

Las estrellas de cine en las obras plásticas de Antonio Berni

PIENIAZEK, Denise / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo - denpienia@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: Antonio Berni- Arte visual- Estrellas de cine— Star System – Cine clásico

» Resumen

El presente proyecto de investigación tiene como objetivo reflexionar acerca de la inclusión y alusiones a las estrellas de cine clásico en las obras plásticas de Antonio Berni, y por ende también sobre las relaciones intertextuales que de ellas se desprenden. Para ello, preliminarmente se ha seleccionado un corpus de siete obras visuales del artista argentino: “Susana y el viejo”, “Ramona vive su vida”, “Ramona y Gardel”, “Ramona escuchando a Gardel”, “Gardel”, “Ramona baila el tango” y “La gran tentación”.

» Introducción

El presente proyecto de investigación tiene como objetivo reflexionar acerca de la inclusión y alusiones a las estrellas de cine clásico en las obras plásticas de Antonio Berni (1905-1981), y por ende también sobre las relaciones intertextuales que de ellas se desprenden. Para ello preliminarmente se ha seleccionado un corpus de siete obras visuales del artista argentino: “Susana y el viejo”, “Ramona vive su vida”, “Ramona y Gardel”, “Ramona escuchando a Gardel”, “Gardel”, “Ramona baila el tango” y “La gran tentación”. La idea del cruce entre las obras visuales del artista, surgió al analizar previamente para otro artículo el cortometraje *Antonio Berni (Grabados-Collage)*¹ de 1963. En la búsqueda para dicho estudio, se accedió a textos muy interesantes de investigadoras de artes visuales como Silvia Dolinko, Andrea Giunta y Victoria Giraud. En todos ellos había algo recurrente: la figuración de algún tipo de estrella de cine en las obras de Berni, ya sea en sus pinturas o sus “xilo-collages”.

Antes de adentrarnos en la interpretación de las obras y sus vínculos intertextuales con el universo cinematográfico, es necesario introducir las inquietudes de Berni. El interés del artista rosarino por las

¹ En la década del '60 se realizan en el país varios metrajes documentales que tienen como tema a artistas visuales relevantes, así surgió *Antonio Berni (Grabados-Collage)*. Su primera proyección pública fue el 30 de octubre de 1964 en el *IV Festival Internacional de Cine de Corto Metraje* y en el *VI Festival Internacional de Cine de Buenos Aires* de 1964. Es dirigido por Alberto Barbera, con guión del propio Barbera y Héctor Franzi

problemáticas sociales y humanas, lo llevaron a crear dos personajes que se volverían los protagonistas de una extensa serie de obras: Juanito Laguna² (un niño que vive en una villa miseria de Buenos Aires) y Ramona Montiel³ (una prostituta de los años '60). El cortometraje anteriormente mencionado comienza con una cita de Gérald Gassiot-Talabot⁴ que logra sintetizar muy bien la poética de Berni:

“...Como si fuera un novelista, Berni es maestro de un universo donde tenemos el gusto de encontrar a Juanito Laguna y a Ramona Montiel, presencias familiares y atractivas, testigos oprimidos de un mundo del que son acusadores mudos y sin embargo muy elocuentes”.

Resulta evidente al observar las obras que hay un carácter de denuncia en sus imágenes. Antonio representa retratos de la marginalidad, para dar visibilidad a la desigualdad social, otorgando espacio a aquellos que no tienen voz. Porque para él “(...) la vigilancia de la igualdad ha quedado en manos de personajes inhumanos”. Algunos de sus personajes funcionan como arquetipos, en el caso de Ramona Montiel, ésta expone entonces la explotación femenina por parte de toda clase de masculinidades, ya sean hombres comunes o poderosos⁵. En consecuencia, resulta evidente el compromiso ideológico⁶ y artístico de Berni, que atraviesa sus obras logrando emitir su enriquecedora mirada hermenéutica de la sociedad.

Según Malosetti Costa (2017), Antonio Berni es “el artista argentino más relevante del S.XX (...) [con] más de cincuenta años de producción ininterrumpida, desplegó una dinámica constante de experimentación y cambio- en sus materiales, sus técnicas, sus lenguajes expresivos- en una dirección precisa y con extraordinaria coherencia. El conjunto de su obra plantea una serie de propuestas originales y poderosas a uno de los dilemas cruciales del siglo pasado: las relaciones entre arte y política, la figuración de alcance popular y los desafíos intelectuales y formales de las vanguardias.” Es evidente al observar su obra, que, su manejo de las técnicas tradicionales, pero sobre todo su experimentación y transgresión de las mismas, junto con su originalidad estética y temática, y su preocupación por el contexto social, tuvieron como resultado la creación de un lenguaje propio. Su creatividad y experimentación le permitieron crear lo que él mismo denominó “xilo-collage”: una técnica mixta a través de la cual reformuló el grabado tradicional, adhiriendo a la matriz de madera otros materiales

² El personaje de Juanito Laguna fue creado por Berni a fines de la década del '50 y se volvió parte de una extensa serie de obras que lo tuvieron como protagonista hasta 1978.

³ Berni comenzó a trabajar en el personaje de Ramona Montiel en 1962, y su producción se llevó a cabo desde 1964 a 1972 aproximadamente.

⁴ Gérald Gassiot-Talabot (1929-2002) es un editor y crítico de arte, quien además inventó el concepto de "figuración narrativa" para agrupar, la obra de jóvenes artistas de las décadas de 1960 y 1980. Es autor del libro *Berni* (1971), junto a Michel Troche.

⁵ Según Victoria Giraudo “(...) a través de su personaje, reflexiona sobre la dignidad de la mujer y su vocación y libertad de actuar, objeto constante de la indagación humana. ¿Ramona es una víctima o una mujer que decide vivir su vida? (...) El autor se vale de Ramona para hacer un comentario sobre la condición de la mujer trabajadora en la Argentina (y en tantos otros países) durante los años 60: aquellas que no desempeñaron el papel tradicional de madres ni de amas de casa”.

⁶ Berni se adhirió al Partido Comunista argentino en la década del '30.

reciclados que conforman el collage. De este modo, siendo uno de los principales exponentes del “Nuevo Realismo”, incorporó elementos de esa marginalidad a su obra, lo vulgar de lo cotidiano, resignificándolo, produciendo en cierto modo una oposición al “buen gusto” al incluirlo en un medio de la “alta cultura”. Algunas de sus obras emanan el “collage brutalista”, la intensidad expresiva y su poder interpelativo.

Es fundamental enunciar el carácter teatral y escénico presente en las obras del artista. Por ende, resulta pertinente retomar la noción de *tableaux vivants* (*imágenes vivientes*) que, si bien refiere a una escena estática que contiene uno o más actores, quietos, posando en silencio, frente a un decorado iluminado, en cierta forma logra combinar los aspectos del teatro y las artes visuales. Según el crítico Michel Ragon, Berni escribía “una novela en imágenes”. En adición, Jorge López Anaya (2005), explica que una de las características formales de las obras de Berni, es la representación frontal de los personajes, de modo tal que sus composiciones parecen “presentaciones”. Tal como señala Rosa María Ravera, “tienen un carácter que podría llamarse mostrativo: están para ser vistos; no pretenden ningún misterio (...), y sí puede legítimamente concluirse que algo solicitan (la intención es sobradamente clara en la pintura social), para ello les basta mirar de frente” (López Anaya, 2005: 255). A través de sus inquietantes obras él logró convocar nuevos públicos. Según explica Malosetti Costa (2017) “Su obra ha planteado un canon nuevo, un afortunado cruce entre la experimentación formal y el melodrama”: un linde indiscernible entre el drama individual capaz de mover a compasión y el símbolo de valor universal. Se produce en consecuencia un “cruce de géneros que descoloca al espectador y lo atrapa: los grandes gestos de la épica y la tragedia se ven interceptados -en un doble movimiento de distancia afectiva y complicidad- por los pequeños guiños de la comedia y el costumbrismo, la ironía, un espíritu lúdico...” (Malosetti Costa, 2017:8).

Finalmente, antes de adentrarnos en el análisis de las obras, es necesario explicar que, en la presente investigación, se entiende el concepto de estrella de cine según la definición otorgada por Edgar Morin (1964): “Cuando se habla del mito de la estrella se trata en primer lugar, del proceso de divinización que sufre el actor [o la actriz] de cine y que lo convierte en un ídolo de las multitudes” (43). Este concepto no sólo servirá para analizar la incorporación de estos ídolos de la cultura popular, a las obras de Berni, sino también teniendo en cuenta el carácter escénico de las mismas, permite pensar desde esta óptica a Ramona Montiel. La forma en la que Berni creó el personaje de la prostituta parece estar guionado, como si hubiese una estructura en “episodios”, correspondiente en las entregas de cada grabado o cada serie que hizo sobre ella. De modo tal que, el artista construye un relato sucesivo, a veces crónico y otras anacrónico, como es propio del lenguaje cinematográfico, con algunas elipsis o saltos temporales; fragmentado como los fotogramas de un filme. Como bien señala Morin (1964) los argumentos de las películas eran preparados a la medida de cada estrella. Las estrellas atraían al público y eran ancladas a

personajes estereotipados y géneros específicos, de esta forma eran más que intérpretes: eran *texto estrella* (Manetti, 1999) contruidos mediante los primeros planos, la iluminación y el maquillaje. Del mismo modo, Ramona será codificada por Berni desde el vestuario, desde la máscara grotesca de su expresivo rostro, inmersa en lo que quizás podríamos llamar el género del “melodrama prostibulario”. Asimismo, resulta ventajoso para entender cómo las estrellas de cine están arraigadas a lo identitario de una sociedad, recordar los tipos de relaciones entre los públicos y las estrellas, según las definiciones planteadas por Richard Dyer (1979): afinidad emocional, autoidentificación, imitación y proyección. La *afinidad emocional* implica que el espectador siente un acercamiento impreciso hacia un protagonista hacia un protagonista en concreto, que deriva a la vez de la estrella. La *autoidentificación* sucede cuando el espectador se sitúa él mismo en la misma situación que la estrella. La *imitación* toma la relación estrella/audiencia por encima de las películas, es decir que las estrellas se convierten para el público en una especie de modelo, el espectador imita las características físicas y de comportamiento. Por último, la *proyección* es un nivel más profundo de imitación, es más que la imitación del accionar o la apariencia de la estrella.

“Las estrellas son, como los personajes de las historias, representaciones de la gente (...) sin embargo, a diferencia de los personajes de las historias, las estrellas son también gente de carne y hueso (...) Lo cual significa que sirven para disimular el hecho de que son imágenes producidas, personalidades construidas como también lo son los personajes. En consecuencia, el valor encarnado por una estrella es manifiesto, como si fuese difícil rechazar como falso, debido a que la existencia de esta estrella garantiza por sí misma la existencia del personaje o valor que ella encarna” (Dyer, 1998:38).

A continuación, se procede a analizar e interpretar las implicancias iconográficas, las yuxtaposiciones, las relaciones intertextuales, los “collages culturales” entre las estrellas de cine en las representaciones y obras del genial Antonio Berni. Porque “el cine es más que las películas”⁷, la experiencia cinematográfica también involucra la experiencia dinámica de los públicos, las marcas de la memoria, la identidad cultural de una sociedad.

› “Susana y el viejo”

La pintura “Susana y el viejo” o “Susana y el anciano” (1931) es considerada por varios historiadores del arte como un antecedente o anticipación al personaje de Ramona Montiel. Incluso la posición recostada sobre un sillón de forma frontal al espectador, se repetirá en otras obras futuras de Berni dedicadas a Montiel.

Se considera acertada la comparación que realiza Victoria Giraudo de Susana (la mujer que da título a

⁷ Frase tomada de Clara Kriger en el proyecto de investigación Historia de los públicos de Cine en Buenos Aires, grupo que integro: <http://iae.institutos.filo.uba.ar/proyecto/historia-de-los-p%C3%BAblicos-de-cine-en-buenos-aires-1933-1955>

la obra en cuestión con *La maja desnuda* de Goya (ca. 1797-1800). Oportunamente Girauo señala que Susana no mira hacia el espectador como la maja, sino que tiene una mirada un tanto perdida, y le da la espalda a un hombre “viejo” que la mira escabulléndose desde la abertura de la puerta, casi a escondidas. Una de las cuestiones más interesantes de la obra tiene que ver con el rostro de Susana. Seguro instantáneamente puede notarse que éste pertenece a un cuerpo distinto (por su tonalidad y desproporción), es decir que Berni realizó el cuerpo de forma pintada y el rostro es un collage de una fotografía. Pero debemos observar la obra atentamente para dar cuenta que ese rostro pertenece al de la actriz de Hollywood de origen sueco Greta Garbo (1905-1990)⁸ A pesar de su extensa filmografía, se puede sintéticamente decir que el *texto estrella* de Garbo era el de heroína trágica del melodrama, una especie de femme fatale del melodrama. ¿Por qué será que Berni decide colocar el rostro de Greta Garbo sobre la mujer pintada y yuxtaponer dos cuerpos femeninos distintos? Al observar a Susana parece ser que su mente estuviese en un lugar y su cuerpo en otro, enfatizando su identidad dual. Quién mejor que Garbo para representar esa ambigüedad, cuando fue adjetivada constantemente como andrógina, no sólo por su aspecto, sino más bien por sus temperamentos belicosos, con la fama de sus personajes de mujeres “come hombres”. El fotomontaje de la cara de la actriz, funciona como máscara, como una doble máscara, porque la faz de Garbo, como plantea Barthes, ya funcionaba como una máscara en sí misma, como un “rostro-objeto”⁹.

El hombre espía fascinado, como si ella fuese una estrella de cine. El cuerpo desnudo está siendo doblemente observado, hay un doble *voyerismo*. En primer lugar, por el “viejo” de atrás y, en segundo lugar, por el espectador de frente al desnudo de Susana “Garbo”. A ese hombre “le da la espalda” ¿será que Susana siente rechazo del mismo? O Será que la elección del rostro de la diva tiene que ver con su misteriosa vida privada, en aquella época hetero-normativa circulaban rumores de romances lésbicos entre Garbo con Marlene Dietrich y Dolores del Río. Nótese la potencia visual de las obras de Berni que en seguida nos permiten leer toda una narrativa en las mismas, tal como si estuviésemos analizando la secuencia de una película. Quizás la superposición del rostro de Greta se deba a esa expresividad que la hizo famosa. Sin embargo, el cuerpo de Garbo suele ser descripto como esbelto y elegante, y seguramente Berni ya tenía pensado representar otro tipo de mujer, con curvas como en la futura Ramona, lejos de los estereotipos normativos.

A pesar de ello, se pueden seguir trazando similitudes, puesto que mientras Barthes explicitaba el exceso

⁸ En 1999, el *American Film Institute* clasificó a Garbo en quinto lugar en su lista de las mayores estrellas femeninas del cine clásico de Hollywood.

⁹ Según Roland Barthes el rostro de las grandes estrellas, por ejemplo, Greta Garbo, perturbaba a las masas a través del “rostro objeto”, del maquillaje-máscara representado un estado superlativo de belleza, volviéndolo iconográfico. “La Garbo aún pertenece a ese momento del cine en que el encanto del rostro humano perturbaba enormemente a las multitudes, cuando uno se perdía literalmente en una imagen humana (...) cuando el rostro constituía una suerte de estado absoluto de la carne que no se podía alcanzar ni abandonar (...) el [rostro] de la Garbo participa todavía del mismo reino de amor cortés en que la carne desarrolla sentimientos de pérdida” (Barthes, 2008).

de maquillaje de base en el rostro de Garbo, aquí se permite pensar también en un exceso de Ramona, sus curvas prominentes y su rostro expresivo, además las dos parecen ser mujeres fuertes. Según señala Giraudo, esta escena, “la primera en la temática del desnudo femenino erótico (para la época), podría corresponder a su experiencia en los burdeles de la calle Pichincha (Rosario) en 1931¹⁰. Estas fotografías, al igual que *Susana y el viejo*¹¹, resultan un claro antecedente para la serie de los años 60 sobre la prostituta Ramona Montiel”. “El *Yo íntimo* de Greta Garbo, se simboliza en un sentimiento único que se vuelve a encontrar a través de todas las creaciones de esa mujer” (Seráfitus: 1932:23). Es decir, que en cierta forma todas las representaciones que Garbo ha realizado confluyen en su *texto estrella*. Algo similar podemos pensar de Ramona Montiel, cada grabado de la serie logra componer la totalidad de esta prostituta, cada fragmento de cada parte de sus collages y cada obra, se unen en un rompecabezas que evidencia todos los matices, sentimientos y acciones posibles en la personalidad de una mujer, sobre todo de una prostituta.



“Susana y el viejo” (1931), Óleo y collage sobre tela.

¹⁰ Victoria Giraudo explica que en esa ocasión Berni participó como fotógrafo incógnito de una documentación sobre trata de blancas.

¹¹ Victoria Giraudo: “Berni alude al relato bíblico (versión griega) de *Susana y los viejos*, en el que ésta, una joven muy bella, casta y temerosa de Dios, cuando se prepara para su baño, es vista y deseada por dos viejos jueces de Babilonia. Al ser rechazados, la acusan falsamente de adulterio y la condenan a muerte, pero la salva el profeta Daniel, quien interroga inteligentemente a los jueces, haciéndolos contradecirse al indagarlos por separado. Este tema ha sido motivo de numerosas pinturas, que usaban el tema bíblico como pretexto para la representación del desnudo, el ceremonial cortesano y el erotismo. La obra muestra al voyerista, y alude al acoso a la mujer sin recursos o la prostituta por parte del hombre poderoso. En el caso bíblico, eran jueces; en la obra de Berni se trata de un aristócrata, por su traje tipo chaqué y sus bigotes bien peinados.” Este cuadro rompe con el buen gusto de la época en su composición desproporcionada y sus colores disonantes. Es también el primero que hace con tema moralizante, que trata sobre el acoso sexual por parte de hombres que representan el poder del Estado. A la vez, reivindica el lugar de la mujer, víctima del acoso. Es una pieza bisagra entre las metafísico-surrealistas y las político-sociales del Nuevo Realismo, de *Manifestación y Desocupación*.

› **El personaje de Ramona Montiel**

Antonio Berni comenzó a trabajar en el personaje de Ramona Montiel en 1962, y su producción se llevó a cabo desde 1964 a 1972 aproximadamente.¹² En la década del '60 "Berni ya tenía todos los elementos para construir los episodios de una historia que conducía a la prostitución" (Giunta, 2014:76). Ramona es una mujer que fue bebé, niña, adolescente, que tomó la comunión, se casó, fue costurera, decidió su vida, fue prostituta y llegó a la vejez.

"...No sabemos cuál es el final del personaje: no hay un suicidio ni un asesinato. Sin embargo, las pesadillas¹³ que asuelan el sueño de Ramona introducen un elemento moralizante: el vivir su vida tiene consecuencias" (Giunta, 2014:78).

Matthew Karush (2013) plantea que en la Buenos Aires de los años veinte y treinta el cabaret era visto como una amenaza que sacaba a la mujer de su hogar, al igual que el trabajo, ambos amenazaban los roles tradicionales impuestos por el patriarcado. A través del personaje de la prostituta "Berni coincide con la visualización simultánea de la sexualidad y del trabajo" (Giunta, 2014). En una entrevista a José Viñals en 1976 el artista ha declarado respecto a Montiel:

"Sus aventuras comienzan en fábricas y oficinas, su labor manual pierde importancia, sólo se destaca por sus grandes ojos, sus piernas bien contorneadas y sus pantorrillas moldeadas como botellas de champagne. Se inicia en su oficio (la prostitución) y descubre que en las relaciones con gerentes de empresas su cuerpo puede serle mucho más rentable. Se deja seducir, le atrae el placer fácil y los juicios interesados sobre su belleza. La avidez sexual de los hombres determina su último destino. Se hace actriz y se posesiona de su rol en el espectáculo perverso de la urbe."¹⁴

Según Victoria Giraud, el artista

"(...) a través de su personaje, reflexiona sobre la dignidad de la mujer y su vocación y libertad de actuar, objeto constante de la indagación humana ¿Ramona es una víctima o una mujer que decide 'vivir su vida'? (...) El autor se vale de Ramona para hacer un comentario sobre la condición de la mujer trabajadora en la Argentina (y en tantos otros países) durante los años '60: aquellas que no desempeñaron el papel tradicional de madres ni de amas de casa."

Nuevamente, el universo de las mujeres representadas en las obras a analizar, vuelve a vincular a la figura de Garbo, quien tampoco desempeñó en la pantalla grande a la ingenua casadera. A diferencia de la tradición artística patriarcal, Ramona interpela la mirada de los hombres que la miran: dentro de las obras la cosificación parece ser cuestionada desde su cuerpo exuberante y excesivo. En los grabados de la serie de Ramona "ella se va armando desde los fragmentos (apropiándose de su poder), antes dispersos,

¹² *Las series sobre Ramona Montiel se titulan:* "Ramona adolescente", "Ramona costurera", "Los padres", "La boda", "Los protectores", "El embajador", "Los toreros", "Escultura Ramona en la caverna", "Expo show El mundo de Ramona / Ramona en el café concert" y "El sueño de Ramona".

¹³ Ramona "Goza de esta manera, y transitoriamente, del lujo imitativo de las vanidades del gran mundo. En la soledad desamparada de su habitación, la conciencia atávica de la culpabilidad, en Ramona fabrica monstruos alucinantes (...) Los monstruos son, pues, el residuo moral del análisis de la prostitución como caída." (Giunta, 2017: 76).

¹⁴ En Berni, *Palabra e imagen*.

ahora activos en el mecanismo de su cuerpo...” (Giunta, 2014:77). En adición, como bien señala Andrea Giunta,

“El lugar de la mujer integra intensamente los discursos feministas de los años sesenta y setenta (...) El cuerpo se transforma en instrumento o en arma de una batalla por la redefinición del espacio y del rol de la mujer en la sociedad contemporánea” (2014: 77).

Berni utiliza la estética *kitsch* y a la ironía para poner de relieve los estereotipos sociales sobre el cuerpo femenino. Siguiendo la línea de lectura de Laura Malosetti Costa,

“Ramona no es sólo argentina: es la metáfora marxista de las contradicciones del capitalismo, es también la tradición argentina de ‘costureritas que dan el mal paso’ y de pobres muchachas víctimas de la miseria y la explotación, pero además es una mujer moderna y fuerte, que toma decisiones y ‘vive su vida’” (2017:11).

“Ramona no es una joven triste y desvalida, sino una mujer fuerte y violenta. Explotada, marginada, pero capaz de poner en evidencia la trama de poder que hace posible su situación” (Giunta, 2017:24).

En reiteradas ocasiones las obras dedicadas a Montiel representan escenas en la que es observada de forma fetichista por uno o varios hombres. Esas miradas de los voyeurs masculinos sobre “el objeto de deseo” en cierto modo le quitan a Ramona, cierta libertad de acción. “La serie no sólo la muestra a ella, sino, incluso (aisladamente), a sus clientes; aquellos que permiten que su condición exista; son los integrantes tanto de una clase media en ascenso, como del poder militar, religioso y político”. (Giunta, 2014:77). “El imaginario social sobre la prostitución se configura en la literatura, en las artes visuales y también en el cine” (Ídem, 74). Entonces Ramona es consumida con la mirada, al igual que los espectadores de cine se deleitaban con las estrellas femeninas, como por ejemplo **Marilyn Monroe** (1926-1962), quien fue encasillada como *sex-symbol*, perdiendo libertad de accionar como anteriormente aludíamos a Montiel. Al respecto, Laura Mulvey (1988) explica que el “cine manipula el placer visual proveyendo a ese espectador-voyeur, que se supone masculino, de “escoptofilia” (entendida como el placer de usar a otra persona como objeto de estimulación sexual a través de la vista) y de narcisismo, estableciendo entonces al hombre como activo y la mujer como objeto-pasivo. En dicho sentido, John Berger (2000) refiriendo a la cosificación de las mujeres afirma que verlas como un objeto estimula a usarlas como tal, pues al parecer ellas han de alimentar un apetito, no tener los suyos propios. Tanto para Mulvey como para Manetti ese narcisismo se expresa a través del *star-system*”¹⁵.

El universo del tango y de las estrellas de cine, son una constante recurrente en el corpus de obras a analizar. Esto se evidencia con las propias palabras de Berni en 1962, mediante una carta a Rafael

¹⁵ Pieniazek, Denise (2018): “Mecha Ortiz, la primera femme fatale del cine argentino. Entre la ambigüedad de la Mireya y la araña” en Kriger, Clara (comp.) *Imágenes y públicos del cine argentino clásico*, Buenos Aires, Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro (UNICEN) y el Instituto de Artes del Espectáculo (IAE), Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (FFyL, UBA), ISBN/ISSN: 978-950-658-454-2.

Squirru que decía: “*Ramona Montiel, el nuevo personaje de mi futuro conjunto, será una mezcla de Cumparsita-Milonguita¹⁶ y Marilyn Monroe*”. A esto hay que sumarle el dato de la sincronidad entre la muerte de Marilyn Monroe y la carta que escribe Berni a Squirru: la diva fallece trágicamente el 5 de agosto y él escribe la carta el 28 del mismo mes. Berni se apropió inmediatamente del mito de la diva, como lo hizo luego Warhol en sus fotoserigrafías *Marilyn* (1962), que se retomarán más adelante. Andrea Giunta también ha encontrado similitudes entre la vida de la diva del cine y el personaje plástico:

“Ramona Montiel es también Marilyn Monroe, una joven emancipada por su belleza, la que también marca su destino trágico, aunque desligada de las razones morales que impregnan la relación entre belleza y prostitución. Marilyn crece en el mercado de Hollywood y lo alimenta, se vincula a los políticos en el más alto nivel. Su cuerpo no se reduce a la condena social; ella pone en evidencia la moral del poder (la que, por cierto, no es ajena a su propia muerte)” (2014: 77).

› **Ramona Montiel y Carlos Gardel**

A continuación, se seleccionan cinco grabados de Antonio Berni, que nos permiten vincular la poética del artista, al mito del ídolo popular Carlos Gardel (1890-1935): “Ramona vive su vida”, “Ramona escuchando a Gardel”, “Ramona y Gardel”, “Gardel” y “Ramona baila el tango”. Casi todos ellos son realizados con la técnica extraordinaria del Xilo-collage-relieve. Esta combinación de técnicas distintas de grabado le permitió a Berni incorporar materiales industriales a las mismas. Por ejemplo, Silvia Dolinko analiza la utilización de

“... la carpeta de plástico¹⁷ que el artista empleó para componer la ropa de la prostituta (...) Se trataba de un objeto barato que no faltaba en prácticamente ninguna casa de clase media argentina, un elemento contemporáneo que simulaba o traducía, desde un soporte de nula calidad material, una cierta idea de refinamiento o de lujo” (2017: 57).

Si observamos que la obra “Ramona vive su vida” (1963) posee un recuadro con una foto de Carlos Gardel, es necesario recordar que su creador ha dicho que “*Ramona Montiel (...) será una mezcla de comparsita milonguita y Marilyn Monroe*”. Por ende, el vínculo entre la prostituta, su admiración a las estrellas y el tango es clave, ya que el cantante aparece en otras obras de esta serie. Berni conocía bien los orígenes del arrabal y el universo de las prostitutas del tango. En esa serie de grabados se inscribe el tango como símbolo de la identidad porteña y de cultura popular argentina. La obra en cuestión, presenta a Ramona desvestiéndose en la intimidad de una habitación, ocupando casi toda la imagen, aquí la mujer

¹⁶ “Milonguita y Marilyn, una mezcla del tango con el pop. Milonguita es el personaje del tango de Samuel Linning (1920), personaje al que Berni retoma en el grabado *Te acordás Milonguita*, incluido en la carpeta *Tango*, publicada en 1962. Ella continúa el personaje mencionado de Carriego, al que Berni inserta en el mundo del trabajo y en la sociedad de los años sesenta (Giunta, 2014: 76).

¹⁷ “Berni le dice que está trabajando en un nuevo personaje, Ramona Montiel, éste ya aparece en *La boda* (1959) donde la novia está vestida con los mismos encajes de plástico que luego encontramos en las matrices...” (Giunta, 2014: 76).

es la única protagonista. Giunta y Dolinko coinciden en que debido a la estadía de Berni en París¹⁸ y al supuesto origen francés de Ramona el título de la obra posee una relación intertextual con la película de Jean-Luc Godard, *Vivir su vida* (*Vivre sa vie*, 1962). En este film, Naná (el nombre del personaje de Émile Zola), es el intento del ascenso social por el uso del cuerpo, lo que termina por causar de su decadencia (Giunta, 2014: 74). En el grabado, tal como señala Giunta, se observa a Ramona con los brazos en alto como si se quitara la ropa, al igual que la acción repetida de Naná (Anna Karina) en el filme emblemático de la *Nouvelle Vague*.

“Berni alimentaba un mito de origen parisino para la creación de su personaje, [con] referencias a la compra de su vestuario en París (...) Sin embargo, este relato resulta atenuado por la cantidad de referentes argentinos que se entranan en esta serie de grabados. La vinculación localista estaba dada en el anclaje referencial de las imágenes: desde la alusión en Ramona costurera (1963) a ‘la costurerita que dio aquel mal paso’ de Evaristo Carriego, hasta la representación de las compañías de Ramona (...), [en uno de los casos] con las evidentes connotaciones antiperonistas que evocan en un espectador argentino. ¿Tal vez incluso, la presenta desde una inversión del recorrido de la Madame Ivonne del tango de Enrique Cadícamo? Ambos anclajes, el porteño y el parisino, se articulan en Ramona vive su vida con la inclusión de la efigie de Carlos Gardel, también dueño de una nacionalidad doble, o triple, entre el Río de la Plata y Francia” (Dolinko, 2017:55).

La incorporación como collage del rostro de Gardel se repetirá en las obras “Ramona escuchando a Gardel” (1964), “Ramona y Gardel” (circa 1965) y “Gardel” (circa 1970), por ende, el vínculo entre la prostituta, su admiración hacia los ídolos populares y el tango es fundamental. “El personaje se impregna del contacto con el aspecto más idiosincrático con el que puede promocionarse en París: el tango” (Giunta, 2014). A 130 años del nacimiento de Carlos Gardel, su leyenda permanece inalterable. El fenómeno de su vigencia obedece a múltiples causas, no todas relacionadas directamente con sus condiciones vocales. Sin duda, las películas de Gardel fueron un factor fundamental para entender el crecimiento del cine argentino en las carteleras de 1935, su presencia en pantalla garantizaba éxito y fue de vital importancia en el proceso de conformación de públicos para el cine local. La impronta de los filmes fue percibida por el público sin notar su origen. Gardel marcaba tendencia en su carácter de producto híbrido, recreando un imaginario nacional estructurado a partir de formatos narrativos internacionales. Los últimos dos largometrajes se estrenaron en Buenos Aires después de la trágica muerte de Gardel, lo que produjo una suma en la popularidad. La amplia circulación de las películas de Gardel muestra que la convergencia de medios funcionaba retroalimentándose. Radio, cine y revistas especializadas producían una sinergia creciente¹⁹.

Al observar la obra “Ramona vive su vida”, en la parte media posee un recuadro con una foto de Carlos Gardel, la copia de la imagen de Gardel en las obras de Berni siempre aparece en un recuadro, enmarcada,

¹⁸ El debut de Ramona fue en la “Galerie du Passeur” de París en mayo de 1963.

¹⁹ Para más información ver Kriger, Clara; Mollica, Camila; Pieniasek, Denise (2018): “Una Aproximación a la conformación de los públicos en los comienzos del cine sonoro argentino” en Kriger, Clara (comp.) *Imágenes y públicos del cine argentino clásico*.

como alguien a venerar, y en estas series es adorado siempre por una figura femenina. El retrato de Gardel realizado por el fotógrafo José María Silva²⁰ en 1933, inmortalizó la imagen del “Zorzal Criollo” en el mundo entero, al punto de convertirlo en un ícono²¹. Su estudio se llamaba Foto Silva y el eslogan era: “Foto Silva, el fotógrafo de los artistas y un artista entre los fotógrafos”. Carlos Gardel acudiría a Silva en 1933 para solicitarle un encargo de 100 retratos, que llevaría a su próxima gira por Europa. El retrato revelado se convirtió finalmente en la fotografía²² más conocida de Gardel, el signo más asociado al “Morocho del Abasto”. La imagen había quedado fantástica y luego de Europa, Gardel voló hacia New York, donde tuvo que encargarle 400 copias más del retrato. Al cantante le habían encantado las imágenes y en cada una de sus presentaciones exigía que estuviesen las imágenes de Silva. Años después, el fotógrafo se refirió a Carlos Gardel diciendo lo siguiente:

“Él dejaba que el fotógrafo hiciera lo que quisiera; era distinto a otros artistas que creen que saben todo y no saben nada, porque no es lo mismo estar en el teatro que sacarse una fotografía... Gardel era tremendamente fotogénico y tenía una extraordinaria condición para posar, lo que hacía mi trabajo fácil y gratificante. Su sonrisa le iluminaba toda la cara.”

Según el investigador y periodista Adrián Muoyo, las fotos de Silva a Gardel fueron las que más circulación tuvieron, junto a otras del estudio Paramount.²³

No parece azaroso que en casi todas las obras de Ramona que contienen un retrato de Gardel, éste se encuentre justo bajo el faro de la lámpara, pareciera ser una referencia literal al título de su primer largometraje *Las luces de Buenos Aires* (1931)²⁴. Como suele pasar con las estrellas de cine, siempre están bajo el foco de la luz y frente a la lente de la cámara. Es muy interesante la cuestión que señala Adrián Muoyo en su artículo “La otra dimensión del mito: Gardel y el cine”, mostrando el magnetismo que generó Gardel en el público desde sus inicios:

“ya que por esos tiempos se estilaba incorporar espectáculos de varieté en los intervalos entre película y película, práctica que se extendió hasta los años treinta. Se presentaban artistas de

²⁰ José María Silva (1897-2000) es un reconocido representante de la fotografía en Uruguay y adquirió gran renombre en el Río de la Plata. Fundador de la Asociación de Fotógrafos Profesionales del Uruguay y defensor incansable de los derechos profesionales. La historia entre Silva y Gardel aparentemente comenzó 1917, cuando el Zorzal Criollo, por ese entonces conocido como “El Morocho”, ingresó junto a José Razzano en el local de “La Fotografía del Indio”, quien los atendió fue un joven Silva y estos dos muchachos que integraban un dúo, fueron fotografiados por él. A partir de allí, formarían una amistad que perduró hasta la trágica muerte de Gardel. Tras aquella primera visita Gardel volvió a visitar a “Silvita” (como él le decía), recurriendo a su oficio. En 1923 posó ante el lente de Silva vestido de gaucho.

²¹ El retrato se volvió tan emblemático que es utilizado como referencia hasta la actualidad para numerosas obras de arte callejero o murales dedicados al ídolo del tango.

²² El retrato fue tomado con una cámara de pedestal y caja de cedro Semicentennial Stand Kodak, que estaba dotada de un objetivo Dallmeyer.

²³ “En mayo de 1931, Gardel firmó un contrato con la Paramount para actuar en el filme *Las luces de Buenos Aires*, a rodarse en los estudios de Joinville, en las cercanías de París” / “...La productora norteamericana se dedicaba a hacer en Francia versiones únicas en idioma extranjero. La película *Melodía de arrabal* (1932) fue una de las pocas en castellano, lo que da cuenta de la importancia que la compañía le daba a una figura como la del cantor argentino” (Muoyo, 2020).

²⁴ “La gente pedía al proyectista que repitiera la escena donde el Zorzal canta *Tomo y obligo* dos o tres veces por función (...) En algunos de los siguientes estrenos cinematográficos del cantante los espectadores reaccionaron en forma similar. Es poco probable que semejante muestra de entusiasmo se repitiera con otro artista.” (Muoyo, 2020).

diversos rubros, pero fundamentalmente se trataba de cantores y orquestas típicas de tango. Estas últimas se encargaban -en general- del acompañamiento musical del filme mudo⁷. El entusiasmo por las actuaciones en vivo era tal que -con frecuencia- se conformaban grupos de fanáticos que seguían a su ídolo por los cines, sin importar la película que se proyectara. Esta forma de percibir el espectáculo cinematográfico está relacionada con las particularidades de la época. En un período en que el modelo hollywoodense no se había impuesto en su totalidad en el mundo, era corriente que el público de cada país tuviera conductas distintas frente a la pantalla. Estas prácticas “localistas” se mantuvieron -como veremos- también en la década del treinta, cuando se estrenaron los largometrajes protagonizados por Gardel²⁵ (Muoyo, 2020).

En adición, Dolinko observa que, en la escena protagonizada por Ramona, la foto de Gardel cuelga bajo la lámpara de reminiscencias picassianas (similar a la del “Guernica”, 1937).

“Resulta notorio aquí el cruce entre ‘alta y baja’ cultura. La imagen del cantante, que hace referencia a los posters y fotos impresas de forma industrial de los ídolos de masas, introduce una dimensión múltiple de lo ‘popular’, por la imagen y por la técnica: se trata del rostro canonizado del ídolo del tango, emblema de una argentinidad legendaria y exportable. Es el registro de una figura popular, muerta trágicamente, con celebre sonrisa congelada por el tiempo y la industria de masas” (Dolinko, 2017:55).

Además, podemos vincular estéticamente algún aspecto formal de la obra de Berni a Picasso, por la asimetría y rasgos fuertes de los rostros cubistas de las mujeres “picassianas”, sus expresiones desencajadas, como también lo hace Berni en las protagonistas de sus obras. Seráfitus, al describir a Garbo dice: “Los rasgos asimétricos del rostro de Greta parecen a veces demudarse (transformarse) del todo” (Seráfitus, 1932: 32), su asimetría es lo que la hace expresiva al igual que a Ramona.

Retomando el retrato emblemático de Gardel del cual se sirve Berni, Silvia Dolinko (2017) traza un paralelismo entre la sonrisa inmortalizada de Gardel y al rostro sonriente de Marilyn Monroe que Andy Warhol capturó en sus fotoserigrafías *Marilyn* (1962), resignificando una imagen fotográfica de la actriz obtenida de los medios masivos de comunicación. Según explica Dolinko, la imagen de Gardel de “Ramona vive su vida” surge de un clisé metálico de fotograbado (recurso utilizado en publicaciones periódicas o en publicidades) incluido en la matriz del xilo-collage, presentaba innovación puesto que era excluido del repertorio de la gráfica artística. “Berni recurre entonces a la matriz fotomecánica propia de los medios masivos para subvertir los límites del grabado y plantear un juego intermedial sobre los alcances de la reproducción y la estampa” (Dolinko, 2017:57)²⁶.

En la obra “Ramona escuchando a Gardel” también hay una fotografía del cantante. Si se observa en

²⁵ Si bien todos los largometrajes protagonizados por Gardel son de producción extranjera, el estreno de los mismos en la Argentina supuso un tremendo impulso para la cinematografía nacional. En su *Historia del cine argentino*, Domingo Di Núbila (1998) afirma que estas películas constituyeron “un factor que contribuyó decisivamente a popularizar al cine sonoro argentino de los primeros tiempos” (Muoyo, 2020).

²⁶ En sus xilo-collages que incorporan fotograbados “se articulan y dialogan imágenes de procedencias heterogéneas (...) el carácter de imagen ‘prefabricada’ y reciclada (...) lo novedoso de esta inclusión del fotograbado a modo de fotografía fue el gesto de apropiarse de este recurso industrial de la cultura masiva para incluirlo en una obra de ‘alta cultura’” (Dolinko, 2017:57). “A partir de esta obra Berni incluyó frecuentemente clisés industriales en sus xillo-collages relieve de la serie de Ramona...” (Dolinko, 2017:58).

detalle la obra sobre la imagen del ídolo en aquello que representa un portarretratos, en el cuarto de Ramona, se inscribe: “*Para mi amiga Ramona, de Carlos Gardel*” simulación de una dedicatoria, de un autógrafo, dando a entender una “posible” amistad entre la prostituta y el “morocho del Abasto”. Porque en el universo ficcional la amistad entre el mito gardeliano y el personaje mítico de Ramona es posible. Asimismo, en “*Ramona y Gardel*”, obra muy similar a la anterior, puesto que según lo que se observa comparten la misma matriz, con la única variante de que la foto de Gardel es distinta. El gesto de incluir clisés industriales en sus obras fue relevante “por su especificidad material y técnica, por su puesta en juego de una particular carga iconográfica -por ejemplo, en *Ramona y Gardel*- y por su vinculación con una cultura visual expandida en su asociación con el mundo de consumo, tal como aparecen los registros publicitarios en *Ramona en la calle* o *Ramona y el viejo*” (Dolinko, 2017:58). La constante representación conjunta de Ramona con retratos gardelianos hace evidente que el personaje es una fanática de la estrella popular. A punto tal que en la estampa “*Gardel*” (circa 1970) su perfil (es el rostro de una fémina) lo venera como una ensoñación, el rostro enmarcado del cantante se encuentra arriba de ella, en una posición celestial. De igual modo, otra evidencia del gusto de la prostituta por el tango es evidenciada por el tema del gofrado entintado “*Ramona baila el tango*” (1965).



Ramona escuchando a Gardel, Antonio Berni (circa 1964).

“*Ramona y Gardel*” (circa 1965) “*Ramona escuchando a Gardel*” (circa 1964) Xilo-collage-relieve s/ papel



Detalle de “Ramona escuchando a Gardel” (1964) “Ramona baila el tango” (1965), Gofredo s/ papel.



“Ramona vive su vida” (1963), Xilo-collage-relieve. “Gardel” (circa 1970), Xilo-collage-relieve sobre papel.

› **La gran tentación /La gran ilusión**

Por último, en la pintura al óleo con técnica mixta (que también incluye el collage) titulada “La gran tentación” o “La gran ilusión” (1962) se observa en la parte superior, en lo que parece ser un cielo bien azul, un rostro de gran tamaño, un recorte de lo que parece ser una gigantografía publicitaria²⁷. Este

²⁷ Silvia Dolinko (2017) hace un señalamiento importante respecto a la relación forma-contenido de las series entorno a la prostituta. El artista “para la serie de Ramona amplió su bagaje hacia materiales propios de la extendida sociedad de consumo (...) También empleó clisés de anuncios comerciales: así la publicidad era uno de los insumos para conformar el entorno del personaje de la prostituta en tanto cuerpo a ser consumido (Dolinko, 2017:56). La heterogeneidad de su materialidad, texturas y la combinación de distintas técnicas, “junto a la potencia narrativa de las distintas escenas de la historia allí presentada”.

recorte es el del rostro de una mujer que pertenece a los cánones de belleza hegemónicos y bastante norteamericanos (una mujer rubia, de ojos claros y un cutis “de muñeca” con los labios color rubí), parece ser una “deidad”. La faz es similar a los rostros de las estrellas de cine clásico Hollywoodense: Grace Kelly, Ingrid Bergman, Kim Novak, Maureen Ohara, Hedy Lamarr y Rita Hayworth (si bien éstas últimas no eran rubias naturalmente), por citar algunas. O incluso, si pensamos la imagen publicitaria de estética imperialista, y la vinculamos a la venta del “*american dream*” la mujer se parece a la protagonista de *La Cenicienta* (*Cinderella*, 1950), la animación de Disney Studios, donde una sirvienta se vuelve princesa. Este ascenso social le es posible a través de un hombre, algo similar a lo que buscaba Ramona Montiel.

Porque tanto Ramona como Juanito Laguna, son arquetipos argentinos nacidos de una realidad social posindustrial en la periferia de la ciudad de Buenos Aires -aunque Berni dijo que podrían haber surgido de cualquier gran urbe latinoamericana-, de cómo se trató a la sociedad en relación con la prosperidad y la movilidad social, aquel falso cuento del “sueño americano”. Porque tal como plantea Laura Malosetti Costa (2017), es

“...el surrealismo en su vertiente comunista y antiimperialista (...) Aquel encuentro azaroso de objetos disímiles que definían el montaje y el collage abría por entonces a Berni nuevas vías de expresión de ideas y narrativas críticas” (8)²⁸.

A la derecha de la obra, la mujer de cuerpo entero y gran dimensión parece ser Ramona Montiel u otra prostituta, que se encuentra en la parte inferior de la obra, creando un eje de miradas en diagonal con el gran rostro femenino antes descrito. Sus rasgos contrastan: mientras que la rubia encarna la belleza normativa, la prostituta es una mujer grotesca con piernas grandes y curvas prominentes y asimétricas, y de mayor edad que la joven con rostro de porcelana. Según Victoria Giraudo, “este collage de múltiples materiales extrapictóricos y pintura, en una estética que antecede al *kitsch*, al incorporar lo vulgar de lo cotidiano”. Berni incorpora varios elementos de “desecho” resignificándolos novedosamente, construyendo una narrativa. Entonces puede interpretarse que la obra puede llamarse “La gran ilusión” desde los ojos de esta prostituta de modo aspiracional o “La gran tentación” desde la ocularización de todos los personajes en la parte inferior de la obra, los terrestres que veneran aquello que parece inalcanzable.

La “mujer con pasado”, es decir, la Ramona ya mayor de la obra, está rodeada de hombres que al parecer han dejado de prestarle atención, puesto que miran hacia arriba a la mujer que ofrece belleza descomunal y lujos materiales.

“La imagen de una joven rubia y publicitariamente bella (...) El tono azulado de la obra agrega un clima nocturno o cinematográfico (...) esa muchacha perfecta que aprieta entre sus uñas

²⁸ Tensión con el mundo capitalista La gran tentación pintura-collage (= Ramona espera).

pintadas de rojo un puñado de monedas francesas. En la otra sostiene un auto, como si nos ofreciese un regalo.²⁹ Si usted es rubia y bella, puede poseer todo esto parece decirnos la imagen” (Giunta, 2017:21).

Al observar la obra y coincidir con la lectura acertada de Andrea Giunta, otra imagen y sonido vienen a la mente: Marilyn Monroe cantando “Diamonds are a girl's best friend” (“Los diamantes son los mejores amigos de una mujer”) en *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953). En adición, pensando relaciones intertextuales cinematográficas, Giunta plantea que quizás se trata de la publicidad del automóvil que cita el póster de la película *El ataque de la mujer de 50 pies* (*Attack of the 50 foot Woman*, 1958). “El automóvil, símbolo de la vida moderna, como el que nos muestra la rubia de *La gran tentación*, es también el transporte hacia el peligro” (Giunta, 2014: 72). “El medio de transporte vinculado a la mujer moderna también podía ser el medio de su perdición. *La gran tentación* es la vida urbana, la velocidad y el lujo. Berni construye un personaje en episodios...” (Íbid).

Aquella mujer refinada y poderosa, está en la cima de la imagen, en el cielo ocupando la mitad del mismo. Esa jerarquía en la composición que le otorga un carácter divino, vuelve a hacer que resuene el concepto de estrellas de cine. Aquellos interpretes idolatrados y venerados por el público de forma constante y devoradora. Las estrellas de cine, muchas veces objeto de admiración inalcanzable. En términos de Dyer, incluso llegan a producir la identificación del público con la figura a modo tal que puedan llegar a imitar sus características físicas y/o de comportamiento. Asimismo, esas personas/personajes que se encuentran en la parte inferior de la obra boquiabiertos, con cuerpos grotescos y aspecto vulgar, cuerpos que no encajan en los cánones de belleza clásicos ¿podrían éstos ser los espectadores de las películas? ¿la gente “común y corriente”? En consonancia con Andrea Giunta,

“...sus cuerpos [realizados] desde una representación opuesta al canon que encarna la modelo. Son personajes masculinos (...), todos cuerpos y rostros exasperados que rodean a una mujer semidesnuda, con plumas, medias, ligas y cartera. El estereotipo de la prostituta...” (2017:22).

Sin embargo, estos hombres que rodean a esa mujer que está a su lado, semidesnuda, la ignoran con la mirada que se posa en esa otra mujer, la inalcanzable. Los hombres ignoran a la mujer que tienen a su alcance porque están obnubilados con esa mujer más joven, en contraposición a la “mujer con pasado”, una vez más la tiranía de la juventud se impone.

“Ella mira a la mujer del retrato publicitario [a diferencia de ella] no tiene piel suave, ni un maquillaje cuidado. Su rostro es el del exceso, la violencia, los ángulos, los contrastes de color

²⁹ Por su narrativa, estas piezas se inscriben en la línea de la novela en episodios, de las tiras cómicas iniciadas en los 60, del culebrón típico del radioteatro argentino que comienza en los 30, con gran auge y adaptado a la televisión a fines de los 50. También este tipo de cuadros con actos es típico de la construcción pictórica de la Iglesia católica en sus vía crucis y escenas de episodios bíblicos, que se utilizaban con función didáctica e incluso propagandística para una gran audiencia popular analfabeta. De lo religioso, Berni toma el tema de la tentación, que, desde el punto de vista bíblico, no solo significa “inducir a pecar” a través de la seducción, sino también “someter a prueba” a una persona, ya que la sugerencia del mal no se convierte necesariamente en pecado si no se acepta. En este caso, es también una mujer (como Eva con su manzana) la que induce al pecado (Victoria Giraud).

y de texturas. Los brillos exaltados. Ramona se descompone en fragmentos (...) libran una batalla para configurar sus formas. Su cuerpo está habilitado por caras y cuerpos recortados de revistas. Son parejas de matrimonios normales; se trata de la hipocresía de la sociedad que crea y expulsa a Ramona (...) Un cuerpo vivido por la experiencia de reinventarse cada día en la calle, diseñando su rostro como una máscara que lo convierte en mercancía” (Giunta, 2017:22).



“La gran tentación” / “La gran ilusión” (1962)

› **Conclusión**

En sus obras de arte Berni expone con tono de denuncia las consecuencias del mundo capitalista y la desigualdad social. Como parte de su poética y estilo, la utilización de las estrellas -un producto de los *mass media*- hace visible el proceso de creación (o producción como cualquier otro objeto de mercancía) de estrellas de cine y su posterior consumo por el público. En este caso, ese público compuesto por las clases marginadas, que solo pueden venerarlas a través de un retrato o en una pantalla, con mera ilusión desde su triste realidad.

“En los inicios, las estrellas eran dioses, héroes, modelos, encarnaciones de los ideales de comportamiento. En los últimos tiempos, las estrellas son figuras de identificación, gente como nosotros mismos, encarnaciones de los modos típicos de proceder” (Dyer, 1998:39).

De forma no sorprendente, el culto a las estrellas de cine configurado por el *star system* y el dispositivo cinematográfico sigue vigente en la actualidad, aunque algunos digan que “antes importaban más las estrellas, los intérpretes, y hoy parecen importar más los personajes³⁰”. Si ese fuese el caso, el personaje

³⁰ Parafraseando las palabras del actor Anthony Mackie, quien reflexionaba sobre el cine actual y el impacto del género de superhéroes en el público, en una conferencia de prensa durante una convención de Comic Con.

de Ramona Montiel ha logrado atravesar el paso del tiempo como toda una celebridad. Al reflexionar sobre el carácter espectacular del corpus de obras, es curioso notar que si bien las obras visuales son inanimadas y no tienen sonido -aunque no tengan la voz profunda de Greta Garbo, o canten como Marilyn Monroe o Carlos Gardel- sin embargo, la potencia de la “voz” de Ramona se hace oír y sigue interpelando a quien la contemple a lo largo del tiempo. Se ha vuelto tan inmortal y eterna como una estrella de cine. Como asegura Laura Malosetti Costa es posible percibir

“la huella profunda abierta por la obra de Berni en la cultura argentina, no solo en el ámbito de las artes plásticas (...) También deben considerarse las transposiciones de su producción a otros lenguajes: canciones, películas, piezas teatrales, proyectos educativos e incluso iniciativas de gráfica política, para comprender cabalmente la gravitación y la presencia activa de la obra de Berni en la cultura argentina y latinoamericana. Una presencia que sigue suscitando nuevas miradas, aproximaciones y preguntas” (2017: 12).

Por eso se considera necesario continuar este enfoque investigando sobre los vínculos del artista con el campo intelectual y cultural de su contexto de producción. Lo cual es posible nos permita dilucidar el clima e imaginario de esa época, para poder seguir profundizando en las relaciones intertextuales del *star system* en las obras plásticas de Berni. Salvando las distancias, la inmensidad de las obras de Berni puede compararse a las pantallas cinematográficas. Según un artículo del diario *La Prensa* (1963)

“sorprende al espectador el tamaño infrecuente de las obras impresas; en la amplia sala del museo, los grabados de Berni ocupan muros y paneles como suelen hacerlo los grandes cuadros que funcionan como murales” (Dolinko, 2017: 58).

Si se piensan las obras sobre Ramona Montiel como un conjunto narrativo, su historia como se dijo al comienzo encajaría dentro del género del melodrama. En dicho género cinematográfico, tal como advierte Karush (2013), hay un potencial contrahegemónico. Es pertinente aclarar que en el presente escrito se entiende al género cinematográfico del melodrama, en el sentido que propone Rick Altman, como un artefacto que se asienta sobre una cultura. “Los géneros ejercen una función concreta en la economía global del cine una necesidad social de producción de mensajes y conjunto de prácticas significativas” (2000: 34). Al igual que un género, sus estrellas y su correspondiente *texto estrella*, se asientan sobre la identidad cultural popular, produciendo un tejido y son aprehendidos por el público. Con una mezcla de admiración a las figuras y una constante denuncia al sistema de consumo capitalista Berni realizó obras desde la empatía y ocularización de los más humildes, a través de ellos “desplegó biografías, peripecias, anécdotas y referencias concretas a la situación social y política de aquellos años en obras que trascendieron, su circunstancia coyuntural, para erigirse en un canon de la figuración crítica” (Malosetti Costa, 2017:11).

Bibliografía

- Altman, Rick (2000): *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica. -"Antonio Berni" en MALBA. En línea, <https://coleccion.malba.org.ar/artistas/berni-antonio/>, (consulta: 6-2023). - "Antonio Berni, Juanito y Ramona" en MALBA. En línea, <https://www.malba.org.ar/evento/antonio-berni-juanito-y-ramona/>, (consulta: 6-2023).
- Barthes, Roland (2008). "El rostro de Greta Garbo" en *Mitologías*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Berger, John (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Berni, Antonio entrevista con José Viñals (1976), pp. 95-96; reproducido en Pacheco, Marcelo E. (ed), *Berni. Escritos y papeles privados*, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 1999, p. 59.
- Domingo Di Núbila (1998): *Historia del cine argentino I: La época de oro*, Ediciones del Jilguero, Buenos Aires, pp. 107-108.
- Dolinko, Silvia (2017): "Ramona vive su vida. Entre Buenos Aires y París" en *Berni. Diez obras comentadas*, Buenos Aires, EUFyL.
- Dyer, Richard (2001): *Las estrellas cinematográficas*, España, Paidós.
- Flores, Rafael: "Las fotos de Silva". En línea, <https://www.todotango.com/historias/cronica/207/Las-fotos-de-Silva/> (consulta: 9-2023).
- Giunta, Andrea (2017): "La gran tentación. Una mujer armada" en *Berni. Diez obras comentadas*, Buenos Aires, EUFyL.
- Giunta, Andrea (2014): "Ramona vive su vida" en catálogo de la exposición *Antonio Berni: Juanito y Ramona*, Ramírez, Mari Carmen y Pacheco, Marcelo E. (eds.), MALBA, Buenos Aires. <https://www.malba.org.ar/ramona-vive-su-vida-por-andrea-giunta/>, En línea, (consulta: 9-2023).
- Giraudó, Victoria: "La gran tentación" en MALBA. En línea, <https://coleccion.malba.org.ar/la-gran-tentacion/>, (consulta: 6-2023).
- Giraudó, Victoria: "Susana y el viejo" en MALBA. En línea, <https://coleccion.malba.org.ar/susana-y-el-viejo-o-susana-y-el-anciano/>, (consulta: 6-2023).
- Karush, Matthew (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires, Ariel.
- Kruger, Clara; Mollica, Camila; Duschkin, Noemí; Pieniazek, Denise (2018): "Una Aproximación a la conformación de los públicos en los comienzos del cine sonoro argentino" en Kruger, Clara (comp.) *Imágenes y públicos del cine argentino clásico*, Buenos Aires, Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro (UNICEN) y el Instituto de Artes del Espectáculo (IAE), Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (FFyL, UBA).
- López Anaya, Jorge (2005): *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*, Buenos Aires, Emecé editores.
- Malosetti Costa, Laura (2017): "Prólogo" en *Berni. Diez obras comentadas*, Buenos Aires, EUFyL. -Manetti, Ricardo (1999). "El melodrama, fuente de relatos. Un espacio para madres, prostitutas y nocherniegos melancólicos", en *Cine clásico. Industria y clasicismo. 1930-1957*, vol. II. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes. -Mazzaferro, Alina (2008): *La cultura de la celebridad. Una historia del star system en la Argentina*, Universidad de Buenos Aires, Eudeba.
- Morin, Edgar (1964): *Las estrellas del cine*, Buenos Aires, Eudeba.
- Mulvey, Laura (1988). "Placer Visual y Cine Narrativo", en *Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo*, Vol. I. Valencia: Fundación Instituto Shakespeare/Instituto de Cine y RTV, Julio 1988.
- Muoyo, Adrián (2020): "La otra dimensión del mito: Gardel y el cine" en *Hacerse la crítica*, Buenos Aires. En línea,

<https://hacerselacritica.com/la-otra-dimension-del-mito-gardel-y-el-cine-por-adrian-muoyo/> (consulta: 5-9-2023)

Muoyo, Adrián (2018): "Puerto Nuevo (Amadori y Soffici, 1936) en la encrucijada de su tiempo" en *Orillera* N°4, Buenos Aires. En línea, <http://orillera.undav.edu.ar/puerto-nuevo-amadori-y-soffici-1936-en-la-encrucijada-de-su-tiempo/> (consulta: 5-9-2023).

Seráficus (1932): *El alma de Greta Garbo*, Stecher, Silla & Conti, Buenos Aires.

"El fotógrafo de Carlos Gardel, José María Silva" (2007-2016) En línea, http://www.zorzalcriollo.com/gardel/el_fotografo_de_carlos_gardel_jose_maria_silva.html, (consulta: 9-2023).