



Costumbrismo y propaganda interamericana: las caricaturas de Molina Campos, entre ética y espectáculo.

Fabiana Serviddio¹

IIAC-UNTREF/CONICET

fabiana@scg.com.ar

Resumen: En 1942 el caricaturista argentino Florencio Molina Campos fue contratado por Walt Disney para colaborar como asesor artístico en la realización de cortos animados enmarcados en un convenio entre la Walt Disney Pictures y la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos, agencia oficial creada con el propósito de subvencionar programas culturales, educativos y científicos como parte de la política de diplomacia interamericana que buscaba mejorar las relaciones entre Estados Unidos y Latinoamérica durante la Segunda Guerra. La ponencia propone analizar los deslizamientos del sentido entre las caricaturas de la vida rural de Molina Campos, y los cortos del estudio norteamericano, para identificar los estereotipos sociales y culturales que las caricaturas activaron y los films de la Disney contribuyeron a expandir.

Palabras clave: costumbrismo – Latinoamérica – propaganda – Molina Campos – Disney

Abstract: In 1942 the Argentine artist Florencio Molina Campos was invited by Walt Disney to join a project that would produce cartoons aimed to promote better Inter-American relations, backed by a contract between the Disney Pictures Company and the Office of Inter American Affairs, an official agency created by the American government during the Second World War for the purpose of financing cultural, scientific and academic programs. The paper seeks to analyze the shifting of meanings between Molina Campos' caricatures of *gaucho* life and the Disney films, as to identify social and cultural stereotypes of a so called "Argentine identity" that were put in play in the caricatures and further elaborated in Disney films.

Keywords: costumbrismo – Latin America – propaganda – Molina Campos – Disney

¹ **Fabiana Serviddio** es investigador adjunto del CONICET, y tiene radicado su proyecto postdoctoral en el Instituto de Investigación en Arte y Cultura Dr Norberto Griffa de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Profesora Titular de Historiografía del Arte Latinoamericano en la Maestría y Especialización en Curaduría en Artes Visuales y Maestría en Estudios literarios latinoamericanos, y Profesora Adjunta en el Taller de Tesis de la carrera de grado Gestión del Arte y la Cultura (UNTREF). Autor de *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta* (Miño y Dávila, 2012).



Este trabajo se vincula a mi proyecto *Arte, identidades, propaganda. Construcciones de América latina a través de sus exhibiciones (1939-1945)*, en el que investigo programas de propaganda cultural que se concibieron durante la Segunda Guerra desde el gobierno norteamericano para fomentar los buenos vínculos con Latinoamérica. Florencio Molina Campos fue uno de los artistas cuya obra fue “traficada” simbólicamente como parte de los intercambios culturales generados en este contexto.

Se conoce a Molina Campos por sus incisivas caricaturas de escenas gauchescas, que ya a fines de la década de 1920 permitieron difundir en el país y en el exterior las particularidades de la vida en la pampa argentina, y con ellas fomentar la recuperación de costumbres y valores que parecían perdidos.

Molina Campos pertenecía a una familia acomodada, de padre y madre hijos de familias terratenientes, dueños de estancias en la provincia de Buenos Aires y en Entre Ríos. El artista se inició en el conocimiento del mundo rural durante las largas temporadas de vacaciones que pasaba en las estancias de sus dos familias, la materna y la paterna, y allí desarrolló una penetrante capacidad de observación tanto del medio humano campesino como del medio natural en el que se desenvolvían las vidas de patrones y peones. Cuando su padre murió, se modificó sustancialmente su situación económica. Molina Campos intentó llevar adelante durante los primeros años algunos emprendimientos vinculados a la actividad rural pero su fracaso lo empujó a la vida en la ciudad y a un empleo en el correo.

Las primeras caricaturas en el diario *La Razón* y luego las gauchescas realizadas para la Exposición Anual de la Sociedad Rural de Palermo le permitieron adquirir rápida notoriedad a nivel nacional e inserción en el mercado, ya que el mismo presidente de la nación visitó en 1926 la muestra



y fue uno de los que compró alguna de sus escenas gauchescas (Gutiérrez Zaldívar 6).

En 1930 la firma Alpargatas lo contrató para realizar una serie de dibujos originales que serían utilizados para producir almanaques publicitarios. De 1931 a 1936, y de 1941 a 1945, realizó 144 originales trabajando para esta empresa. El éxito fue tal, que se llegaron a imprimir 18 millones de ejemplares. Los almanaques se distribuían por miles de ranchos, estaciones y locales de todo el país, donde permanecían como objetos decorativos, y esto convirtió a Molina Campos en el más popular de los artistas argentinos (10).

En 1938 viajó por primera vez a EE.UU. gracias a una beca de la Comisión Nacional de Cultura, ya que deseaba realizar estudios de animación de dibujos. En Nueva York conoció al publicista Joshua Powers que le consigue contratos publicitarios y exposiciones en esa ciudad, en Nuevo México y en California. A través de su amigo Powers también vendió sus trabajos en los Estados Unidos. Además dictó conferencias sobre la Argentina en diversas universidades. El fundador de la Universidad de Texas, Edward Larocque Tinker, se convirtió también en coleccionista y difusor de su obra; de aquí que fuera contratado por empresas petroleras para distintas publicidades. Ilustró también *Vida Gaucha*, un texto para estudiantes de español en Estados Unidos.

Ya desde las tómperas que realizara para la exposición de la Sociedad Rural en 1926, Molina Campos adoptó el estilo de la caricatura política de fin del siglo XIX y lo utilizó cada vez que debía representar la figura. Exageraba los rasgos mestizos de sus paisanos: agrandaba sus bocas, narices, y ojos que a veces adoptaban forma esférica y tonalidad rojiza (rasgo que se ha interpretado como aquel propio del bebedor frecuente), y lo mismo hacía con las figuras de caballos, avestruces, perros, y toros –el medio humano y



el natural iban de la mano-. También exacerbaba ciertos rasgos físicos de los personajes como pies y manos, codificando así visualmente el esfuerzo físico de los trabajos rurales. Los historiadores destacan a su vez el registro fiel que lograba de posturas, gestos y ademanes propios de los hombres de campo.

Hugo Monzón justamente señaló que los artistas extranjeros y nacionales del siglo XIX tuvieron una fuerte impronta en su trabajo, y esto se hace evidente en la forma de representar el paisaje de llanura mediante una perspectiva aérea que pintaba en sus varias alternativas climáticas, horarias, topográficas (Monzón *Florencio Molina Campos*), sugiriendo lejanía y con la fórmula usual del formato apaisado que puede apreciarse en las obras de artistas como Prilidiano Pueyrredón o Eduardo Sívori. Desplegaba en todos sus trabajos una gran sensibilidad compositiva: sus figuras, vegetación, animales y construcciones se organizan en cuidadas compensaciones de volúmenes que logran gran solidez estructural. (Bonomini 60) Al introducir en estos paisajes sujetos con fisionomías fuertemente acentuadas, los almanaques de Alpargatas desbordaron tanto los límites del paisaje naturalista como los de la caricatura. Si bien la historiografía sobre su obra tiende a uniformizar su producción observando que todos sus trabajos poseían un acento fuertemente caricatural y su poética cerrada se caracterizó por un estilo distinguible y casi inmutable en el tiempo, es posible detectar distintos registros estilísticos según el soporte y la funcionalidad de la pieza, en los que se hace evidente una paulatina adquisición de mayor ductilidad en el dibujo, y la incorporación de ciertas estrategias plásticas para alcanzar un lenguaje más sintético, o más naturalista. Hubo ocasiones en las que optó por ceñirse a ciertos géneros y adoptar estilos francamente naturalistas: el artista elegía en qué momentos volcar hacia lo caricaturesco la representación.



Por otro lado, si en su fisionomía el paisano roza el grotesco, en sus vestimentas está descripto cuidadosamente. Molina Campos es el continuador de una iconografía tradicional costumbrista a la cual le aporta nuevos elementos, como la alpargata y la boina de vasco, y también personajes recientemente llegados, los inmigrantes.

Tanto Hugo Monzón, como Enrique Molina, Rafael Squirru y Ángel Bonomini consideraron que no hay intención burlesca o despectiva en las caricaturas de gauchos, sino que se trata de una forma celebratoria. Este es un problema persistente en toda la historiografía sobre su obra que se vincula al carácter visualmente disruptivo e inquietante de su obra dado por el fuerte contraste entre los rasgos caricaturescos de las figuras y la representación naturalista del paisaje.

Mi hipótesis de trabajo es que Molina Campos encontró en la caricatura una herramienta plástica, la que mejor dominaba a la fecha, para inyectar verismo a la representación de un sujeto que hasta ese momento estaba casi invisibilizado en las representaciones de la pampa argentina.

Valgan de apoyo algunos textos que estudian las relaciones entre estilo y verosimilitud, como el clásico “Verdad y el estereotipo”, en *Arte e ilusión*, de Ernst Gombrich, para señalar que el complejo mecanismo del retrato se basa en adaptaciones a fórmulas o esquemas, patrones preexistentes. Y que las explicaciones sobre el estilo que un artista adoptó deben siempre vincularse no sólo a lo que deseaba sino también a sus habilidades, a lo que efectivamente tenía la capacidad técnica de representar (Gombrich “Truth and the Stereotype” 100).

Como ya observara el artista Luis Fernando Benedit, su obra fue fundacional porque los personajes de escenas campestres no son más sujetos europeos, y porque logra un sistema bien estructurado “que funciona como criba o tamiz para pasar cualquier imagen” (Isola “Vamos al



Campos” 13); es decir, logra una expresión propia. También Benedit ve en su obra una celebración, no una burla. Pintó a su juicio un mundo que en los 20 ya no existe, un mundo feliz, sin conflicto, porque su versión de la campaña del desierto y los malones fue épica, nostálgica. Las fisionomías caricaturescas se insertaron dentro de una representación en la que todos los detalles del apero criollo son totalmente fidedignos, lo que avala la tesis antes enunciada: la caricatura aquí fue introducida como una herramienta para inyectar verosimilitud, “verdad”, a la representación de los paisanos.

Los almanaques vienen provistos de refranes y leyendas, que unidos a ese rescate del campo como lugar de lo incontaminado o del pasado idealizado proyectan cierto espíritu moralizante. Molina Campos ponía algunas máximas y consejos en la parte de atrás de las láminas: *prudencia en el beber, no pelear*. Uno de los personajes creados por el artista, Teléforo Areco, escribía postales llenas de buenas intenciones para la época de las fiestas.

Según Ángel Bonomini, ser gaucho representaba para Molina Campos un compromiso con la honradez, la lealtad, la valentía, la pureza viril (Bonomini 50). El tono burlón y la complicidad se entenderían por su identificación con ellos. Bolear o enlazar, pialar o domar, vistear o jugar, cultivar la amistad, casarse, tener hijos, eran su manera de contar la realidad de un sector del país en un determinado momento. Coincide Enrique Molina al señalar que los personajes de Molina Campos no son representaciones contemporáneas de las condiciones actuales, son arquetipos, sujetos perennes fuera del tiempo, que ya han dejado de existir, pero que son un componente elemental y ya inseparable de la tradición criolla y un símbolo de valores perdidos (Molina 3). En un reportaje para la revista *Cine mudo* Molina Campos afirmaba:

Yo he querido que el espíritu heroico y nobilísimo de nuestros gauchos de antaño no desaparezca de entre nosotros, arrollado por el embate materialista y grosero del modernismo; que no se borre jamás la fuente inspiradora de nuestra nacionalidad; y humildemente, a la zaga de Martín Fierro, de Santos Vega y del Fausto argentino, los cantos máximos del alma gaucha, voy manteniendo vivo el fuego a ese culto. El gaucho se va. Lo ha desalojado el modernismo y vive ya solo en la leyenda. Pero confío en que, al darle forma gráfica, se adentre de nuevo en nuestra vida de hoy y de siempre, como lo estuvo en nuestro glorioso pasado (Ocampo 76).

Sus dibujos parecían esconder una intencionalidad manifiesta contra el proyecto de la generación del 80 y la imposición de una nueva escala de valores alejada de los preceptos éticos del hombre de campo.

Enrique Molina enlaza la obra de Molina Campos con una potente vivencia infantil, aquella época en la que vacacionaba lejos de la ciudad y conoció la vida rural.

Así, idealiza a los paisanos, rescata una manera de vivir, se identifica con ellos, es todos ellos, una personalidad múltiple y unitaria. Ambos se intercambian y reflejan. El artista parece haber quedado fijado a ese paraíso de la infancia. Muchos años después, sometido al horario de un mísero empleo en la ciudad, comenzó a dibujar como obedeciendo al invencible deseo de revivir aquellas cosas. Como en sueños (Molina 3).

Dice Monzón, en cambio, que es la mirada de un hombre que al igual que Ricardo Güiraldes, observa con amor y respeto a la existencia rústica, pero a través de la ideología de un empinado estrato social (Monzón s/f). Sus “monos”, como él llamaba a sus personajes, están representando el componente mestizo e indígena de nuestra pampa. Quizás esta ambigüedad significativa sea la mejor forma de entrever la propia identidad mestiza del artista, que pugna por hacerse consciente.

La inscripción profundamente personal de su poética se entrelaza con los dilemas de la identidad argentina, que recorre todo lo que se ha



dicho y escrito sobre su obra y con su obra, publicitada aún hoy por galerías, coleccionistas y museos como “representación auténtica” de la identidad del país. El énfasis en las características étnicas de sus personajes, las tradiciones culturales superpuestas que ellos suponen, la idiosincrasia y valores propios de sus conductas, construyen el complejo entramado socioétnico del país.

Si la caricatura, como sostiene Ernst Gombrich, apunta a codificar el aspecto ético/moral de un personaje o un tipo (Gombrich “Magic, Mith and Metaphor” 338), las caricaturas de Molina Campos resultan por lo menos, abiertas y ambiguas en la caracterización moral de los personajes que ilustra. La estereotipación se dice que reduce, esencializa, naturaliza y fija la “diferencia” en el tiempo (Hall 430). El estereotipo es una forma de poder *discursiva* que funciona tanto a través de la cultura, la producción de conocimiento, la imagen y la representación, como a través de otros medios. Sin embargo, es *circular*, implica a los “sujetos” de poder así como a aquellos que están “sujetos a éste”. El conocimiento que imparte crea un “régimen de verdad”. Y dice tanto de aquel que es caricaturizado como de quien la realiza. Este mecanismo del estereotipo social también opera por debajo de las caricaturas: la mirada del hijo de terratenientes que pinta satíricamente, con cierto sentido de superioridad de aquel que refuerza el estereotipo que tiene de ese grupo social extraño, brutalizado, naturalizado, y del suyo propio –y en cuyo mecanismo, sin dudas, se incluye la simplificación y fijación de rasgos en un tiempo arquetípico, elemento que, como vimos, varios historiadores ya destacaron en su obra. Esta manera de pensar y representar la tradición gauchesca como un mundo feliz congelado en el pasado también nos reenvía a los mecanismos de identificación y diferenciación que están siempre operando por debajo de las caricaturas.



Los estereotipos buscan fijar el significado, controlarlo, pero éste siempre empieza a hendirse y a resbalar; empieza a ir a la deriva o a ser tergiversado hacia nuevas direcciones. “Las palabras y las imágenes cargan connotaciones sobre las que nadie tiene control completo y estos significados marginales o sumergidos vienen a la superficie permitiendo que se construyan diferentes sentidos, que diferentes cosas se muestren y se digan” (Hall 439). ¿Puede ser desviado, cuestionado o cambiado un régimen de representación dominante? Molina Campos parece querer confrontar un régimen racializado de representación que niega la figura del sujeto mestizo al insertar las caricaturas de estos sujetos en regímenes de representación anteriores basados principalmente en el paisaje del siglo XIX en el que el habitante originario es representado con los rasgos étnicos del sujeto europeo blanco. Hay en ellos algo de irresuelto, de irónico, que no permite cerrar o fijar el significado. La caricatura trabaja aquí, primero, en contra de estereotipos anteriores (véase, por ejemplo, la pieza *Atracaus al mostrador*).

Pero los estereotipos contra los que construyó sus propias caricaturas no eran sólo aquellos insertos en las obras de arte argentinas del siglo XIX, también provenían de miradas extranjeras. La primera serie de postales de Molina Campos que imprimió en Buenos Aires la firma Moen en 1928 tenían una intención pedagógica y crítica, que apuntaba a corregir la tergiversación del gaucho de la película muda *The Gaucho* (1927). En ella el protagonista, el actor Douglas Fairbanks padre, interpretaba a un personaje pendenciero, con vestimenta mezcla de torero y charro, basado más en el tipo de forajido héroe característico de los corridos mexicanos. Esta versión hollywoodense distorsionaba el tipo a los fines de crear un relato atractivo para las grandes audiencias, lleno de aventura, ambientes exóticos y personajes fuera de la ley que lograban salirse con las suyas (Ocampo 73).



Mencionamos en el inicio que la popularidad de las témperas realizadas por Molina Campos se expandió en los Estados Unidos, donde se formaron varios coleccionistas de su obra. En el contexto de la Segunda Guerra Mundial y de los intercambios panamericanos promovidos por el gobierno de este país entre personalidades destacadas en el área de las artes visuales, Molina Campos fue invitado a participar en algunos proyectos; uno de ellos, con la Walt Disney Pictures. Walt Disney había recibido la solicitud de colaborar y realizar una gira de amistad por países de América del Sur. Alrededor de 1941 se selló un convenio entre la compañía y la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos, agencia oficial creada con el propósito de subvencionar programas culturales, educativos y científicos como parte de la política de diplomacia interamericana que buscaba mejorar las relaciones entre Estados Unidos y Latinoamérica durante la Segunda Guerra. Disney no quería participar como mero emisario solo para estrechar manos, pero aceptó de buen ánimo la propuesta de viaje para recabar motivos nuevos y característicos que le permitieran la realización de algunos cortos animados. Este viaje se concretó en 1941 y el equipo de dibujantes y músicos visitó Argentina, Brasil, Chile, y la zona andina.

Molina Campos se conoció con Walt Disney en Río de Janeiro y allí este lo invitó a colaborar con el estudio en la creación de algunos cortos que iban a abordar las costumbres campestres argentinas de manera humorística. Las témperas de Molina Campos le interesaron particularmente a Disney porque adoptaba una perspectiva humorística pero mucho más realista sobre la vida del gaucho que la mirada habitualmente romántica conocida y difundida en los Estados Unidos, por lo que resultó un material mucho más atractivo a los fines de lo que se proyectaba crear. Su prestigio en todo el continente le facilitaría la



recepción de los cortos animados en Latinoamérica, y también claro ayudaría a cuidarse de incurrir en los errores groseros de algunas versiones extremadamente exotistas y ridículas del gaucho que ya había dado a luz Hollywood, como la mencionada *The Gaucho* (que el mismo estudio había parodiado al año siguiente con el corto animado de Mickey *The Gallopin' Gaucho*). Una de las principales prioridades políticas en estos intercambios de buena vecindad era el respeto y atención a las particularidades culturales de cada nación. De paso por Buenos Aires su equipo de dibujantes visitó el estudio del artista en Moreno, y realizó una gran cantidad de bocetos que se utilizaron como fuente de inspiración para la creación de los dibujos, pero quedaba claro que lo que realizaría Disney no serían documentales.

Este gaucho argentino que parecía tan disímil en la superficie, tenía la potencialidad para convertirse en su aliado. Los cortos intentaron entablar paralelismos entre las costumbres rurales argentinas y las del cowboy norteamericano, y así establecer una plataforma común de valores éticos en el continente americano (honestidad, sencillez, simpleza, trabajo duro) que expresaran la pertenencia de latinos y norteamericanos a una comunidad continental hermana, generando una nueva capa de sentido a partir del carácter humorístico de sus caricaturas.

Cuando Molina Campos llegó a los estudios Disney, en Burbank, California, los lineamientos fundamentales de los cortos ya estaban trazados y animados. Al artista se le exhibieron las películas en crudo de *El gauchito volador* y *Goofy se vuelve gaucho*. Esta última formaba parte de *Saludos Amigos*, un extenso film que abre el relato con algunos fragmentos del documental de la gira de Walt Disney y su equipo de dibujantes por varios países de Latinoamérica. La voz en off de un narrador va entrelazando las diversas partes en las que se suceden los tramos documentales, los bocetos



realizados por los dibujantes y los cortos animados. En uno de esos tramos, se documenta la visita de Disney y sus dibujantes al estudio de Molina Campos en Moreno, ocasión en la cual el artista puede mostrarles varias de sus témperas de gauchos, realizados “con mucho detalle y mucho buen humor”. De aquí surge la inquietud de ver a los gauchos mismos en acción, por lo que parten a asistir a una doma y luego un asado y la exhibición de danzas folklóricas. De ahí el relator cuenta que “no pudimos evitar compararlas con la vida del cowboy: sus vidas tienen mucho en común”. El corto parte de esta presunción conveniente. También los documentales buscaban mostrar lo más fielmente posible las costumbres típicas y limar las diferencias culturales.

Esa estrategia discursiva propia de la diplomacia interamericana, que buscó establecer similitudes entre conductas y situaciones de vida en Estados Unidos y demás países americanos, y construir con ello lazos de hermandad continental ante la amenaza de la agresión nazi, puede detectarse no sólo en este caso, sino en muchos otros formatos discursivos como exposiciones, concursos, o convocatorias a realizar proyectos artísticos, que ponían en paralelo situaciones disímiles para generar empatía con “el otro”. El guión hizo asumir a Goofy, cowboy transplantado a las pampas, las vicisitudes de alguien que intentara realizar las arduas tareas del gaucho pampeano. Goofy resulta desastroso a la hora de perseguir y enlazar al pingo, de controlar con las boleadoras los avestruces, de domesticar a su propio caballo –que termina dándole vuelta su apero y usándolo como cama–. Goofy encarnaba así el costado ridículo de quien intenta asumir un papel que no le corresponde. El film partía de un imaginario previo que reconocía falso: “algunas cualidades de la vida del gaucho según le aparecen al hombre norteamericano a través de libros y films han creado la fantasía de una vida de gaucho romántica y glamorosa”,



rezaba el relator. Esto es lo que recogen los cortos de Disney –esa “visión” del público norteamericano que todo el tiempo le mencionan a Molina Campos–, dando cuenta de que este típico habitante de las pampas argentinas era conocido a través de libros y películas que proyectaban una vida romántica, solitaria y aventurera, llena de glamour. De allí la balada romántica que le canta a su compañera (su caballo) bajo las estrellas. Se reconocía que esta visión tenía que ver con una fijación artificial proyectada en la representación. Pero la respuesta no podía ser otra que la narración humorística –a esto llevaba la misma transposición de un lenguaje a otro–, principal herramienta de los guionistas de Disney. Otro cliché que se propusieron echar por tierra fue el del gaucho siempre triste mostrando que hay danzas como la chacarera o el gato donde se pone en juego su destreza y se despierta su alegría.

A Molina Campos las escenas le resultaron “grotescas”, “arbitrarias”, y sensacionalistas (Ocampo 78). Él concebía al cine como el instrumento educativo por excelencia en la época contemporánea. De ahí que hubiera solicitado una beca a la Comisión nacional de Cultura para viajar a los Estados Unidos a formarse en la realización de dibujos animados. Este proyecto había estado entre sus primeras metas al momento de viajar por primera vez a Norteamérica. Una vez en el país del norte, comprendió que la coyuntura histórica le exigía ser portavoz argentino de los buenos vínculos interamericanos, y aceptó formar parte del conjunto de escritores, músicos, artistas que promovían la confraternidad americana. Su idea fue inmediatamente “hacerles comprender la verdadera figura del paisano argentino”, y por eso corrigió estos dibujos en sus detalles descriptivos, realizando dibujos correctivos en los casos a su juicio “mal resueltos”, pero parece no haber incidido nada respecto del carácter general de la narración: en la interpretación que se le daba a ciertas costumbres de vida



en el campo, y al uso humorístico que se hizo de ellas para crear situaciones fantásticas, buscando seducir al público local. Del relato de Molina Campos se desprende que fueron sus numerosas críticas lo que hicieron que se optara finalmente por imaginar un guión en el que un cowboy se trasplantaba a la pampa argentina, probando la vida del gaucho. Si bien lo escucharon y atendieron algunas sugerencias, los cortos tuvieron finalmente el carácter fantástico y cómico que siempre se pensó para ellos. Por otra parte, la adopción de estos recursos narrativos se adoptó también para otros cortos de *Saludos Amigos*, como el correspondiente a la zona andina: un dibujo animado situado en el lago Titicaca resulta ocasión para que el Pato Donald intente muy dificultosamente adoptar las costumbres y prácticas de las gentes autóctonas, lo que termina en situaciones ridículas. Los ribetes fantásticos, finalmente, que en el caso del gaucho alcanzan situaciones ambiguas, se sobrepasan por lejos en el caso brasileño, alcanzando los momentos más surreales del film.

Su viuda ha relatado que Molina Campos no compartió las extravagancias que el estudio cinematográfico quería hacer protagonizar a los paisanos y, tras varios intentos fallidos por lograr una representación más fiel del gaucho argentino, renunció. La comicidad implícita en las mismas caricaturas que el artista había creado de los paisanos fueron en este tráfico simbólico resemantizadas y tomaron una dirección de sentido que las mismas imágenes posibilitaban, pero que, como tantas veces sucede en la historia de las artes visuales, el propio creador no suscribió.



Bibliografía

Bonomini, Ángel. "Arte y testimonio". *Florencio Molina Campos, Cat. Exp.* Buenos Aires: MNBA, 1989.

Gombrich, Ernst. "Magic, Mith and Metaphor: Reflections on Pictorial Satire". Richard Woodfield (ed.). *The Essential Gombrich*. Londres: Phaidon, 1996. 331-353.

Gombrich, Ernst. "Truth and the Stereotype". Richard Woodfield (ed.). *The Essential Gombrich*. Londres: Phaidon, 1996. 89-112

Gutiérrez Zaldívar, Ignacio. *Molina Campos en Mendoza*. Buenos Aires: Zurbarán, 2004.

Hall, Stuart. "El espectáculo del 'otro'". *Ram-wan.net*. Red de Antropologías del Mundo – World Anthropologies Network. Web. Acceso 8/8/2016.

Isola, Laura. "Vamos al Campos". *Radar*. 8/12/2002: 12-13.

Molina, Enrique. "Pampa y memoria". *Página 12 Suplemento Cultural*. 9/4/1989: 2-3.

Monzón, Hugo. "Florencio Molina Campos". Documento sin referencia en carpeta de artista, MNBA.

Ocampo, Juan Carlos. *Florencio Molina Campos*. Moreno: Fundación Florencio Molina Campos, 2003.