en el Salón Nacional por su obra *Escena de trabajo*, inicia una serie de viajes que lo llevarán por Brasil, España, Italia, Francia, Inglaterra y Estados Unidos. Es destacable el hecho de que estos no hayan sido viajes de estudio sino que tuvieran como propósito realizar exposiciones de sus obras; Quinquela cosechó un notable éxito internacional a partir de esta itinerancia, que le retribuyó numerosas ventas así como favorables críticas de la prensa artística⁴ e incluso de personalidades como Musolini, que asiste a su exposición de 1929 en Roma e intenta en vano comprar la obra *Crepúsculo* (Figura 1).

A lo largo de toda su carrera, la poética y el estilo de Quinquela se hermanan con el tema de su elección: La Boca, el puerto y la vida de los trabajadores que lo habitan. No hay en él una adscripción a una escuela o una corriente estilística. Aunque muchas veces asociado con el Impresionismo, Quinquela se escapa constantemente de las reglas de este movimiento, privilegiando el uso expresivo del empaste y el color por sobre el estudio de la luz, todo puesto en función de la vibración y el vigor de las escenas de trabajo que busca plasmar en sus telas. Sylvia Iparraguirre afirma: “La crítica argentina y extranjera lo considera un notable pintor cuyo trato de la materia, a veces trabajada con espátula en empastes que llegan al relieve y el exuberante manejo del

³ Ejemplos de esto son la relación establecida entre el grupo Vuelta de Rocha y los denominados Artistas del Pueblo y la participación de Alfredo Guttero en la 2ª Exposición de Pintura y Escultura del Ateneo Popular de La Boca.

⁴ Una muestra de este visto bueno de la crítica puede encontrarse en la publicación *El pintor Benito Quinquela Martín y la crítica española*, que compila varias notas y reseñas sobre el artista (Ghiraldo et al, 1923).

color, le dan características únicas. Quedaron en segundo plano las cuestiones formales, los lenguajes en pintura, centro de la problemática de los modernos” (Iparraguirre, 2001). En efecto, su interés por la identidad de su barrio lo distancia de las disquisiciones de los sectores más radicales del arte nuevo, cuyas problemáticas giraban específicamente en torno al lenguaje plástico. No obstante, esto no implica una posición conservadora; la primacía del tema lo lleva a implementar soluciones de su propia creación que se escapan de cualquier fórmula académica. Fermín Fevre puntualiza: “En la pintura de nuestro artista hallamos una libertad expresiva que se manifiesta en el manejo cromático. Por momentos se acerca a los fauves (...) El movimiento del agua del Riachuelo o del humo que sale de las chimeneas responde, como en el caso de la figura humana, a una esquematización que quita realismo a la escena al tiempo que le da intensidad expresiva” (Fevre, 2001: 55). La obra *Veleros reunidos* (figura 2) puede tomarse como un ejemplo que condensa varios de los elementos de la poética de Quinquela. En la tela de gran tamaño vemos una escena portuaria en cuyo primer plano se distingue un grupo de estibadores de espalda arqueada que carga una embarcación. En los sucesivos planos encontramos otras naves estacionadas, con las cubiertas repletas del hormigueo de los trabajadores sin rostro. Hacia el fondo el río se difumina en la línea del horizonte, que enseña retazos de un paisaje fabril urbano. El cruce de las líneas rectas que dibujan a los barcos y sus velámenes dialoga con las pinceladas serpenteantes que sugieren el movimiento y los reflejos del agua del riachuelo. Los obreros son anónimos, todos están hermanados por el esfuerzo que los moviliza y los dobla. La resolución de las formas es veloz y esquemática. El trabajo, tema central de la obra, aparece como elemento que da marco y definición al hombre. Llama la atención el hecho de que la producción de Quinquela gire en torno a una imagen del riachuelo que, ya desde la juventud del pintor, empieza a perder importancia frente al nuevo puerto de Buenos Aires. Leonardis reflexiona: “Esta forma de retratar la vida boquense propuesta por Quinquela supone un trabajo simbólico que ha de tipificarla e idealizarla, cristalizando las relaciones de un contexto histórico particular (...) Es así que a través de su pintura Quinquela acrecienta subjetivamente las distancias entre ser y no ser de La Boca, logrando la paradoja de constituirse y constituir al barrio en símbolos de la identidad porteña” (Leonardis, 2012: 22).

Quinquela formó parte de varios grupos e instituciones. Además de la agrupación Vuelta de Rocha, el pintor participó de la creación del Ateneo Popular de La Boca en 1926 y, en el mismo año, integró la agrupación Gente de Arte y de Letras “La Peña” del Café Tortoni. Tiempo después de la disolución de este último núcleo, en 1947, crea la Orden del Tornillo, en la que encarna el rol de maestro de una sociedad que busca volverse el centro de la vida cultural boquense. En relación a

su inserción en su contexto cultural, hay una faceta de Quinquela que me interesa destacar: su labor como gestor cultural. A partir de la década del 30 el artista comienza a hacer uso del éxito cosechado para comprar terrenos sobre la ribera del Riachuelo y cederlos posteriormente al Estado, con la condición de que se realicen allí edificios que alberguen instituciones de bien público. La primera de ellas y la más relevante a efectos de este ensayo es la Escuela-Museo Pedro de Mendoza (figura 3). En el año 1933 Quinquela realiza la donación del terreno de la calle Pedro de Mendoza entre los números 1829 y 1885. En el documento que consigna el hecho, el artista deja en claro el destino del solar: “ La superficie que comprende, permite levantar un amplio edificio de tres pisos que deberá ser destinado para escuela primaria y nocturna – los dos primeros pisos – (planta baja y primer piso), y el tercer piso para Museo de Bellas Artes formado por obras de mi producción y demás artistas argentinos locales, obras que quedarán en propiedad del Consejo Nacional de Educación”⁵. Por consiguiente, el edificio tendrá un doble valor institucional, ya que concentrará a la población de numerosas escuelas aledañas y además será sede de una colección donada por el mismo Quinquela, en la que pretende dar cuenta de la tradición figurativa de la pintura argentina de la que él se siente parte. Pero la propuesta del artista se completa con otra instancia más: “Si el H.C. consintiera en que el suscripto decorara las paredes interiores del local con temas de su especialidad, que son los motivos del puerto y de fábricas, en todos sus aspectos, me comprometería a hacerlo gratuitamente, sin remuneración alguna, en el pensamiento de que al así proceder, contribuirá a dejar para la escuela argentina, una obra artística realizada con sincero idealismo”. Podemos pensar entonces que el sentido del término Escuela-Museo con el que Quinquela denomina al proyecto es doble: una escuela que alberga un museo de Bellas Artes, pero también una escuela como museo en sí misma, decorada con murales de un pintor consagrado que la vuelve a ella entera obra de arte.

Es preciso ahora preguntarse: ¿Qué vínculo puede establecerse entre la obra plástica de Quinquela y su labor como gestor cultural? ¿Cómo se inserta su museo en el entramado más amplio de su proyecto estético? En las líneas anteriores mencioné el interés del pintor por dar cuenta a través de su pintura de una identidad boquense que, si bien es construida por él, se vuelve el núcleo de una poética que se define por su pertenencia a la experiencia vital del barrio. El sentido de este acto constructivo puede verse potenciado en el afán institucionalizador del artista. Los agentes sociales activos en La Boca ponen en cuestión constantemente la marginalidad de su espacio social a través de las instituciones y asociaciones que buscan transformar a la supuesta periferia en un

⁵ El documento de la donación del artista se haya reproducido en su totalidad en álbum de fotografías de los murales de la Escuela-Museo Pedro de Mendoza que realiza el Consejo Nacional de Educación en 1967 (Consejo Nacional de Educación, 1967).

centro alternativo. En ese espíritu, Quinquela hace su aporte a esta causa desde el campo artístico: gestando un museo, dispositivo legitimador por antonomasia, dota al barrio de la herramienta simbólica necesaria para erigirse como una voz con el capital simbólico necesario para pugnar en la lucha por la definición de lo estético. De algún modo, la construcción institucional equivale a la construcción identitaria que Quinquela realiza al interior de sus pinturas. En ellas nos encontramos con un barrio idealizado, con sus rasgos figurados y metamorfoseados por la mirada particular del pintor; el éxito económico que estas obras le confieren le permite a su vez transformar la fisonomía del barrio, dotándolo de una red simbólica cuyo fin es el mejoramiento de la vida de las personas que lo habitan. Hay aquí una retroalimentación: el vínculo entre su proyecto pictórico y la identidad boquense le permite acercar al barrio real a esa imagen ideal que construye en la tela. Museo como reservorio de valor artístico y mecanismo de legitimación, escuela como organismo facilitador de una conciencia y autonomía cultural, murales que ponen en contacto a los niños en formación y a la comunidad toda con ese barrio ideal que el pintor pretende construir.

Luego de diversas gestiones, en el año 1936 se inaugura la escuela y en 1938, el museo. La iniciativa es vivida por la comunidad como un evento de enormes proporciones; merece mencionarse que el proyecto de los murales haya suscitado una conferencia en el año 1935 en el Ateneo Popular de la Boca en la que el profesor Marcelo Olivari elogió profusamente el valor pedagógico de esas obras en el contexto áulico (Olivari, 1935). Los años siguientes ven una serie de donaciones y fundaciones dinamizadas por Quinquela: en 1947 se inauguran el lactario municipal y el jardín de infantes; en 1959, el Instituto Odontológico Infantil y el pasaje artístico “Caminito” y finalmente, en 1971 se da la apertura del Teatro de la Ribera. De este modo, el proyecto constructor de Quinquela desborda el campo artístico para repensar a la Boca en un sentido social y cultural más abarcador.

Francisco Ramoneda y el museo-estudio de Humauaca⁶

Francisco Ramoneda nace en Barcelona en 1905; dos años más tarde, se muda con sus padres a Buenos Aires, ciudad en la que se afincarán y en la que el futuro pintor vivirá toda su infancia y adolescencia. La familia se establece en el barrio de San Telmo, en el cual transcurrirá la escolaridad de Ramoneda. Desde los 9 años comienza su instrucción plástica en talleres de maestros particulares. En 1918 asiste a la Academia Libre de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, donde

⁶ Este apartado del ensayo retoma los resultados de una primera pesquisa que realicé con anterioridad sobre el artista (Fasce, 2011).

tiene como maestro a Eugenio Daneri⁷. En 1921 expone en el Salón Anual de la Mutualidad de Alumnos y Egresados de Bellas Artes, en el cual recibe premios por su pintura *Mi hermano Jaime* y por el dibujo *El escultor Biscardi*; el jurado que participa de este certamen incluye, entre otros, a De la Cárcova, Giudice y a Martín Noel⁸. En 1922 participa por primera vez en el Salón Nacional, enviando un autorretrato titulado *Cabeza de muchacho* (figura 4). Más adelante, durante esa década comienza a frecuentar al grupo de La Peña del café Tortoni, del que se vuelve un miembro estable; es a partir de esta pertenencia que se adentra en los modos de la bohemia porteña y es en ese contexto en el que conoce y entabla amistad con Quinquela Martín.

Durante esta primera etapa, la obra de Ramoneda gira en torno a los temas del paisaje urbano y el retrato. La pintura *Ollavaca* (figura 5) puede ser considerada como un ejemplo representativo de este período. En esta tela retrata a Adolfo Ollavaca, un pintor y poeta perteneciente al círculo de La Peña, usuario de un lenguaje de su autoría al que llamó “crefundeó” (neologismo que fusiona los términos “creo” y “fundo”). El retratado ocupa la mayor parte de la superficie pictórica, visto a partir del pecho y vestido a la manera de los personajes de los arrabales porteños de la época. El fondo muestra un cielo nocturno surcado por murciélagos (símbolo del gusto de Ollavaca por la vida bohemia) y una forma arquitectónica que semeja una cariátide. Si bien la construcción de la figura se distancia de la velocidad y el esquematismo de la pintura de Quinquela, el tratamiento no es académico: en el rostro, cabeza y sombrero puede verse la insinuación de formas geométricas que remiten a los nuevos lenguajes constructivos de vanguardia, semejantes a los elementos que María Teresa Constantín encuentra en retratos contemporáneos de Lacámara, Guttero y Cúnsolo (Constantín, 1998).

A finales de la década del '20 se inicia la serie de hechos que cambiará el rumbo de la carrera de Ramoneda. En el año 1927 obtiene un premio en el Salón Nacional por su pintura *El escritor Fuentes* (obra que luego participará en la Exposición Nacional de Madrid en el 30 y el Salón de Otoño de Barcelona en el 32) (figura 6). Este premio le retribuye una beca de parte de la Dirección Nacional de Bellas Artes (institución que luego se transformaría en el Fondo Nacional de Bellas Artes), que consiste en un subsidio entregado especialmente para desarrollar su actividad pictórica en alguna localidad del interior del país, a elección del artista. Es entonces cuando tiene su primer contacto con Humahuaca. No se sabe con certeza cuáles fueron los motivos para esa elección. Luis Ramoneda recuerda que su padre le había comentado que Pío Collivadino, director

⁷ Puede encontrarse una cronología exhaustiva de la vida y obra de Ramoneda en el catálogo de la exposición realizada en el año 1989 en el Palais de Glace.

⁸ Esta información se encuentra destacada en el catálogo de la exposición *Francisco Ramoneda. 50 años de pintura, 1922-1972*, realizada en el año 1972 en la sede de la Agrupación Impulso, Buenos Aires.

en ese entonces de la Academia de Bellas Artes, lo había estimulado para que eligiera esa región: el maestro decía que el paisaje del norte requería un temperamento fuerte y el rigor de un gran dibujante para ser interpretado, cualidades que veía en Ramoneda. El hijo del pintor afirma que el mismo Collivadino había visitado el norte en 1905⁹.

En 1933 realiza el viaje a Humahuaca para el que había sido becado. Parte desde Buenos Aires junto con el escultor Ernesto Soto Avendaño (el realizador del *Monumento a la Independencia* emplazado en Humahuaca) y el arqueólogo Fernando Marquez Miranda (académico de la Universidad de La Plata y del museo de Ciencias Naturales de la misma ciudad). Instalado en la localidad de su elección, desarrolla su actividad pictórica durante los tres meses pautados por su beca. La llegada al norte cambia el foco de interés de su obra y lo redirecciona hacia el paisaje de la región, los tipos sociales y las costumbres. Ramoneda se aboca a estos temas durante el tiempo que dura su beca y vuelve a Buenos Aires con obras de esta índole que expone en 1933 en la galería Nordiska. No obstante, la estancia en la capital no dura mucho, ya que a fines del mismo año el pintor decide volver a Humahuaca para instalarse definitivamente allí. Según recuerda Luis Ramoneda, su padre había quedado prendado con los paisajes y las personas del norte, y decide volver porque creía que para poder pintar con sabiduría a ese lugar era necesario ser un habitante de la quebrada.

El cambio de tema perdura durante el resto de la carrera del pintor y viene aparejado al mismo tiempo de un giro estilístico. Para ver este cambio, podemos tomar la obra *La vendedora de quesos* (figura 7) como un ejemplo que sintetiza varios puntos de la estética del artista. En esta tela nos encontramos con un tratamiento pictórico que pone en diálogo a la figura con el paisaje. Los rasgos de la vendedora denotan su sangre indígena, y su postura hierática le confiere un aire de solemnidad que se combina con la sabiduría insinuada por las marcas de su vejez. La canasta con quesos que descansa a su lado da cuenta de su vida de trabajo y esfuerzo. Detrás de la mujer se abre un paisaje montañoso, donde el cielo contrasta con las elevaciones del fondo y la desolación del lugar se contrapone a la presencia de la figura y el grupo de personajes (quizás forman parte de una caravana) que se ubican en un plano posterior a ella. La composición está trabajada con una pincelada marcada que recuerda los elementos de impresionismo propios de la pintura del grupo Nexus y la generación del Centenario; el color resalta ciertos elementos y confiere una carga de mayor intensidad emocional o espiritual, como sucede, por ejemplo, con los azules y rojos en la vestimenta de la anciana que ayudan a poner la figura en primer plano y destacar su solemne protagonismo. En suma, la pintura propone una mirada que rescata el valor moral y simbólico de un

⁹ Entrevista realizada por el autor, 2010.

personaje que actúa como representante de los habitantes de una región y que se transforma en la encarnación humana del paisaje que lo rodea. Esta descripción parece coincidir con ciertas observaciones de Wechsler sobre la pintura nacionalista de principios de siglo: “El paisaje adquiere dimensiones que superan la simple intención de retratar la naturaleza y la implican con otros elementos que buscan ampliar su significación (...) Mezclan elementos heredados del impresionismo con otros procedentes de la pintura regional española, sumados a resabios de simbolismo y realismo “fin de siglo” (...) se humaniza la naturaleza, se la convierte en medio para hablar de otra cosa, de la quietud, de la serenidad, de la paz, de aquellos sentimientos o vivencias humanas que colaboran en una operación de naturalización de lo humano y espiritualización de la naturaleza (...) Subyace en ellos la intención de ofrecer estampas en las que se cristaliza lo social, se desdibuja toda posible conflictividad y se omiten las variedades regionales unificándose tipo a favor de la construcción de referencias icónicas de gran síntesis para el imaginario de una sociedad que está dando forma a su identidad nacional (...) La propuesta de estos pintores es clara: proveer estereotipos fáciles de incorporar” (Wechsler, 2010: 279 y 280).

Sin embargo, creo que estas categorías no bastan para explicar el sentido del trabajo de Ramoneda. De acuerdo a la postura de Wechsler, el tratamiento del paisaje y los tipos regionales se realiza de acuerdo con un modelo preconcebido que transforma a esas obras en imágenes estereotipadas de una realidad predeterminada y carente de conflicto. Hay en Ramoneda una cuota de tipificación y etnocentrismo que pueden hacernos ver cierto dejo de exotismo cosificante en las pinturas. No obstante, creo que el pintor se aleja en ciertos puntos de esa posición conservadora y nos proporciona una mirada que podríamos calificar de moderna, aunque no en el sentido más corriente. Si bien varias de sus pinturas se corresponden con esta estética generalizadora, nos encontramos en otras ocasiones con obras que nos ponen frente a retratos de personas particulares del noroeste, como se puede llegar a ver en varios dibujos. Estos trabajos nos muestran la voluntad de escapar de la homogenización de las tipologías en función del rescate de la identidad única del modelo (figura 8). Si bien las elecciones temáticas y estilísticas de Ramoneda difieren de los intereses de las corrientes de la vanguardia porteña, su posicionamiento no debe ser entendido en términos de un conservadurismo ideológico.

Hay otra faceta del trabajo del artista que permite comprender con mayor profundidad el sentido final de su proyecto estético: su labor como gestor cultural. A su retorno a Humahuaca, concreta uno de los proyectos que lo vuelven una figura vital del campo artístico en la región. De acuerdo con el relato de Luis Ramoneda, entre el viaje como becario y la vuelta definitiva, el pintor había actuado como intermediario entre la Comisión de Cultura de la provincia de Jujuy y el

Gobierno de la Nación para aprontar la creación del Museo Provincial de Bellas Artes de la provincia. Esta iniciativa acapara gran parte de su entusiasmo, pero finalmente el acuerdo no puede concretarse ya que la provincia no contesta al pedido de un edificio para albergar la colección de 70 obras que el Gobierno Nacional donaría. Frente a esta iniciativa frustrada, decide continuar por su cuenta por esa dirección y en 1936 abre al público la mitad del espacio de la casa colonial que ocupa en Humahuaca, que a partir de ese entonces es conocida como el Museo Estudio Ramoneda. Esta institución, que es una de las primeras en la región, expone desde entonces obras de Ramoneda y de varios artistas contemporáneos al pintor (figura 9).

Solo al poner en diálogo la iniciativa fundadora con la obra plástica es posible comprender la diferencia del enfoque de Ramoneda con la generación de los paisajistas que lo precedieron. No solamente plantea un espacio de producción alejado del centro del escenario hegemónico, sino que planea transformar a ese ámbito en un dispositivo que sirva para reclamar el poder de legitimación para la comunidad en la que se inserta. Además de irse definitivamente de la capital, elige abogar por el surgimiento de instituciones en la región de su elección; el plan del pintor podría en cierto sentido estar continuando con el proyecto que se inicia con la generación del ochenta, pero introduce como novedad el intento de romper con la primacía total de Buenos Aires y generar una redistribución del capital artístico que pueda comenzar a plantear a las provincias en una situación de igualdad. Ramoneda intenta expandir el campo; desde esta perspectiva, se vuelve un moderno en un contexto regional y social al que se había dejado por fuera de los debates sobre las artes en nuestro país.

El pintor permanece en Humahuaca hasta su muerte. Su labor como artista y director del museo se complementa con el desarrollo de la docencia en la Escuela Normal del pueblo y, durante la década del 40, en la Universidad de Tucumán. Mientras tanto, continúa realizando exposiciones en distintos puntos del país y el exterior.

Trayectoria de las modernidades soslayadas

Lo expuesto anteriormente nos pone frente a una coincidencia de sentido en los proyectos institucionales de Quinquela y Ramoneda: ambos artistas bregaron por la ampliación del campo artístico hacia los lindes habitados por sujetos en situación de desventaja simbólica respecto de los detentores de la hegemonía. Los museos se constituyen como intentos de pensar en un arte plural, donde poéticas vinculadas a la identidad de los grupos entre los que se gestan tengan un espacio para ser conservadas y reclamadas por quienes son sus verdaderos referentes. La presencia de obras

de cada uno en el museo del otro y el sostenido contacto epistolar hasta el final de los días de ambos abona esta hipótesis (figura 10). Cabe entonces que nos preguntemos en este punto: ¿Cómo han sido recibidas estas iniciativas por la historiografía posterior? ¿De qué modo participaron o fueron dejadas de lado en la construcción de un relato sobre el arte moderno argentino?

Como mencioné anteriormente, Quinquela es una de las figuras más populares del campo artístico argentino; sin embargo, su fortuna en el campo de la historia del arte es dispar. Los textos inaugurales de la disciplina, escritos desde un enfoque en donde la dimensión formal de la obra es la privilegiada, lo consideran un exponente de la generación anterior a la introducción de los lenguajes de vanguardia, original pero inclasificable en términos estilísticos y, si bien exitoso, marginal¹⁰. Este tipo de análisis se reproduce en textos más recientes, en donde prima el biografismo y el formalismo¹¹. Solo en algunos trabajos dispersos (que fueron citados a lo largo del desarrollo del análisis) se intenta releer la producción del artista desde una nueva perspectiva teórica. De este modo, la asociación entre lenguajes de avanzada y modernidad estética generada por la historiografía tradicional marginó la iniciativa institucionalizadora de Quinquela y la hizo pervivir como un dato lateral, considerado elemento menor a la hora de entender el sentido de la poética del artista.

El caso de Ramoneda resulta aún más llamativo: fuera del texto fundador de Pagano (Pagano, 1940), no existen trabajos que rescaten su obra y mucho menos su museo. No obstante, el sentido de esta omisión se vuelve transparente a la luz de la siguiente afirmación de Marcelo Pacheco: “(...) Arte argentino: denominación que pretende designar y abarcar las manifestaciones artísticas que caracterizan las diferentes regiones de todo el país y que, sin embargo, refleja casi exclusivamente lo producido en Buenos Aires, la ciudad capital que mantiene el privilegio discursivo y que aún se refiere a sus provincias como “el interior”, su interior (...) Un federalismo enunciativo y conflictos estructurales no resueltos, mantienen una férrea y dominante identificación entre arte argentino y arte de Buenos Aires” (Pacheco, 1999: 31). La condena de Ramoneda no está dada únicamente por sus elecciones plásticas. Él decide correrse del espacio privilegiado que actuaba como centro de los debates del campo artístico, y al hacerlo, se somete (seguramente sin saberlo) a una operación de borramiento y olvido constantes. Esto es síntoma de un problema aún mayor: la conformación de un relato acerca del arte moderno en nuestro país ha sido un proceso pensado para ser realizado en beneficio de la capital, relegando al interior a una situación de

¹⁰ Ejemplos de esta postura son las líneas que le dedica José León Pagano (Pagano, 1940) y la de Faustino Brughetti, que directamente lo fija como exponente del Impresionismo (Brughetti, 1991).

¹¹ Nos referimos, entre otros, a los trabajos de López Anaya (López Anaya, 2004) y a la monografía de Ignacio Gutierrez Zaldivar (Gutierrez Zaldivar, 2000).

marginación y desigualdad simbólica. En este contexto, la iniciativa museológica de Ramoneda naufraga en el olvido.

En el libro *La política del modernismo*, Raymond Williams describe cómo el valor del término “modernismo” es en realidad una construcción realizada a posteriori de aquel momento histórico en función de una posición específica. Exhorta entonces a los historiadores a “(...) buscar y contraponerle una tradición alternativa tomada de las obras ignoradas, abandonadas en el ancho margen del siglo (...)” (Williams, 1997: 56), que nos sirva para construir una mirada más amplia sobre el pasado y que a su vez aporte a la posibilidad de imaginar un futuro que incluya la idea de comunidad. Los museos de Quinquela y Ramoneda permanecen hoy en día como documentos a ser releídos, esperando develar nuevos sentidos sobre nuestro pasado y nuestra construcción de un arte moderno.

Bibliografía

- Muñoz, Andres 1949 *Vida novelesca de Quinquela Martín* (Buenos Aires)
- Di María, Graciela 2012 “Quinquela y la aldea solidaria”, en *La boca según Quinquela. El color como marca y un barrio como obra* (Buenos Aires: Museo de Bellas Artes Benito Quinquela Martín – Fundación Osde)
- Battiti, Florencia y Mezza, Cintia 2006 “Artistas de La Boca”, en: *Centro Virtual de Arte Argentino*,
http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/la_boca/0_1_intro.php?menu_id=15602, consultado el 25/05/2009.
- Wechsler, Diana 2010 (1999) “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945”, en: Burucúa, José Emilio (comp.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política* (Buenos Aires: Sudamericana)
- Constantín, María Teresa 1998 “Todo lo sólido se petrifica en la pintura o la reformulación de la Modernidad en Guttero, Cúnsolo y Lacámara”, en Wechsler, Diana (coordinadora) *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880 – 1960)* (Buenos Aires: Ediciones del Jilguero)
- Leonardis, Eduardo 2012 “La Boca, un origen posible”, en *La boca según Quinquela. El color como marca y un barrio como obra* (Buenos Aires: Museo de Bellas Artes Benito Quinquela Martín – Fundación Osde)
- Ghiraldo, Alberto et al 1923 *El pintor Benito Quinquela Martín y la crítica española* (Madrid: Bética)
- Iparraguirre, Sylvia 2001 “Quinquela y Victorica”, en *Pintura Argentina. Quinquela y Victorica* (Buenos Aires: Ediciones Banco Velox)
- Fevre, Fermín 2001 *Quinquela* (Buenos Aires: El Ateneo)

- Consejo Nacional de Educación 1967 *Reproducciones fotográficas de las decoraciones murales existentes en la Escuela Museo Pedro de Mendoza ejecutadas por el pintor argentino Benito Quinquela Martín* (Buenos Aires: Museo de Bellas Artes de La Boca)
- Olivari, Marcelo 1935 *La escuela bella. Los motivos de Quinquela Martín* (Buenos Aires: Ateneo Popular de La Boca)
- Fasce, Pablo 2011 “Desde el borde de la periferia. El museo y la obra de Francisco Ramoneda en el contexto de la modernidad estética argentina”, XV Jornadas de Investigación del Área Artes del CIFYH, UNC, Córdoba, 2 al 4 de noviembre.
- Anderson, Perry 2004 (1984) “Modernidad y revolución”, en Casullo, Nicolás (compilador), *El debate modernidad-postmodernidad* (Buenos Aires: Retórica)
- Habermas, Jürgen. 2004 (1982) “Modernidad: un proyecto incompleto”, en Casullo, Nicolás (compilador), *El debate modernidad-postmodernidad* (Buenos Aires: Retórica)
- Berman, Marshall 1997 (1982) *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad* (Buenos Aires: Siglo XXI)
- Muñoz, Miguel Ángel 1998 “Un campo para el arte Argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario”, en: Wechsler, Diana (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880 – 1960)* (Buenos Aires: Ediciones del Jilguero)
- Wechsler, Diana 1998 “Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas”, en: Wechsler, Diana (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880 – 1960)* (Buenos Aires: Ediciones del Jilguero)
- Artundo, Patricia 1997 “Alfredo Guttero en Buenos Aires. 1927 – 1932”, en: AAVV, *Arte argentino del siglo XX* (Buenos Aires: Fundación Telefónica)
- Muñoz, Miguel Ángel 1994 “Los Artistas del Pueblo. La vanguardia política de principios de siglo en Buenos Aires”, en AAVV, *Artes plásticas na América Latina contemporânea* (Rio Grande: UFRGS)
- Pagano, José León 1940 *el arte de los argentinos* (Buenos Aires: ediciones del autor) Tomos 2 y 3
- Brughetti, Faustino 1991 *Nueva historia de la pintura y la escultura en la Argentina. De los orígenes a nuestros días* (Buenos Aires: Gaglianone)
- López Anaya, Jorge 2005 *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)* (Buenos Aires: Emecé)
- Gutierrez Zaldivar, Ignacio 2000 *Quinquela* (Buenos Aires: Zurbarán Ediciones)
- Pacheco, Marcelo 1999 “Vectores y vanguardias”, en revista *Lápiz* (Madrid) año XIX, número 158/159
- Williams, Raymond 1997 *La política del modernismo* (Buenos Aires: Manantial)

Anexo de imágenes



Figura 1: Quinquela Martín, *Crepúsculo*, 1922, óleo sobre tela.

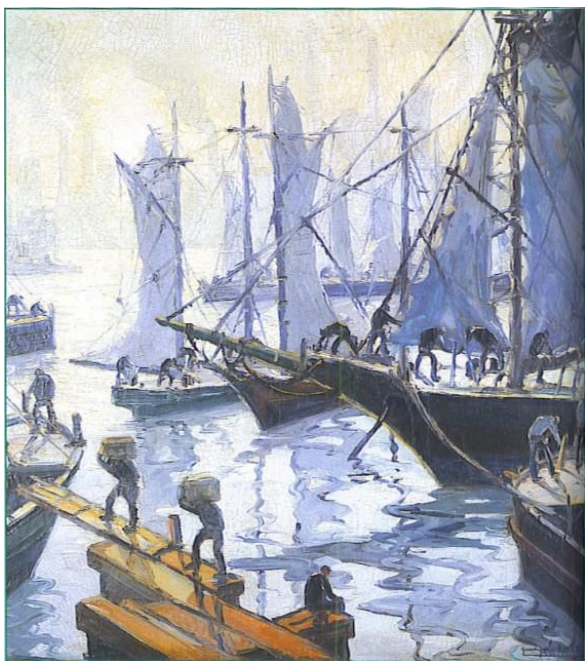


Figura 2: Quinquela Martín, *veleros reunidos*, ca. 1930, óleo sobre tela.



Figura 3: Escuela-Museo Pedro de Mendoza desde la ribera del Riachuelo.



Figura 4: Francisco Ramoneda, *Cabeza de joven (autorretrato)*, óleo sobre tela, 1922.



Figura 5: Francisco Ramoneda, *Ollavaca*, óleo sobre tela, 1930.



Figura 6: Francisco Ramoneda, *El escritor Fuentes*, óleo sobre tela, 1926.



Figura 7: Francisco Ramoneda, *La vendedora de quesos*, óleo sobre tela, 97 x 79 cm, 1968.



Figura 8: Francisco Ramoneda, *Marcos del charcal* y *Mateo de Humahuaca*, carbonilla sobre papel.



Figura 9: Fotografía de Ramoneda en la entrada del Estudio Museo Ramoneda.

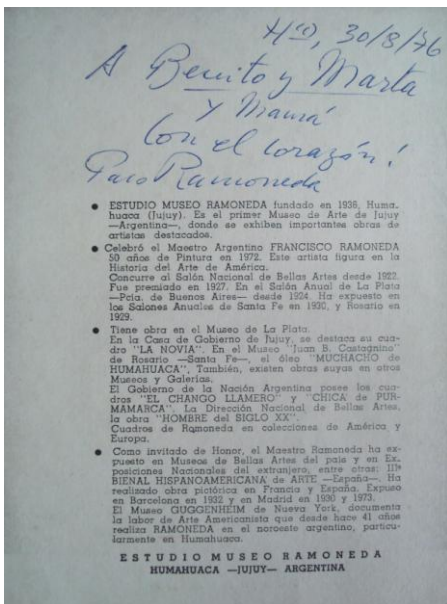


Figura 10: nota de Francisco Ramoneda a Quinquela Martín, 1976, archivo del Museo de Bellas Artes de la Boca.