

Caminos cruzados e imágenes en el cuerpo

Pintura, fotografía y materialidad en *La gran tentación*

Diego Guerra¹, Daniel Merle²

Resumen

En *La gran tentación* (1962) de Antonio Berni, el uso de la fotografía como representación pretendidamente objetiva de la realidad y como dato de la cultura material se articula con un complejo ejercicio de apropiación crítica de la imagen de masas como dispositivo de construcción de sentidos. Desde el análisis de las fotografías incorporadas al cuerpo de los personajes de esta obra, proponemos reflexionar sobre los vínculos entre pintura y fotografía en la trayectoria del artista, en el marco de los procedimientos desarrollados en el campo artístico de los 60 en la Argentina.

Palabras clave: Berni, collage, fotografía, pintura, pop, Argentina

¹ Diego Guerra. Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura, IIAC-UNTREF, Argentina. dguerra@untref.edu.ar

Licenciado en Artes (UBA), doctor en Historia y Teoría de las Artes (UBA) y doctor en Español (Université Rennes 2), desarrolla su labor en torno a la fotografía, su circulación y recepción y su relación con las prácticas artísticas en la Argentina. Su tesis doctoral analiza el retrato fotográfico post mortem en la Argentina de mediados del siglo XIX a inicios del XX. Docente de posgrado (UNTREF) y de grado (FFyL-UBA, UdeSA, UP) e investigador, dirige el Programa de Estudios sobre Fotografía y Artes Visuales radicado en el Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura de la UNTREF.

² Daniel Ricardo Merle. Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura, IIAC-UNTREF, Argentina. danielmerle@gmail.com

Investigador en formación en el Instituto de investigaciones en arte y cultura “Dr. Norberto Griffa” (CENTRO MATERIA - UNTREF). Magíster en Curaduría en Artes Visuales por la Universidad Nacional de Tres de Febrero (2019). Doctorando en el Doctorado en Teoría Comparada de las Artes por la misma universidad. Fotógrafo, editor y redactor en medios nacionales (1979-2015). Dio clases en la Escuela de Fotoperiodismo TEA (1999 y 2001), Escuela Argentina de Fotografía (2003 y 2004) y en la licenciatura en Fotografía de UNSAM (2019/23). Desde 2022 es docente en la Universidad Nacional de San Isidro.

Fecha de recepción: 02/10/2024 – Fecha de aceptación: 20/11/2024



CÓMO CITAR: Diego GUERRA, Daniel MERLE (2025). “Caminos cruzados e imágenes en el cuerpo Pintura, fotografía y materialidad en *La gran tentación*”, en: *Revista Estudios Curatoriales*, nº 20, otoño, ISSN 2314-2022, pp. 32-54.

Crossed Paths and Images on the Body Painting, Photography, and Materiality in *La gran tentación*

Abstract

In Antonio Berni's *La gran tentación* (1962), the use of photography as a supposedly objective representation of reality and as data of material culture is articulated with a complex exercise of critical appropriation of the mass image. From the analysis of the photographs incorporated into the bodies of the characters in this work, we propose to reflect on the links between painting and photography in the artist's career, within the framework of the procedures developed in the artistic field of the 1960s in Argentina.

Key words: Berni, collage, photography, painting, pop, Argentina

*Y apareces tú
Vendiendo el último jirón de juventud
Cargándome otra vez la cruz
Cruel en el cartel
Te ries corazón
Homero Expósito
Afiches, 1956*

En 1962 Antonio Berni realizó, aparentemente en su taller de Buenos Aires (Giraudo, s.f.), su pintura-assemblage de gran formato *La gran tentación* o *La gran ilusión*, una de las primeras –si bien el título no la nombra explícitamente– de la serie dedicada a la prostituta Ramona Montiel.

La obra representa dos mundos contrapuestos, que se miran entre sí: en el plano superior, una mujer rubia, hegemónicamente bella e inalcanzable, exhibe ante los personajes de la parte inferior una riqueza simbolizada en las monedas que desbordan su mano derecha y el automóvil sedán que sostiene en la izquierda. Quienes la observan y son observados por ella, al otro lado, habitan un mundo de chapas oxidadas, cartones y otros desechos que –como en el resto de las series de Juanito y Ramona– completan el universo material del capitalismo industrializado, productor de aquellas riquezas (Fig. 1).

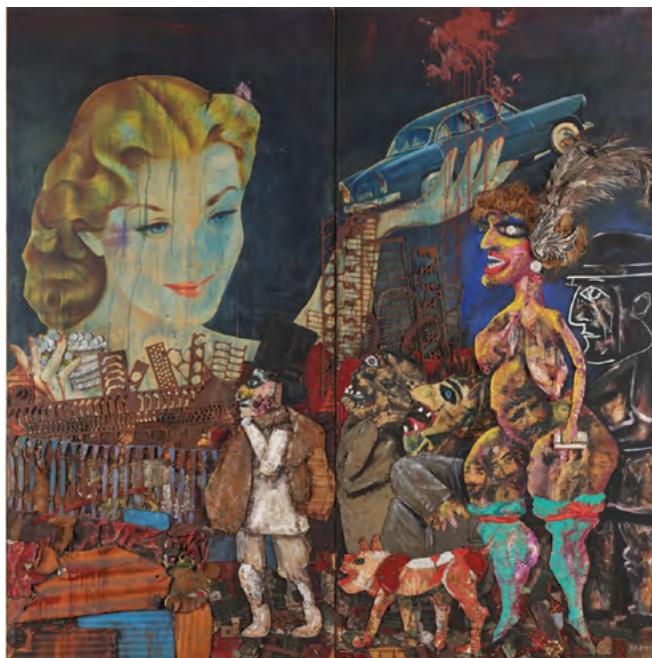


Figura 1. Antonio Berni, *La gran tentación* (1962). Colección Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

Los personajes están resueltos desde la misma factura que el resto del cuadro: pintura y objetos añadidos. Entre dichos objetos se encuentra –y solo en estas figuras, en sus rostros y la piel visible de sus cuerpos– un cúmulo de fotografías cuyo tamaño, temática y materialidad delatan su procedencia: avisos publicitarios, reportajes a celebridades y otros contenidos habituales en revistas ilustradas de la época. Así, la *gran tentación* del plano superior tiene un eco en las cabezas y cuerpos de sus espectadores, invadidos de frutas, golosinas, fetiches sexuales y vidas modelo procedentes de la moda y el *star system* de los tempranos 60.

Esto conecta la pintura de Berni con al menos dos estrategias, compartidas con artistas de su tiempo. La primera es el uso de fotografías, mayoritariamente periodísticas o publicitarias, en obras de contenido explícitamente político, desarrolladas durante esa década y la siguiente, donde funcionan –desde la impronta de objetividad asociada al “régimen de verdad” fotográfico (Tagg, 2005)– como extractos directos de la realidad denunciada. Buena parte de su propio trabajo tomaría este recurso, como el *collage* de imágenes de guerras y masacres que ocupa el lugar del cadáver en *El féretro*; o la inserción, en una pintura de 1967, de la fotografía del Che Guevara muerto, rodeada de espantajos que replican a los uniformados reales que posaran para la prensa junto al cadáver (Fig. 2 y 3).



Figura 2. Antonio Berni, *El féretro* (1968-74). Colección particular.



Figura 3. Antonio Berni, *Sin título* (ca. 1967-68). Colección particular.

Este uso de la fotografía se entronca, a su vez, con un complejo ejercicio de apropiación crítica de la imagen de masas como dispositivo de comunicación y afirmación de sentidos e ideología. Ello nos remite a los vínculos de Berni con el movimiento pop y sus derivaciones en el campo artístico argentino. En este caso, el pintor apeló explícitamente a la acumulación de un corpus heterogéneo (y solo aparentemente caótico) de fotografías cuya presencia material las convierte –a la par de los cartones, la ropa vieja, las matrices herrumbradas y los envases descartados de mercancías– en instancias de presentación directa de la cultura del consumo y el desarrollo industrial capitalista, del que la villa, y quienes la habitan, son la consecuencia que la obra propone visibilizar.

Estos y otros aspectos del uso de imágenes como elementos retóricos de la obra, y las estrategias adoptadas para ello, son el objeto del presente artículo.

Cruel en el cartel

El inframundo de la villa miseria es habitado por una mujer, cuatro hombres y un perro. El hombre a la derecha es el único resuelto por medios puramente pictóricos, delineado en una gama de blancos sobre un fondo oscuro que lo mimetiza con las sombras de la noche. Pegada a este como si la vigilara de cerca (*¿su proxeneta?*), y haciendo pendant con la rubia, la figura más alta es una mujer de actividad inequívoca: carterita tipo estuche en la mano, maquillaje exagerado, plumas en el cabello, cuerpo desnudo salvo por las medias cancán con portali-

gas rojo y los zapatos negros de tacón. Las medias son de un turquesa chillón y sucio de lilas. La boca, en contraste con la suave sonrisa de enfrente, exhibe una dentadura agresiva, y los ojos, un grueso delineado negro. Aunque el título no nombra a Ramona, se trata de la emblemática prostituta de los barrios marginales evocada por Berni en una larga serie de grabados y pinturas, realizada durante esta década.³

A su lado, otros tres personajes de ropa convencionalmente masculina y tamaño notablemente menor abren el desfile junto a un perro cimarrón de cartones, metal y cuero, que completa el imaginario semisalvaje, materialmente saturado, de la villa. El de la izquierda, un ciruja de galera y con bolsa de arpillera al hombro, pasa justo debajo de la modelo rubia pero mira hacia adelante, ajeno a lo que le ofrece (o resignado a lo que sabe inalcanzable). Los otros dos la observan y gesticulan boquiabiertos, como si la vieran por primera vez. Exhiben los dientes, uno sonríe grotescamente, el otro grita, dejando ver una lengua puntiaguda que recuerda a las de *Guernica*. Uno se revuelve incómodo y otro junta las manos, arrobado, a juzgar por la torsión impuesta por Berni a las prendas que conforman sus cuerpos.

La piel visible de Ramona y de los tres hombres a su izquierda se compone de un collage de fotografías que la cubre casi del todo. Si observamos de cerca, advertimos que en el hombre de la galera se trata exclusivamente de imágenes a color de alimentos, obviamente tomadas de publicidades: limones, perejil, cerezas, galletitas dulces y una tableta de chocolate figuran el rostro en una naturaleza muerta *alla Arcimboldo*, intervenida con pinceladas celestes y el delineado oscuro de los rasgos (Fig. 4). Por su parte, los otros dos hombres dejan ver –en la cara y en las manos– una miríada de imágenes en blanco y negro, pero esta vez, de rostros y cuerpos. Salvo la pareja en el mentón de uno de ellos, todas son mujeres: jóvenes y hermosas, altamente sexualizadas por la pose y la vestimenta (Fig. 5 y 6).

³ No es claro cuál fue la primera obra donde aparece Ramona, aunque hay consenso en que la serie fue comenzada en París durante 1962; en cuanto a *La gran tentación*, Giraudo sostiene que fue hecha en Buenos Aires, con materiales mayoritariamente locales, aunque esto también está en disputa y se ignora la fecha exacta del año en que se la hizo (Giraudo, s.f.; Ramírez et al., 2014 y Plante, 2013).



Figura 4. Antonio Berni, *La gran tentación*, detalle (1962). Colección Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.



Figura 5. Antonio Berni, *La gran tentación*, detalle (1962). Colección Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.



Figura 6. Antonio Berni, *La gran tentación*, detalle (1962). Colección Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

Una mirada atenta reconoce algunos rostros. Sobre la nariz y la mandíbula superior del hombre más a la izquierda, Gina Lollobrigida sonríe enfundada en un vestido escotado, reconocible en los pósters promocionales de *Anna di Brooklyn* (1958) (Fig. 7). A su derecha, el eje central del conjunto se forma con el cuerpo de Sophia Loren, en un strapless digno de la fama de sus atributos, su piel y sus cejas. Alrededor orbita una constelación de divas mayormente italianas, de Silvana Mangano a Rosanna Schiaffino; mientras que la pareja de belleza enviable, ubicada en el mentón, no es otra que la compuesta por Brigitte Bardot y Alain Delon, en una imagen de la sesión fotográfica tomada por Sam Lévin en 1961 (Fig. 8). El otro personaje, aunque con un repertorio más acotado y menos definido, está resuelto con el mismo criterio: vemos un cuerpo en bikini sin cabeza y, formando la nariz, el ángulo de una pierna y el torso en extraña flexión, pero ¿no es Monica Vitti la que sonríe en el dorso de la mano? ¿Y la rubia de perfil y vincha que asoma en la barbilla? (Fig. 6)



Figura 7. Antonio Berni, *La gran tentación*, detalle (1962) y afiche de la película *Anna di Brooklyn* (1958). Colección Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, colección particular.



Figura 8. Antonio Berni, *La gran tentación*, detalle (1962) y Sam Lévin, fotografías de Brigitte Bardot y Alain Delon (1961). Colección Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, colección particular.

La posibilidad de identificar esos rostros nada anónimos imprime, a la vez, un carácter lúdico y un marco de referencia, que refuerza un horizonte simbólico compartido entre el artista y sus espectadores. Son cuerpos jóvenes y bellos, deseables, sí, y pertenecen a una constelación cinematográfica específicamente europea, seguramente más cercana a los gustos de Berni –y del público al que se dirige– que el impersonal aire hollywoodense de la rubia del cartel. Después de todo, la serie de Ramona fue producida entre París y Buenos Aires, y esta obra –cuyo nombre alternativo remite al clásico de Jean Renoir de los 30, *La grande illusion*– se exhibió por primera vez en la capital francesa en 1964, luego de que una serie de grabados de 1963 (*Ramona vive su vida*) se apropiara de otro título emblemático: *Vivre sa vie* (1962), y sus implicaciones de clase y de género en torno a la prostitución, la sexualidad femenina y las disputas por el cuerpo como espacio autónomo de la subjetividad (Giunta, 2014). Este juego especular de referencias entre pinturas, películas y una cultura popular que se miran entre sí inscribe la representación de la miseria subdesarrollada de Ramona en un marco más internacional, al que Berni sumaría luego sus monstruos y robots de pesadilla –armados con autopartes de Citroën y otras marcas ligadas

a las huelgas automotrices del Mayo Francés (Wasserman, 2020) – y las referencias a un cine italiano de amplia popularidad en la Argentina de entonces, especialmente entre hijos y nietos de inmigrantes, como el propio pintor.

En ese marco de lo que Jacques Rancière (2019) definiría como la pensatividad de la imagen –esto es, los sentidos de lo no dicho y lo sugerido, el “pensamiento no pensado” que interpela las capacidades asociativas de los espectadores (pp. 23 y 104)– parece funcionar la contraposición entre el universo visual que habita literalmente las cabezas de los tres hombres, por un lado, y lo que la modelo rubia les ofrece, por el otro. Por empezar, cada uno está habitado por aquello que desea y de lo que carece: alimentos, el linyera; belleza, juventud y *glamour*, los otros dos. Por otra parte, los ecos de ese imaginario erótico responden en términos más concretos y carnales –y más cercanos a lo popular, si bien en clave europeizada: dónde están, si no, la Coca Sarli o Libertad Leblanc, de otro modo infaltables– a la efígie impersonal de la modelo.

Esta, posiblemente recortada de un póster cinematográfico, responde a un tipo algo genérico, que podría reflejar la Grace Kelly de algunos carteles de *The Swan* como la Kim Novak de *Boys Night Out*, del mismo año que la obra... pero que también encaja con el estándar de algunos avisos de jabón o de galletitas. La posición del brazo que sostiene el automóvil como quien presenta un producto sugiere esto último, aunque no es la original: fue modificada por Berni, quien disimuló la unión con el cuerpo tras la galera del ciruja.

La imagen impresa –no fotográfica– de la mujer propone un estereotipo, etéreo e inalcanzable, que contrasta con la corporeidad e individualidad rotundas, facilitadas por el soporte fotográfico, de las divas del plano inferior. En el medio, un desborde de monedas inequívocamente francesas en la mano derecha, y en la izquierda, un automóvil tomado de otro afiche. La marca y modelo del vehículo también gozan de cierto margen de indefinición, aunque se inscriben en la familia de diseños Pininfarina de la que salieron, entre fines de los 50 y comienzos de los 60, el Austin A55 Cambridge, el Peugeot 404 y nuestro Siam Di Tella 1500, entre otros; este último, sin embargo, de escala más modesta que el sedán de lujo sugerido aquí (Fig. 9). Un auto, entonces, que puede ser inglés o francés (¿o norteamericano, como el Bel Air con el que tiene también un aire de familia?), y que a la vez recuerda al que lanzaran en la Argentina las políticas industrialistas de Arturo Frondizi: epígonos de un modelo de confort que se intentó replicar como vía para el desarrollo económico (McCloud, 2015).



Figura 9. Publicidad francesa del automóvil Austin A55 Cambridge (1961). Colección particular.

Tal sería entonces, también, la “gran tentación/ilusión” del proyecto desarrollista, presente en las promesas de un afiche –belleza, juventud, riqueza material, modernidad– y en las matrices oxidadas que conforman, aquí, el espacio de la villa.

Si el reflejo de las tentaciones habita los cuerpos y mentes de los tres hombres en una versión tan fotográficamente literal, Ramona es el contrapunto más excesivamente humano de la modelo rubia. Aunque Berni la describe en la flor de su juventud como de “piernas bien contorneadas, sus pantorrillas moldeadas como botellas de champagne” (s.f., citado en Pacheco, 1999, p. 59), los años de vender su cuerpo hicieron lo suyo: caderas ensanchadas, vientre fláccido, pechos como globos desinflados, y el exceso kitsch de la peluca añadida, las plumas, la pasamanería barata. Y, muy especialmente, aquí también, una multitud de rostros: casi siempre de hombres –o, como se verá, de mujeres “masculinizadas” a golpe de pincel–, famosos en algún caso, ignotos en la mayoría, pero que de una forma u otra han dejado en ese cuerpo las huellas de su paso (Fig. 10).

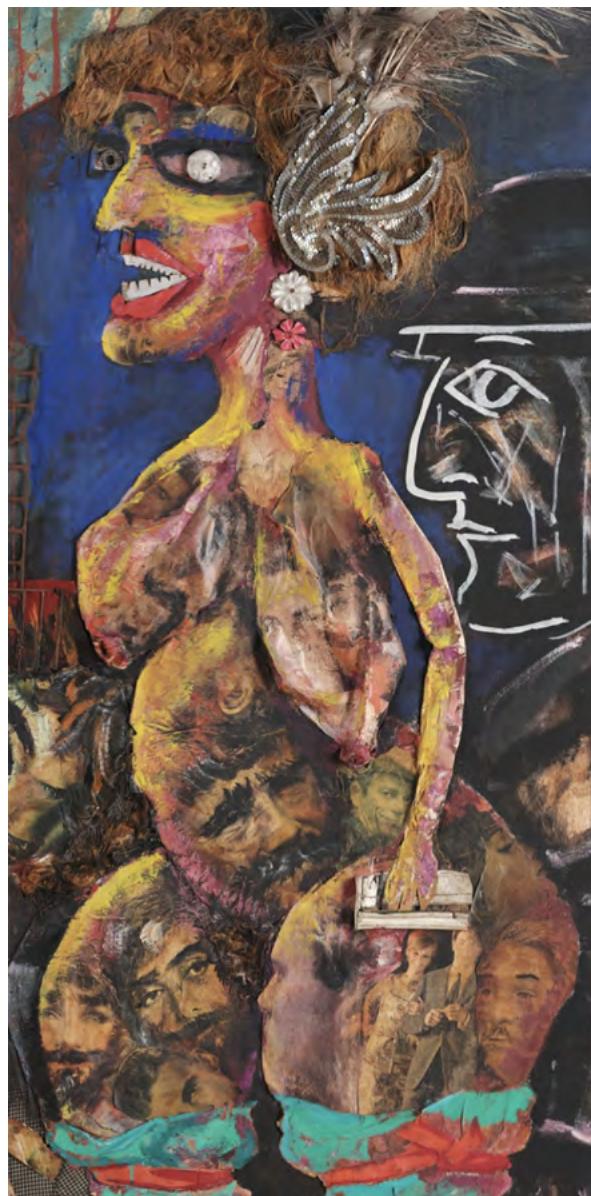


Figura 10. Antonio Berni, *La gran tentación*, detalle (1962). Colección Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

Las divas cinematográficas se reproducen como fetiches en las cabezas de los hombres, y estos a su vez se proyectan –en la versión narcisista de su “ego ideal más perfecto” (Mulvey, 2001, p. 371)– sobre la piel de Ramona, a la que literalmente saturan. Como aquellas mujeres, alimentos y golosinas, estos individuos provienen de la cantera inagotable de la cultura de masas, la publicidad, la moda, las revistas: la mimesis analógica y mecánicamente reproducible, cotidiana, de la realidad.

La bomba rubia que dio aquel mal paso

Los cuerpos de *La gran tentación* contienen otros cuerpos, que amenazan desbordar su superficie. Cada conjunto tiene un significado concreto, tramado por la selección de imágenes y por una sintaxis que, en la tradición del *collage* y el fotomontaje de las vanguardias históricas retomado por la neovanguardia de los 60 (Foster, 2001), produce sentidos a partir de su yuxtaposición y recontextualización. En la Argentina de esos años, atravesada por la emergencia del pop y las prácticas artísticas que –como el informalismo o la Nueva Figuración– problematizaban la homogeneidad de superficie de la pintura, estos recursos trascendieron el ámbito de las artes visuales.

En la primera parte del film *La hora de los hornos* (1968), Fernando Solanas y Octavio Getino dedican todo un capítulo a caracterizar las herramientas de penetración ideológica que, a su juicio, operaban en el campo cultural latinoamericano de esos años, a favor de los poderes fácticos internacionales y especialmente norteamericanos. Entre los agentes reconocibles de ese proceso se otorga un espacio destacado a la cultura y el arte pop y a su rostro más emblemático en nuestro país: el Instituto Di Tella, cuyos *happenings* y exhibiciones aparecen como el *summum* de la frivolidad. La cámara, las placas de texto y la voz en off asocian explícitamente la alienación política con la cultura anglosajona de moda, subrayadas por la canción que hace de hilo conductor sonoro (*I don't need no doctor* de Ray Charles) y los planos nocturnos de la “manzana loca” y la avenida Corrientes.

El capítulo alcanza su clímax en la secuencia final, cuando la voz y el texto explicativos ceden paso a un extenso, y cada vez más vertiginoso, montaje de imágenes estáticas y en movimiento. Jóvenes adoradores de los Beatles, el carnaval del Norte argentino, un duelo a cuchillo en una ranchada, bombardeos a civiles en Vietnam y la represión policial a manifestantes negros se suceden cada vez más rápido entre caras de celebridades, cuerpos en bikini, avisos de toda clase de productos, tiroteos de película, cowboys y superhéroes, próceres yanquis y arte clásico: un *collage* enloquecedor acompañado de voces de noticieros, sonidos de metralla y una risa histérica final.

En el cine políticamente comprometido de la época, el *collage* fue un recurso ampliamente utilizado, dada su utilidad para cuestionar “los modelos de representación hegemónicos, al deconstruir y fragmentar la narración, y romper las reglas del montaje ‘invisible’” (Del Valle Dávila, 2013, p. 42). Dentro de esa estrategia, la secuencia descripta no solo exacerba de un modo particular el montaje dialéctico de las imágenes como medio de construcción de una mirada crítica; sino que, además, tematiza la propia sociedad de consumo a la que ataca, a través de un amplio repertorio de imágenes publicitarias y del *star system*, así como referencias a los dispositivos de entretenimiento visual –el *comic*, el cine, la televisión– provistos por la industria cultural. Como propondría Marshall Berman

(1988), entonces, se critica aspectos de la vida moderna con las herramientas provistas por el propio modernismo.

Precisamente en estos años –antes y después de *La gran tentación*, y de forma sistemática en las series de Juanito y Ramona–, la obra de Berni incorporó profusamente el *collage* y el montaje de imágenes, palabras y objetos de la más diversa índole. Como ya señalamos, esto mantenía el protagonismo del soporte pictórico a la vez que lo problematizaba y complejizaba, ampliando sus límites. En palabras del artista que subrayan la integración de estos elementos a las herramientas propias de la pintura, “el reciclaje de cosas en desuso consiste en tomarlas y ordenarlas en el cuadro por su forma, color y brillo de acuerdo a una estética sublimada y a una identificación temática” (Berni, s.f., citado en Pacheco, 1999, p. 62).

Estas prácticas se expandieron en el campo internacional del arte desde comienzos de los 60, a partir de un interés renovado por la inclusión de materiales de la vida cotidiana en el arte, que abarcó desde el Nouveau Réalisme francés al Pop o el Neodadá, y fue institucionalmente legitimado en exposiciones como *The Art of Assemblage*, realizada en el MoMA en 1961 (Crow, 2001).

Ese “realismo de los objetos” (Herrera, 2010, p. 9) prestó un marco particular al desarrollo de la estética pop en contextos periféricos como el de nuestro país y América Latina en general, donde, por otra parte, la celebración de la cultura popular entendida como consumo de masas encontraba sus límites en el panorama de violencia política y desigualdad social que eran estructurales al desarrollo local del capitalismo. Fue así que –como sucede en la secuencia filmica mencionada– la cita o apropiación explícita de la cultura material del Occidente industrializado con frecuencia echó mano de su simbología para cuestionarla:

Si en Inglaterra y los Estados Unidos [el Pop] se identifica casi sin conflicto con la imaginería de la pujante industria cultural de masas, en América del Sur el desfase entre la exaltación mediática del consumo y las realidades políticas y socioeconómicas de sus pobladores da lugar a fenómenos de dislocamiento que promueven desde desvíos paródicos a verdaderas resistencias críticas (Alonso, 2012, p. 27).

Después de todo, son recurrentes las referencias de Berni a la concepción de los materiales añadidos a la pintura como “los rezagos de un mundo tecnificado, los excrementos de la sociedad de consumo que vivimos” (Berni, s.f., citado en Wasserman, 2014, p. 289). Del mismo modo, en su *Arte Pop y Semántica* de 1965, Oscar Masotta propondría una estética de “la conversión de la imagen en signo o de la apropiación de la imagen por el signo” (citado en Herrera, 2010, p. 9). Es este, precisamente, el carácter que Berni imprime a las matrices de chapa, los envases descartados y una larga lista de objetos que incluye, claro, a las imágenes.

El recurso está lejos de ser nuevo en su obra y se remite a los collages de fotografías u otros objetos en pinturas de los años 30, como *Susana y el viejo*. Piezas como esta, concebidas en el marco de lo que entonces definiera como Nuevo Realismo, hacen irrumpir en la obra una realidad literal –por ejemplo, en la fotografía de Greta Garbo para el rostro de Susana– que, acorde con su postura, “conquista su derecho en el arte, desgarrando el caparazón” que cubría dicha realidad. Ya en ese momento, Berni defendía el equilibrio entre la innovación de los recursos plásticos y el apego figurativo a la realidad social⁴, que continuaría por medios diferentes en las obras del período que nos ocupa.

Así, por ejemplo, *La mayoría silenciosa* de 1972 (Fig. 11) parece responder al collage paroxístico de Solanas y Getino en el friso que satura la superficie de rostros célebres del entretenimiento, de la política o ambos: ¿no fue el siglo XX el de la historia como espectáculo, como temía Walter Benjamin (1989)? Un cambalache tan frívolo como oscuro en sus contrastes, con rostros que van de Liza Minelli o la Bardot a Muammar el-Gadafi o Lech Walesa. Aquí, el motivo de la reunión parece ser que este mar de caras y cuerpos es parte de lo que comemos y digerimos todos los días a través de los medios: diarios, revistas, televisión, cine. Un maremágnum que produce desechos como los que se amontonan al pie de la pintura y son los mismos que conforman, en *La gran tentación*, el paisaje cotidiano de los miserables. Al abordarlos no ya (solo) como iconografía, sino también en su presencia material, Berni hace gala de una particular conciencia crítica de la existencia de estas imágenes como insumos de la vida cotidiana, atravesada por la industria cultural cuyo crecimiento es un aspecto clave de ese desarrollo tan buscado, sufrido y discutido por la órbita terciermundista del capitalismo de los sesenta.

¿No fue el propio Berni, después de todo, quien definió a Ramona desde la combinación de referencias literarias del arrabal porteño y el star system norteamericano, al anunciarla como “una mezcla de Cumparsita-Milonguita y Marilyn Monroe”? (1962, citado en Giraudo, s.f.) Es interesante que la carta a Rafael Squirru donde se expresa en esos términos haya sido escrita 23 días después del suicidio de la diva hollywoodense, de cuya imagen se apropiaría simultáneamente Andy Warhol para una de las obras más icónicas del Pop norteamericano; aunque, a diferencia de este, Berni la integra a un universo de referencias que remite al tango y al costumbrismo literario de Manuel Gálvez y Evaristo Carriego, entre otros. Con ello, el rosarino añade –como lo hace el propio Warhol– un elemento de tragedia al glamour cristalizado en el rostro de la Monroe, que también

⁴ “El verdadero artista y el verdadero arte de un pueblo es aquel que abre nuevos caminos impulsados por las cambiantes condiciones objetivas; en cambio, dejan de serlo las que pasan y obran según el cliché establecido, aferrándose a las formas pasadas y caducas, que no obedecen a ninguna realidad artística ni social. Un nuevo orden, una nueva disciplina, apoyados por una nueva crítica inspirada en la realidad concreta que vivimos, deben sustituir todo lo caduco que hoy soportamos” (Berni, 1934, citado en Pacheco, 1999, pp. 80 y 82).

se contagia a la historia de Ramona, atravesada por el mal sino de la obrera textil que se deja tentar por el dinero fácil, tanto más atractivo cuanto más acuciantes es la miseria que la acecha.⁵

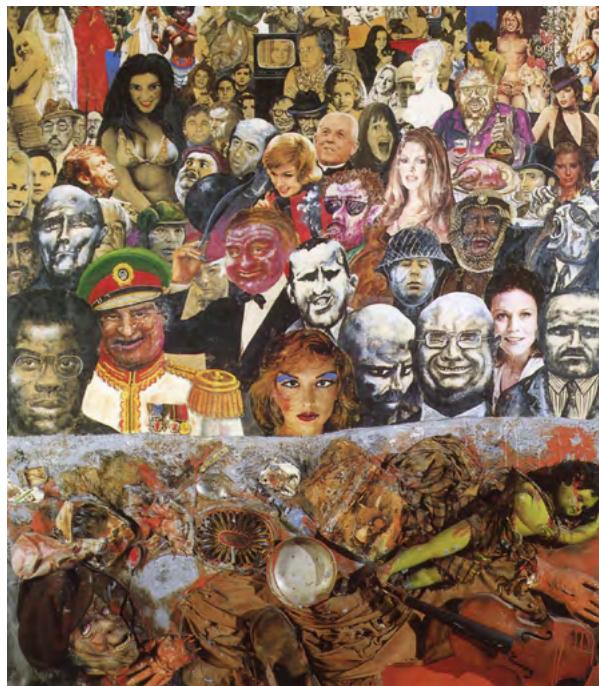


Figura 11. Antonio Berni, *La mayoría silenciosa* (1972). Colección particular.

Podría decirse que *La gran tentación* resuelve esta tensión entre el *glamour* hollywoodense y la sordidez del barrio marginal en ese contrapunto compositivo entre las dos protagonistas femeninas del cuadro: la modelo rubia, de belleza impersonal y etérea, inalcanzable en un cartel que se eleva sobre el horizonte, y la prostituta inmersa en el barro y la basura de la villa. El juego de contrastes entre una y otra –y también lo que las acerca: la rubia, mancillada por pintura que parece arrojada desde abajo; Ramona, que conserva su atractivo ratificado en la colección de hombres que le llena la piel– añade una compleja capa de sentidos a la explotación pop de una cultura de masas que los artistas locales –honrando, en última instancia, la propuesta de Lawrence Alloway (1980)– aceptaban “como hecho consumado” aunque “la debatía[n] en detalle y la consumía[n] con entusiasmo” (p. 32).

⁵ Las referencias literarias, musicales, teatrales y cinematográficas abarcan desde el poema de Evaristo Carriego *La costurerita que dio aquel mal paso* (1913) y el tango *Milonguita*, de Samuel Lining (1920), o la novela *Historia de arrabal*, de Manuel Gálvez (1922), hasta el film de Lucas Demare *Detrás de un largo muro*, de 1958 (Giraudo, s.f. y Giunta, 2014).

Berni, el fotógrafo pintor

A partir del análisis de Roland Barthes de una fotografía del siglo XIX, Rancière (2019, p. 112) propone tres áreas de indeterminación para las imágenes: en términos de espacio –el que estructura la composición de la fotografía–, de tiempo –la inscripción en el pasado, que es inherente al modo de representación fotográfico– y en relación con la subjetividad que se traduce en la actitud del personaje representado.

Tales parámetros se ven sensiblemente alterados, manipulados o descontextualizados por los procedimientos de apropiación y montaje de fotografías encarados por Berni. Los fetiches eróticos y publicitarios que analizamos más arriba, reunidos en las cabezas de los tres hombres a la izquierda, remiten a una suerte de museo imaginario históricamente inscripto y asociado a un determinado universo de consumos culturales. La actitud de las divas cinematográficas da la tónica y refuerza, como la modelo rubia del plano superior, la presencia de una serie de estereotipos en el horizonte de deseos y aspiraciones de los personajes.

En el cuerpo de Ramona sucede algo diferente, si lo consideramos desde esas variables. El espacio está igual de saturado que en los otros casos por la yuxtaposición abigarrada de fotografías. El tiempo y la actitud pueden ser variables a considerar allí donde reconocemos alguna celebridad –aquí sí, masculina: la sonrisa torcida de Yves Montand en la cadera izquierda, ¿Ben Gazzara sobre la línea del pecho?– que continúa el juego iniciado en las otras figuras; o, también, en una instancia más anónima, allí donde adivinamos el tópico de la pareja burguesa en el muslo izquierdo, o la espigada modelo de lencería que asoma el rostro sobre el cuello de Ramona. Pero, por lo demás, hay un apelotonamiento de rostros masculinos sobre el vientre, pechos y piernas de la prostituta cuyas identidades, individuales o de género, son distorsionadas por intervenciones con pintura, que las convierten en una multitud fantasmal de hombres genéricos.

Como se dijo, pueden ser los hombres que pasaron o pasarán –literalmente– por ese cuerpo, las pesadillas de su vida sórdida que la habitan. Pero en más de un caso parecen rostros femeninos, de ojos claros e intensos y pestañas largas, oportunamente masculinizados por negras barbas, bigotes y cejas espesas añadidas a pincel.

Nuevamente, la elección de las fotografías y de las intervenciones que se les hace no es casual. Queda para otro análisis la llamativa referencia que se insinúa, en el hombre barbado sobre el vientre de Ramona, con uno de los personajes de *Manifestación* (1934). En todo caso, en esta pintura como en aquella, se apiñan las cabezas según el modo más antiguo de representar a la multitud en una sumatoria de retratos individuales. Así lo ha señalado Marcela Gené (2005) en su estudio sobre la representación de la masa por el peronismo y su contras-

te con la tradición preexistente, que incluye, entre otras, las pinturas de gran formato de Berni de los años 30.

La individualización de los manifestantes de 1934 es coherente con que, ya entonces, el pintor recurriera a fotografías como modelos para sus personajes, según la apertura a la tecnología moderna que incorporó en la ejecución colectiva del *Ejercicio plástico* (Barrio y Wechsler, 2014). Las cabezas y cuerpos de *Manifestación* o de *Chacareros* (1935), proceden de tomas hechas por él mismo o por fotógrafos de *Crítica* y otros medios gráficos (MALBA, s.f.). Berni trajo una cámara Leica de Europa en 1931, y al año siguiente fotografió subrepticiamente con ella los burdeles de Rosario. Las imágenes de prostitutas y sus clientes ilustrarían un artículo de Rodolfo Puiggrós en *Rosario Gráfico*, pero también las retomaría como base para obras de sus últimos años (Rabossi, 2018):

A mí siempre me ha interesado mucho la documentación fotográfica, y la he empleado en toda mi obra, sea hecha directamente por mí, sea sacada de diarios y revistas; en casi toda mi trayectoria he usado, mezclándolos o no, el dibujo directo y la fotografía. (...) yo continué, por mi propio interés, la documentación de los prostíbulos y de muchas cosas más. Ramona Montiel viene un poco de ahí; lo mismo que otros temas que pinte, como "La huella", "Los desocupados" y tantos más que tienen como base el documento fotográfico (Berni, s.f., citado en Pacheco, 1999, p. 52)

En su manejo de la cámara, Berni aprendió los rudimentos de la composición por el encuadre, la herramienta que el siglo XX consagró como modo de construcción de un punto de vista subjetivo y garantía de impronta autoral, y eventualmente artística, para la fotografía (Nesbitt, 1988; Wall, 2003). Algunas declaraciones de Berni⁶ y su propia producción fotográfica –desde las tomas de prostíbulos realizadas en condiciones adversas de luz, ante la necesidad de disimular la cámara, hasta el claroscuro de retratos como el de su esposa e hija que usaría luego para una pintura (Fig. 12 y 13)– dan cuenta de un manejo consciente de los parámetros elementales de la composición fotográfica –y su condicionamiento por las limitaciones técnicas del dispositivo– tal como las definiera Stephen Shore (2009):

Las herramientas formales básicas de un fotógrafo para definir el contenido y la organización de una imagen son el ángulo de visión, el encuadre, el enfoque y el tiempo. Aquello en lo que un fotógrafo se fija es lo que rige sus decisiones (sean conscientes, intuitivas o automáticas). Y esas decisiones se perciben con la

⁶ "Puiggrós (...) me preguntó si yo podría hacer con ella unas tomas en los quilombos, así, de contrabando, y con la luz natural nomás. Él tenía dudas de si las fotos podrían salir bien o no. Yo le dije que sí, que en algunas de las casas, sí, porque yo las conocía bien y sabía cuáles eran las que tenían mejor luz" (Berni, s.f., citado en Pacheco, 1999, p. 52).

claridad de la atención del fotógrafo. Se adecuan a la organización mental del fotógrafo, la configuración o composición global de la fotografía. (...) Ese tipo de cambio de percepción (...) instaría a un fotógrafo a reestructurar sus decisiones formales a la hora de tomar una fotografía (p. 110).



Figura 12. Antonio Berni, fotografía de un burdel en la calle Pichincha, Rosario (1931). Archivo Berni.



Figura 13. Antonio Berni, fotografía y retrato pintado de Paule y Lily (1941). Archivo Berni, colección particular.

Ese sentido fotográfico de la composición es apreciable en las grandes pinturas de los años 30: María José Herrera (2014) hablaría, así, de un “encuadre cinematográfico” en *Desocupados* (p. 86); pero también se ve en la cercanía compositiva con las tomas de concentraciones callejeras contemporáneas, publicadas en diarios y periódicos desde comienzos de siglo (Fig. 14). En *Manifestación* ese efecto de recorte por el encuadre se ve en elementos que otras pinturas no repiten, como el corte arbitrario de varios rostros por el borde del cuadro (Fig. 15).



Figura 14. Caras y Caretas, Reunión gremial de panaderos en Buenos Aires (1911). Archivo General de la Nación, Argentina.



Figura 15. Antonio Berni, *Manifestación* (1934). Colección Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

Podríamos pensar que esta articulación entre pintura y fotografía, a su vez, conecta de un modo particular a estas obras con la que es nuestro objeto principal. El criterio compositivo de aquellas pinturas, contaminado de recursos fotográficos, dialoga con la integración de fotografías de diversos orígenes al elenco de recursos pictóricos en obras de los 60.

En el caso particular de la Ramona de *La gran tentación*, además, su cuerpo retoma implícitamente la *Manifestación* de tres décadas antes en la multitud que la habita (y aún más, ¿no es también una “manifestación” el friso de caras de *La mayoría silenciosa*, por ejemplo?), y en el aspecto general de esos obreros barbados que son sus clientes y vecinos de la villa (Fig. 13). En esos rostros que remiten a los años 30, mezclados con otros de la publicidad gráfica de los 60, Berni cita sus obras del pasado, sugiriendo un puente entre la crisis social y política de la Década Infame y las contradicciones del progreso desarrollista del presente.

Conclusión

En *La gran tentación*, Berni acompañó los inicios de Ramona con una particular atención a la diversidad material de las imágenes impresas y sus implicaciones en términos de procedencia y los sentidos con que cargan, como también sus posibilidades de resignificación. Con ello elaboró nuevos sentidos que articulan los horizontes de expectativas, aspiraciones y deseos presentes en una cultura visual que atraviesa a sus arquetípicos habitantes de la villa, y por extensión, a la sociedad de su tiempo.

Al hacerlo, incorporó estrategias y recursos compartidos con la generación más joven de artistas de los años 60, aprovechando los materiales provistos por la cultura de masas para construir discursos críticos sobre esta. Pero también fue consistente con su propia trayectoria, atravesada por una búsqueda de realismo y de compromiso político que, desde hacía al menos tres décadas, lo llevó a interesarse por las posibilidades de los medios fotomecánicos de representación y especialmente por la fotografía. Si en sus trabajos tempranos la cámara implicó una forma de representar, un protocolo específico de realismo y una modalidad particular de observar y componer imágenes, en series como la de Ramona y especialmente en obras como la que nos ocupa, la fotografía fue también, a la inversa, un elemento incorporado, junto a otros materiales de la realidad cotidiana, a la estructura compositiva del cuadro pintado, donde funcionaron como un elemento pictórico más.

Esto incluyó la posibilidad, presente en *La gran tentación*, de utilizar el collage fotográfico como una forma de citar su producción pasada, lo que dota a la obra de una densidad histórica particular. Como aquellos instantes de peligro evocados por Benjamin (1989), las caras apretadas y anónimas de *Manifestación* relampaguean en el cuerpo de Ramona, en una mescolanza *kitsch* con imágenes

publicitarias, *celebrities* y rostros travestidos como un recurso del orden del archivo: su propio archivo documental y la memoria de su obra, que treinta años después vuelven al presente y se proyectan al futuro.

Referencias bibliográficas

- ALLOWAY, L. (1980). El desarrollo del Pop Art británico. En L. Lippard (Ed.), *El Pop Art* (pp. 27-67). Destino.
- ALONSO, R. (2012). Arte de contradicciones. En R. Alonso y P. Herkenhoff (Eds.), *Pop, realismo y política. Brasil-Argentina 1960* (pp. 26-36). Fundación Proa.
- BARRIO, N. y Wechsler, D. (Eds.). (2014). *Ejercicio Plástico: La reinvención del muralismo*. UNSAM.
- BENJAMIN, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Taurus.
- BERMAN, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Siglo XXI.
- CROW, T. (2001). *El esplendor de los sesenta. Arte americano y europeo en la era de la rebeldía 1955-1969*. Akal.
- Del Valle Dávila, I. (2013). Crear dos, tres... muchos collages, es la consigna. El collage en el documental latinoamericano de descolonización cultural. *Cinémas d'Amérique latine*, 21. <https://doi.org/10.4000/cinelatino.150>
- FOSTER, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal.
- GENÉ, M. (2005). *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo*. FCE-UdeSA.
- GETINO, O. y Solanas, F. (Directores). (1968). *La hora de los hornos* [Película]. Grupo Cine de la Base.
- GIRAUDO, V. (s.f.). La gran tentación, 1962. En MALBA. Colección online. <https://coleccion.malba.org.ar/la-gran-tentacion/>
- GIUNTA, A. (2014). Ramona vive su vida. En M. C. Ramírez, M. E. Pacheco, G. David y H. Olea (Eds.), *Antonio Berni: Juanito y Ramona* (pp. 69-81). MALBA - Museum of Fine Arts, Houston.
- HERRERA, M. J. (2010). *Pop! La consagración de la primavera*. Fundación OSDE.
- (2014). *Cien años de arte argentino*. Biblos-Fundación OSDE.
- MCCLOUD, J. (2015). *Del Jeep al Torino. La historia de IKA, primera planta automotriz integrada de Sudamérica*. Lenguaje Claro.
- MULVEY, L. (2001). Placer visual y cine narrativo. En B. Wallis (Ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 364-377). Akal.
- Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires-MALBA. (s.f.). *Manifestación. Archivo*. <https://malba.org.ar/manifestacion/archivo/>
- NESBITT, M. (1988). Fotografía, arte y modernidad. En J.-C. Lemagny & A. Rouillé (Eds.), *Historia de la fotografía* (pp. 103-123). Martínez Rocca.
- PACHECO, M. (Ed.). (1999). *Berni, escritos y papeles privados*. Temas.

- PLANTE, I. (2013). *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Edhasa.
- RABOSSI, C. (Cur.). (2018). *Ramona y otras mujeres*. UNA.
- RANCIÈRE, J. (2019). *El espectador emancipado*. Bordes Manantial.
- SHORE, S. (2009). *Lección de fotografía. La naturaleza de las fotografías*. Phaidon.
- TAGG, J. (2005). *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Gustavo Gili.
- WALL, J. (2003). "Señales de indiferencia": Aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual. En G. Picazo y J. Ribalta (Eds.), *Indiferencia y singularidad: La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo* (pp. 217-250). Gustavo Gili.
- WASSERMAN, M. (2020). La Masacre de los Inocentes: una aproximación desde la materialidad a la obra de Antonio Berni. *Calle 14*, 28. <https://doi.org/10.14483/21450706.16266>