

LAS TRAMPAS DE LA MEMORIA: EL ITINERARIO PLÁSTICO Y POLÍTICO DEL JOVEN BERNI (1925-1932)

*Patricia Artundo**

En 1920 Antonio Berni (1905-1981) inició un itinerario que desde Rosario, su ciudad natal, lo condujo finalmente a París. Un itinerario que podría haber resultado previsible en muchos sentidos, sobre todo para el adolescente de 15 años que con dotes excepcionales para la pintura fue presentado ante el público local con una primera muestra individual. A esta primera exposición, le seguiría otra al año siguiente en la sucursal de la prestigiosa Galería Witcomb. Futuro auspicioso en Rosario -una de las ciudades más ricas, conocida como la “Chicago argentina”- y el rápido salto a la capital del país (1923), de la misma mano de Witcomb. Y también su participación en el Salón de Otoño rosarino y en el Salón Nacional de Bellas Artes.

Futuro previsible y ausencia de conflictos, en tanto el joven se expresaba entonces en la pintura de paisajes y de figuras, empleando una técnica bastante común entre los artistas de esos años: una factura de derivación impresionista que aparecía unida a la representación del paisaje propio, ajeno a los grandes cambios que imponía en las ciudades el proceso acelerado de modernización. Repercusión en los medios periodísticos y una inserción rápida en los circuitos de promoción, difusión y comercialización del arte, podrían ser la síntesis de estos primeros años. Una etapa que culminó con el otorgamiento de una beca para perfeccionarse en Europa, de parte del Jockey Club de Rosario.

Si a fines de 1925 el destino inicial es Madrid, Berni comprendió que lo que se gestaba de nuevo no lo encontraría allí. Según su testimonio posterior fueron dos los hechos que lo conmovieron profundamente y que él sitúa en 1926: la presencia de Filippo T. Marinetti dictando conferencias y una muestra de pintura moderna organizada por el Ateneo madrileño. Al referirse a la repercusión que tuvo la presencia del líder futurista en España, él que recordaba que:

Los diarios de Madrid, con su óptica convencional y su conservadurismo, no vieron más que la parte exótica, la rareza y, digamos lo que ellos consideraban payasesco, ¿no? Vieron más bufonería que una cosa seria. Ahora yo, imaginate vos, llegaba de Rosario y me enfrentaba con esa nueva realidad. Hasta entonces yo había creído que los grandes pintores eran Sorolla, Zuloaga, Romero de Torres, que estaban en su apogeo en España y también aquí. Si los intelectuales madrileños estaban desconcertados, ¿te podés figurar lo que le pasaría a un rosarino de 20 años! Directamente, lo que decía Marinetti me trastornó, te digo la verdad. No lo entendí bien, pero me movió el piso como si fuera un terremoto.

(...) Los grandes maestros me emocionaron mucho, pero la sacudida grande me la pegó Marinetti y también una muestra de pintura moderna que organizó el propio Ateneo. Allí se expusieron cuadros de pintores neo-cubistas españoles y un cuadro de Dalí que todavía no era surrealista. Me acuerdo de ese cuadro que representaba a una chicha mostrando el traste y mirando un paisaje por una ventana.¹

Aunque, como veremos luego, en estas memorias Berni confunde las fechas y sus dos estancias madrileñas, en tanto el ciclo de conferencias de Marinetti tuvo lugar a comienzos de 1928, este testimonio es clave. Él aclara el impacto producido en un joven que llegaba de una ciudad provinciana, convencido como lo afirmaba en la entrevista citada de que la gran pintura española la constituían Julio Romero de Torres, Santiago Rusiñol, Joaquín Sorolla y Bastida,

¹ Berni, Antonio. *Berni. Palabra e imagen. Entrevista realizada por José Viñals*. Buenos Aires, Imagen Galería de Arte, 1976, p. 38-39.

Anglada Camarasa o los hermanos Zubiaurre. Estas eran algunas de las firmas que acaparaban el mercado argentino a comienzos de los años '20 y que eran ampliamente comercializadas por galerías como Witcomb tanto en Buenos Aires como en su sucursal rosarina a partir de 1918. En este contexto la elección de España como destino inicial no parece casual, si tenemos en cuenta ese espacio de iniciación artística ligado a ciertos circuitos de comercialización y a un gusto definido por la pintura española.²

En este punto también nos interesa destacar que al momento de su llegada a Madrid, el “arte nuevo” español -con Rafael Barradas a la cabeza- respiraba un clima próximo al retorno al orden, tal como quedó puesto de manifiesto en la *Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos* inaugurada el 28 de mayo de 1925. Es importante aclarar aquí que no fue esta la exposición la que impactó al pintor argentino, sino la de *Arte Catalán Moderno*.³ Organizada por *El Heraldo* esta exposición se realizó entre los días 16 y 31 de enero de 1926, en el Círculo de Bellas Artes y en sólo tres días convocó a más de 2.000 visitantes.⁴ Aunque la exposición tenía un nivel desparejo y muchas obras no representaban la última producción de los artistas, detrás de su organización se encontraba la mano de Joseph Dalmau, quien desde los años '10 había marcado el pulso de la vanguardia catalana.

En esta manifestación, que buscó salvar la ausencia de la representación catalana en la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, estuvieron representados 41 artistas, entre ellos, Enric Ricart, Joan Rebull, Joseph Rafols, Joan Miró, Joan Junyer además de Dalí. Las dos obras presentadas por el artista de Figueres fueron la *Muchacha en la ventana*, un retrato de su hermana Ana María, en el que según Santos Torroella se ponía de manifiesto “la rotunda dialéctica entre la ordenación de los valores eminentemente plásticos y la reprimida pero con frecuencia confusa emotividad, que informará definitivamente la pertinaz estética daliniana.”⁵ Junto a ella, Dalí exponía su *Venus y un marinero (Homenaje a Salvat-Papasseit)* obra que ejemplifica el cubismo daliniano de este período cuyas fuentes, partían principalmente de Juan Gris y Ozenfant y Jeanneret.⁶

Y si es cierto que aún no se trataba del Dalí surrealista como lo afirma Berni, tanto sus obras como algunas de los restantes participantes, empujaron al joven rosarino a tomar la decisión de dirigirse a París: “Todo eso me impresionó mucho, te diría que me descalabró. Entonces me dije: ‘¿Qué hago yo aquí en Madrid?’. Porque todo eso que me había sacado de quicio venía más bien de Italia y de Francia. En Madrid no había más que un puñadito de artistas que estaba actuando por reflejo y que tenía una posición de vanguardia; el resto era conservador.”⁷

² Sobre este punto, cf. Patricia M. Artundo. “La Galería Witcomb. 1868-1971”. En: *Memorias de una galería. Archivo Witcomb 1868-1971 Fundación Espigas*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000, p. 3-49.

³ La memoria de Berni, al confundir fechas y momentos durante los cuales estuvo en España, ha determinado ciertos errores en la interpretación de sus palabras. Véase por ejemplo Diana Wechsler, quien ha estudiado este período de su obra, dando por sentado que la exposición que llamó su atención fue la de la Sociedad de Artistas Ibéricos. Por su parte, Adriana Lauría, en su cronología dedicada al artista, si bien acierta al datar las conferencias de Marinetti, sitúa la muestra en 1928, como contemporánea a la visita del líder futurista. Cf. Diana Wechsler. “Italia en el iniciático viaje a Europa. Antonio Berni: de la pintura metafísica y el surrealismo al encuentro de un ‘Nuevo realismo’ (1925-1934)” En: Diana B. Wechsler (coord.) *Italia en el horizonte de las artes plásticas*. Argentina, siglo XIX y XX. Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires-Instituto Italiano de Cultura, 2000, p. 178 y ss. y Adriana Lauría. “Cronología biográfica y artística”. En: *Berni*. Estudio Crítico Jorge López Anaya. Buenos Aires, Banco Velox, 1997, p. 232.

⁴ Sobre esta exposición, cf. Pérez Segura, Javier. “Anatomía de un re-encuentro: el ‘arte catalán moderno’” en Madrid. En *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español en 1925*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Àmbit Servicios Editoriales, 1995, p. 79-84

⁵ Santos Torroella, Rafael. “La época de Madrid”. En *Dalí joven (1918-1930)*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 18 de octubre de 1994 al 16 de enero de 1995, p. 93.

⁶ *Ibidem*, p. 97.

⁷ Berni, Antonio. Berni. Palabra e imagen, op. cit., p. 39.

Si el abandono de Madrid resultó clave para sus búsquedas posteriores, lo cierto es que en París, Berni se mantuvo otra vez a distancia de las elecciones previsibles. Luego de un primer viaje a Italia -del que ha quedado como registro una carta que está lejos de mostrarlo adoptando una postura disruptiva-⁸ su primer contacto con los argentinos residentes en la capital francesa lo acercó a un núcleo de jóvenes que a partir de 1922 se había dirigido allí para completar sus estudios: Aquiles Badi, Horacio Butler, Héctor Basaldúa y Alfredo Bigatti, a los que se sumarían luego Lino Enea Spilimbergo y Raquel Forner. A ellos les tocó enfrentarse con otro momento cultural y artístico, el período entreguerras. Esto los distanció claramente de artistas como Emilio Pettoruti, Xul Solar o Norah Borges que durante la década anterior habían tenido una experiencia directa de las vanguardias.⁹

Berni, al igual que otros latinoamericanos activos en París, asistió a los talleres de André Lhote y Othon Friez. En esos talleres se respiraba el clima del retorno al orden y una mayor libertad en la enseñanza -particularmente en el caso de Friez. Allí asimilarían el afán constructivo y el ordenamiento de la composición, el cuidadoso oficio y algunas de las conquistas de Cézanne y de la vanguardia histórica, pero con un claro acento puesto en la recuperación de la legibilidad de la obra de arte.¹⁰

Las pinturas del año 1927 muestran a un Berni en el camino de la investigación permanente. *Naturaleza muerta con guitarra* (1926-1927?) exhibe su indagación en torno al cubismo, con su organización de la superficie por planos de color, una síntesis extrema en la representación y los planos rebatidos. En *El mantel amarillo* (1927) hay una ordenación más concisa y una fuerte estructuración de la composición y una mayor libertad en el tratamiento de la materia con una factura más libre. Estas obras convivían con otras pinturas -como su *Composición* (1927)- en las que las citas a los modelos iconográficos del Renacimiento no dejan de ser una constante.

Integrado al grupo de los argentinos que será conocido como el de “los muchachos de París”, Berni se une a ellos en la necesidad de plantear nuevas estrategias de inserción en su propio medio. Así primero será la organización de una exposición de conjunto en Buenos Aires: el *Primer Salón de Pintura Moderna Argentina*.

Lo que los une, es también aquello que sirve para identificarlos. En carta a Bigatti, Spilimbergo le informaba en 1927:

(...) Butler, Basaldúa, Badi, Curatella, Berni y yo hemos resuelto la organización de una exposición a mediados del año 1928 en los Salones “Amigos del Arte”, por razón de concepto plástico sólo se pensó en Bigatti para integrar el grupo. (...) Seríamos siete (...) nosotros ya estamos preparándonos porque todos deseamos realizar el máximo esfuerzo para que el conjunto sea digno como concepto y realización (...) Ud. bien sabe lo bueno que es poder agrupar varias obras del mismo autor -se pone más en evidencia el fin que se persigue (...)

Obras como *Toledo y el fraile* -conocida también como *Fraile* y expuesta en el Salón Nacional de 1928- y *El torero calvo* -ambas de 1928- exhiben también la cita de los maestros

Berni, Antonio. “Mi experiencia como artista comenzó...” En Pacheco, Marcelo E. (editor). *Berni. Escritos y papeles privados*. Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 1999, p. 41.

⁸ Berni, Antonio. Carta a Luis Vila, datada “Septiembre 7 de 1926 – Florencia”. Archivo Antonio Berni. Copia depositada en Fundación Espigas.

⁹ Sobre este punto, cf. de Patricia M. Artundo. “El viaje dentro del viaje, o sobre la transitoriedad de los lugares destino”. *Artistas modernos rioplatenses en Europa. 1911-1924. La experiencia de la vanguardia*. MALBA. Buenos Aires, octubre 2002-enero 2003, p. 13-23.

¹⁰ Cf. Bastos Kern, Maria Lúcia. A modernidade pictural argentina e os sistemas formais franceses. En *Arte argentina: tradição e modernidade*. Porto Alegre, EDIPURS, 1996, p. 79-123.

italianos del primer renacimiento, con sus paisajes vistos a través de una ventana como sucede en *Fraile* o en el esquema compositivo del paño y los árboles que se ven por detrás en el caso del torero. Estas pinturas señalan, asimismo, el primer contacto con la pintura de Giorgio de Chirico y dado que fueron probablemente expuestas en la *Casa Nancy* de Madrid en febrero de 1928, el conocimiento de las obras del italiano debe pensarse como anterior.

Generalmente se menciona el impacto que tuvo sobre el argentino la exposición organizada en la *Galerie Surréaliste* de André Breton con el título *Oeuvres anciennes de Giorgio de Chirico* que tuvo lugar también durante el mes de febrero de ese mismo año y que fijó el interés de los surrealistas por aquellas obras anteriores a 1918. De marcado tono polémico, esta exposición fue presentada en forma simultánea a la organizada por Leonce Rosenberg en su galería *L'Effort Moderne*, que reunía la producción reciente del italiano. Estas fechas coincidentes obligan a resituar el impacto mencionado y es probable entonces que fuera a través de los numerosos artículos y notas publicados en París entre 1926 y 1927 que Berni conociera ya las obras de De Chirico.

Por otra parte, tanto *El torero calvo* como el *Fraile*, marcan el momento en que comenzó a gestarse en el pintor una lectura crítica hacia su propia producción y hacia la de sus compañeros. En ambas él se apartó de los “modelos” ya tradicionales -como la naturaleza muerta- y la figura aparece inserta en otro contexto espacial.¹¹ Y si bien el conjunto todo aparece marcado por un tratamiento formal en el que la construcción y organización son importantes, estos están puestos al servicio de una nueva carga de sentido, de cierto extrañamiento de la imagen y de un nuevo “tema” en la pintura, todavía marcado por cierta indefinición pero que, sin embargo, encontrará su resolución en las obras del período 1930-1932.

Es precisamente en este momento que debe situarse el impacto que según él le produjo Filippo T. Marinetti. El líder del movimiento futurista había llegado a España el 10 de febrero de 1928 y no en 1926 como recordaba Berni. Según lo anunciaba *El Heraldo* de Madrid, su objetivo era el de dar una serie de conferencias en las principales capitales, lo que solo se concretó en Madrid, Barcelona y Bilbao. En Madrid fue recibido calurosamente por Ramón Gómez de la Serna, Ernesto Giménez Caballero y Guillermo de Torre y a partir de las noticias, notas y reseñas de sus conferencias en distintos medios periodísticos es posible reconstruir todo su itinerario.¹²

En Madrid -donde coincidió con Berni, presente allí para inaugurar su exposición en la *Casa Nancy*- dictó tres conferencias, en la *Residencia de Estudiantes*, en el *Círculo de Bellas Artes* y en el *Lyceum Club Femenino*. Es probable que el joven argentino asistiera a la del Círculo, y aunque no hemos tenido acceso a ella, conocemos su contenido a través del estudio realizado por Ricard Mas:

L'estructura de la conferència, titulada El futurismo mundial, és la mateixa que repetirà al Círculo de Bellas Artes, de Madrid, i al Teatre Novetats, de Barcelona: Comença en italià, amb unes frases de gratitud a les persones que han contribuït a l'organització de l'acte i a la ciutat que l'acull, defineixi el futurisme i parla de la seva evolució i extensió pel món des de 1909 fins aleshores, tot utilitzant en profit seu les principals fites i noms d'altres moviments d'avant-guarda aliats al futurisme –els quals ja havia integrat alegrement en el seu manifest Le futurisme mondial (París, 1924), idea que reiteraria posteriorment, al Quadro sintetico del futurismo italiano e delle avanguardie straniere (Parlem, 1929)– i posa exemples pràctics del futurisme aplicat a les diferents arts, com la pintura, la

¹¹ El contraste con otras obras realizadas durante 1927 es evidente. Su *Interior*, una composición de mayor aliento (132 x 97 cm), seguramente una obra destinada al Salón oficial y marcada por un cierto compromiso de tipo formal, en la que la figura parece en realidad trabajada en el taller con un modelo al que luego se la ha insertado (o, si se quiere, adosado) el espacio y, a pesar del esfuerzo en contrario, el procedimiento *aditivo* contrasta claramente con el tratamiento espacial de las obras que venimos mencionando.

¹² Cf. Ricardo Mas. *Dossier Marinetti*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 1994, p. 5, nota 18, quien da la referencia de todas las notas aparecidas en ese momento.

*literatura, la música, etc. A la segona part, en francès, il·lustra les seves teories amb projeccions de diversos esbossos d'escenografia, quadres i projectes arquitectònics futuristes. Després de parlar gairebé ininterrompudament al llarg de dues hores, tanca la conferència amb un recitat de diverses composicions seves, “con peculiarísimo arte declamatorio, en francés y en italiano, en las que por medio de palabras y de vocalización onomatopéyica, da la sensación de la marcha del tren, el trepidar de un motor, el silencio de la llanura en la noche y un combate con ametralladoras, explosiones de grandas y fusilería. [“conferencia de Marinetti”, La Época, Madrid, 15-II-1928]*¹³

Qué es lo que impactó en Berni y lo impresionó tan vivamente. No resulta fácil precisarlo, pues el discurso del italiano había aparecido filtrado también por su adhesión al fascismo. Tal vez, más que las obras mismas, fuese su llamado a la acción permanente lo que quedara sonando en sus oídos.

Para ese entonces, a sus ojos, el “arte puro” conducía a un trabajo sin compromiso y desprovisto de significados. Aquí la opción sería otra y fue en este punto que el surrealismo pasó a ocupar un lugar central en sus reflexiones. En varios textos de los años '30, interesado en marcar un posible recorrido para la historia del arte, Berni trazaba una línea que partía del impresionismo y que encontraba su punto de inflexión en la reacción cézanniana y en la libertad de expresión formal de los cubistas:

¿Cuáles fueron las consecuencias de esta máxima libertad? En primer lugar, se creyó que la plástica “había encontrado en sí misma su propia finalidad” y que el artista de “imitador se transformaba en creador”. Los mismos pintores se sorprendieron de ver que después de la fiebre creativa del primer momento, el arte se orientaba hacia una nueva academia hecha de pura retórica y cuyo juego consistía en repetir lo de antes con naipes de otra marca. Los pintores se modernizaron rápida y superficialmente, geometrizando la forma y cambiando la gama de color. Los modernos improvisados, en lo exterior, se diferencian del vulgar imitador de la naturaleza; pero, en el fondo, poca cosa los separa. El arte llega a la total “deshumanización”. Sólo le importa la manera de expresar las cosas por habérsele extirpado todo su contenido. La pintura se transforma en un juego, el artista es un poeta puro. Pero al llegar a su fin, siente la incomodidad de lo extremado. (...) Así surge el surrealismo que niega “el arte por el arte” para considerarlo y tomarlo como actividad revolucionaria en el plano moral.¹⁴

Ese contacto con el mundo, ese volver a “humanizar” el arte encuentra un eco favorable en Berni, quien a fines de la década suma a sus amistades a Louis Aragon, Henri Lefebvre, frecuenta a André Breton y conoce, ahora sí, a Salvador Dalí, además de Luis Buñuel. Junto a Aragon comenzó también su participación directa dentro del Movimiento Antiimperialista y este punto es clave porque implica la realización de acciones tendientes a modificar las condiciones objetivas de vida. En sus palabras, “una verdadera militancia” política que era acompañada por la publicación de un periódico destinado a las minorías étnicas y también por el lanzamiento de manifiestos.¹⁵

Este activismo se vio acompañado además por un trabajo de investigación no sólo en lo formal, sino también en el plano técnico. Si durante estos primeros años de formación europea, marcados por el aprendizaje de los procedimientos de los maestros primitivos, del Renacimiento

¹³ Ibidem, p. 51-52. Lo que diferenció a las dos presentaciones de Marinetti en la Residencia y en el Círculo, fue que esta última careció de proyecciones luminosas, como se las conocía entonces.

¹⁴ Berni, Antonio. Arte y sujeto. *El Día*. Montevideo, 11 de septiembre de 1938. Recogido en Berni, Antonio. “Mi experiencia como artista comenzó...” En Pacheco, Marcelo E. (editor). *Berni. Escritos y papeles privados*. Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 1999, p. 83-84.

¹⁵ Berni, Antonio. Otra cosa. *Ibidem*, p. 47-49.

y de los venecianos resultó clave, a ello se sumó el aprendizaje junto a Max Jacob de las técnicas del grabado. Este le abriría las puertas hacia una nueva vía de experimentación a comienzos de los años sesenta que daría lugar a sus xilo-collage-relieve. En un contexto más amplio, su acercamiento al surrealismo reviste una importancia particular: Berni claramente tomó distancia crítica de sus compañeros argentinos en París. Pero también, su importancia radica en el hecho de que habrá que esperar casi un decenio para que otro argentino -Ernesto Sábato- se acerque al grupo francés y a los artistas españoles y latinoamericanos ligados a él durante el período 1938-39.

La opción surrealista

Como lo afirma Berni, la decisión de regresar a su país en 1930 -con el que no había perdido contacto durante sus años de residencia europea-¹⁶ implicaba una decisión importante, era reconocer que su lugar y su espacio de acción se encontraban en la Argentina. Sin embargo, su reinserción no parece haber sido del todo fácil. En lo político, el año 1930 es testigo del golpe de estado que pone fin al mandato constitucional de Hipólito Yrigoyen y marca el inicio de la denominada “década infame”, signada por el fraude electoral. En lo económico, el crack financiero de la Bolsa de Nueva York en 1929 y la subsiguiente crisis mundial de 1930, repercutieron gravemente en el país y particularmente, en los sectores populares. Si en 1930 existían 15.000 desocupados, en 1932 ese número se había elevado a 90.000 desocupados en Buenos Aires y a 334.000 en todo el país.¹⁷

En lo que hace al campo artístico, el giro político también repercutió en las instituciones oficiales -como la *Comisión Nacional de Bellas Artes*- que debieron enfrentar los pedidos de cambio de los mismos artistas. Sintomáticamente entre 1930 -año de su regreso al país- y 1935 Berni no participó de las exposiciones en las que se presentó el núcleo de artistas modernos.

A partir de 1929 estos habían alcanzado un alto grado de exposición nucleados en torno a la figura de Alfredo Guttero y de su acción como organizador del *Nuevo Salón* en sus sucesivas ediciones (1929-31), la creación de la Sección de Arte Plástico de la *Asociación Wagneriana* (1930), acción que entre 1929 y 1931 se vio extendida a las ciudades de La Plata, Rosario y también de Montevideo. Esa política de permanente presencia y exposición pública determinó que se produjese un cambio en la recepción de sus obras; en muy poco tiempo ellos cambiarían su posición en el campo artístico local: de ser los “vanguardistas” pasarían, a comienzos de los ‘30, a representar una nueva “academia” de lo moderno.

Pero, además, la propia postura de Berni en relación con el signo político con el que se inauguró la década, parecía haberlo distanciado de sus compañeros de París. La creación en 1931 de la *Dirección Nacional de Bellas Artes*, al frente de la cual fue nombrado Francisco Llobet -uno de los coleccionistas más importantes del impresionismo francés, activo partícipe de la *Asociación Amigos del Arte* y miembro fundador de la *Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes*- asesorado por un consejo de diez miembros entre los que se contaba Héctor Basaldúa, pareció constituir un triunfo para los pintores modernos.

Sin embargo, para quienes desde un punto de vista político sostenían una actitud crítica, como es el caso de Berni y de otros intelectuales, esos años de generales de “sable al cinto”,

¹⁶ Además de su participación en el *Primer Salón de Pintura Moderna Argentina*, entre 1928 y 1929, Berni participó de varias exposiciones: el Salón Nacional de Bellas Artes, realizó una muestra individual en la Asociación Amigos del Arte, y sus obras se agregaron en la versión rosarina del *Nuevo Salón* y por último, presentó sus obras en el *Museo Municipal de Bellas Artes* de Rosario.

¹⁷ Cf. González Leandri, Ricardo. La nueva identidad de los sectores populares. En Cattaruzza, Alejandro (direcc. de tomo). *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, p. 211.

parecían exigir otro tipo de acciones. Piénsese que escritores como Luis E. Soto o críticos de arte, como Atalaya, rechazaban cualquier posibilidad de actuar desde el interior mismo de las instituciones oficiales, en tanto el país viviese en condiciones de ruptura del orden institucional.

También es cierto, en el caso de Berni, que recién llegado a la Argentina, instalado primero en el interior de la Provincia de Santa Fe, con esposa y una niña, buscando trabajo, no parecía estar en las condiciones más favorables para la creación artística y esto podría explicar su ausencia de las exposiciones del grupo que hemos señalado.

Sin embargo, la violenta nota que publicó en la revista rosarina *Brújula* (que tenía a Rodolfo Puiggrós como a uno de sus directores), titulada “Cada uno en su lugar”, lo colocó decididamente fuera de ese núcleo. En respuesta a una carta abierta de Butler dirigida al director del *Museo Nacional de Bellas Artes*, reproducida en la revista *Argentina*, Berni se ubicaba en un lugar del que le resultaría difícil retornar. Allí afirmaba:

Veamos, ante todo, quienes son en verdad Butler, Badi, Basaldúa y Cía. Cuando llegaron a París, con el pobre bagaje de sus conocimientos impresionistas -entonces en boga aquí- vieron que en aquella ciudad los salones oficiales presentaban ya de dos a tres mil pinturas “fauves” que habían producido veinte años atrás Derain, Picasso, Matisse, etc. Diéronse inmediatamente cuenta que su mediocridad se encontraba muy por debajo de lo normal. Con la buena intención de superarse -los hoy titulados “vanguardistas argentinos” o “inventores” según Leonardo Starico- que no era en el fondo más que el deseo lógico de ponerse al día, se deshicieron de todas las hilachas impresionistas que traían de Buenos Aires y se pusieron a confeccionar un traje nuevo a la moda de París. Este modelo de traje -*art fauviste*- lo repitieron, dedicándose a la producción en serie, haciendo envíos a los Salones de Primavera de Buenos Aires. Esta época de actividad renovadora fue puramente superficial, porque hicieron abstracción de la mejor purificación interna y mantuvieron inmovibles los prejuicios burgueses que aprisionan sus almas vacías.¹⁸

A pesar del aislamiento en que quedó entonces, a fines de junio de 1932 el pintor presentó en *Amigos del Arte* un conjunto de 18 obras, realizadas entre 1928 y 1932; entre ellas se encontraba lo que será conocido como su ciclo de pintura surrealista. A estas obras se sumaron *El torero calvo* y *Fraile* -presentadas en el catálogo bajo el rótulo de “plasticismo”- y que servían para establecer una clara línea en su producción. Y tal vez lo más llamativo en este catálogo fuesen precisamente las otras clasificaciones de sus obras: composiciones realistas subjetivas, pesadillas y realismo objetivo; solo 2 pinturas aparecían fuera de esa taxonomía: *La guerra nos acecha en cada esquina* y *Tranquilidad de los barrios aristocráticos*.

Obras como *Objetos en el espacio* (1931) y *La siesta y su sueño* (1932), exhiben su indagación de lo surreal y, muy particularmente, su interés por los “objetos”. Aunque desconocemos el significado de la mayoría de ellas, contamos con el testimonio del artista para *La muerte acecha en cada esquina* (1932). En una entrevista del año 1947 el pintor narraba a su interlocutor que a su llegada a Granada encontró alojamiento en un hotel retirado de la ciudad: “El cuarto es sofocante, la cama imposible y Berni termina, tratando de conciliar el sueño, echándose sobre la mesa. Despierta en medio de la noche, molido, sediento (...) Como no le dejen agua, sale en busca del dueño. El pasillo está iluminado débilmente por dos lamparillas; mira las puertas y llama en la que tiene pintado un número romano: ‘V’.”

Como nadie le responde vuelve a golpear hasta que le responde una hermosa mujer: “Mientras conversa, algo llama la atención del argentino: una puerta de la derecha, mal cerrada

¹⁸ Berni, Antonio. “Cada uno en su lugar”. *Brújula*. Rosario, n. 2-16, enero 1º de 1932, p. 9. Sobre la polémica entre Butler y Chiappori, cf. el trabajo ya citado, “Alfredo Guttero en Buenos Aires: 1927-1932”, p. 52-55.

que comunica con una pieza contigua, con mucha luz”. Se trata del aposento de la mujer quien se ausenta de la habitación para ir a buscarle agua, Berni:

se aproxima a la puerta mal cerrada, la abre un poco más y, por lo que ve, siente como un mazazo en medio de la frente, que le deja aturdido, sin atinar a nada. En medio de la habitación profusamente iluminada por una veintena de velones hay un féretro, con el cuerpo de un hombre del que solo se ve la cabeza redonda como bola, el rostro amarillento al reflejo de las velas, de frente ancha, bigotes largos y negros. (...) Sale espantado del cuarto, entra como una tromba en el suyo, recoge la valija, baja la escalera a saltos, y ya en la calle, en lugar de tomar hacia el centro de la ciudad corre al descampado. Berni no olvidará la escena mientras viva. Sueña con ella frecuentemente, exagerando los motivos -como ocurre durante el sueño-, pero repitiéndoles siempre como calcados: la cabeza yacente, el número romano, la casona de tres pisos, de paredes lisas y ventanas abiertas en la noche, él, Berni, huyendo a campo traviesa. Y el detalle enigmático, obsesionante: la pesa de balanza que surge en el sueño, grande, enorme, siempre en primer plano. (...) ¹⁹

Si este testimonio determina el origen de una de sus “pesadillas” resulta difícil establecer en qué medida las restantes obras de ese ciclo responden a la realidad de los sueños y/o a los métodos creativos explorados por los surrealistas. Lo que sí se puede intentar evaluar es el impacto que estas obras pudieron haber provocado en sus contemporáneos y el contexto artístico-cultural en que su exposición tuvo lugar.

La referencia obligada en este punto es, sin lugar a dudas, el pequeño grupo de escritores nucleados alrededor de Aldo Pellegrini y Elías Piterbag quienes editaron la que es considerada como la primer manifestación del surrealismo en la Argentina y la primer revista de esa orientación publicada en idioma español en América Latina: la revista *Qué*. Sus dos únicos números aparecieron en noviembre de 1928 y diciembre de 1930. En su “Pequeño esfuerzo de justificación colectiva”, texto manifiesto incluido en su número 1, ellos afirmaban: “[...] nosotros contemplamos la vida (esos mil choques de la realidad exterior) con el mismo desasimiento que observamos para el resto del mundo. Sin embargo guardamos para ella como para éste una consideración cortés como a posibles signos que en circunstancias imprevistas pudieran servir para explicarnos.” ²⁰ Para quienes estaban “decididos a no intentar nada fundamental fuera de nosotros” ²¹, poco debe haber importado su escasa o nula proyección pública. Sin embargo, este punto es crucial para comprender la imposibilidad de contactarse entre este grupo surrealista *avant la lettre* y Berni.

Por otra parte, el número 2 de la revista apareció a pocos meses de consumado el golpe de estado de 1930 y a través del manifiesto que lo acompañó es evidente que el descalabro institucional provocado fue una de las motivaciones para su reaparición luego de dos años de silencio. ²² Vueltos hacia sí mismos, decididos a no actuar en el plano social, en tanto convencidos de que lo suyo era una revolución interior, poco era lo que podían compartir con Antonio Berni. Desde su participación en el Movimiento Antiimperialista, el pintor se había decidido por una acción directa en el medio y, a su regreso a la Argentina, la crisis político-económica que no hacía más que expulsar a los hombres del cuerpo social, lo confirmó en esa

¹⁹ Patti, Pedro. “El pintor Berni y su enigma indescifrable”. *Aquí está!* Buenos Aires, febrero de 1947, p. 6-7, 15. Antonio Berni. Archivos Especiales. Fundación Espigas. Según el registro fotográfico realizado para esta entrevista, la obra sufrió modificaciones que deben haber tenido lugar entre 1947 y 1965. Su figura “liliputiense” desaparece entonces al igual que otro objeto antepuesto a la pesa.

²⁰ “Pequeño esfuerzo de justificación colectiva”. *Qué*. Buenos Aires, noviembre de 1928, n. 1, p. 1.

²¹ Ibidem.

²² Cf. E. Dalid (seud. de Elías Piterbag). “Manifiesto”. *Qué*. Buenos Aires, diciembre de 1930, n. 2, p. 3. Le agradezco a Valeria Semilla haberme facilitado los ejemplares fotocopiados de la revista.

línea y lo orientó al estudio de las condiciones en que se encontraban los sectores populares en su provincia.

En lo que hace al plano artístico, uno puede preguntarse qué artistas habían explorado un terreno próximo al suyo siquiera en términos formales. Solo tres casos pueden ser apuntados. Una artista hoy casi desconocida, Dora Cifone, quien en esos años exploraba el lenguaje metafísico de De Chirico, pero sin adoptar una lectura crítica, recurriendo a las formas exteriores con un acento puesto en lo formal. Como en su *Maniquí* expuesto en 1931 en una de las muestras organizada por Guttero -*Primer Grupo Argentino de Pintores Modernos*-. El mismo Lino Enea Spilimbergo, en su serie de las *Terrazas* conjugaba -aunque en otro sentido- elementos formales extraídos de la pintura metafísica, con la inclusión de figuras que a veces adoptaban una monumentalidad clásica y que casi siempre se ubicaban fuera del tiempo. La experimentada Norah Borges, había comenzado hacia 1930-1931 a explorar las posibilidades del *collage*, sobre el que continuaría trabajando hasta los años 1935-1936. Sin embargo, su trabajo resulta de la reformulación de un cubismo -ahora ordenado a partir de una cuadrícula que organiza la superficie- y en la que el empleo del *collage* tenía por objeto el extrañamiento de la imagen pero con una carga sensiblemente poética.

El silencio que acompañó a la exposición de Berni puede ser explicado por la agresividad formal y expresiva de sus pinturas. Si en algunas como en la *Metamorfosis del pájaro azul* la misma noción de objeto era puesta en crisis en cuanto era imposible establecer una relación entre el título y la representación misma del objeto, que aparecía fuera de los códigos de figuración aceptados, en otras, como *Susana y el viejo* (1931) había un doble juego. Por un lado, la cita explícita a dos fuentes iconográficas. Desde el título, la obra remitía a la “Historia de Susana”, contenida en el Libro de Daniel (Daniel, 13) -tema frecuentado por artistas como el Veronés y Tintoretto- y, desde su composición, lo hacía a las variaciones de las Venus, particularmente las de Tiziano. Pero también, sumaba otra cita explícita, la *Olimpia* de Edouard Manet, cuyo carácter subversivo era para entonces patrimonio de la memoria colectiva.

Y por otro lado, la violenta actualidad de la que estaba dotada *Susana y el viejo*: allí el fotomontaje era empleado para imponer a la casta joven el rostro de Greta Garbo, mientras que el cuerpo provocativo de Venus -esa diosa de la belleza y del amor, con una cabellera leonina y salvaje- es observado por ese viejo de rostro ceñudo y autoritario. Se trata de la representación de uno de los ancianos constituidos en “jueces” de Babilonia que ante la imposibilidad de contener su deseo por la joven la habían calumniado: “de los que dijo el Señor: salió la iniquidad de Babilonia, de los ancianos constituidos en jueces, que parecían gobernar el pueblo” (Daniel, 13: 5). A esto sumamos el hecho de que todos los recursos compositivos (el “trasero” apuntando directamente al rostro del viejo, el pubis ubicado en el centro mismo de la composición, etc.) exacerban el contenido pretendido de la obra.

Cuando al referirse a la exposición, José L. Pagano afirmaba -en el único artículo publicado del que tenemos conocimiento- que:

El número quince [*Susana y el viejo*] ofrece este caso curioso: un desnudo femenino yacente cuya cabeza, tamaño del natural, ha recortado Berni de un diario y aplicó luego al cuadro. Lo mismo hizo con las figuras y el palacete de ‘Tranquilidad en los barrios aristocráticos’ y con la figura central y los cañones laterales de ‘La guerra nos acecha en cada esquina’. Estas obras de Berni abarcan un período de cuatro años 1928-1931 ¿Qué pensar de ello? Berni se coloca algunas veces fuera de la pintura y otras fuera del arte.

En uno y otro caso exige del espectador que descifre las charadas expuestas en forma de cuadros.²³

Lo que el crítico de arte hacía era dar su respuesta frente a un conjunto de obras que exigían del espectador una percepción crítica de lo representado y/o insinuado, percepción que, en el caso particular de *Susana y el viejo*, se veía aún más violentada por la lectura política que se podía hacer de ella.

Lectura que claramente aludía a la situación por la que atravesaba el país y en la que el “viejo”, con sus grandes bigotes, podía rememorar al General José F. Uriburu, al frente del gobierno de facto entre septiembre de 1930 y febrero de 1932 o también, a Leopoldo Lugones quien había redactado el discurso de Uriburu al asumir el gobierno y que para entonces sostenía un discurso autoritario y militarista. El “viejo” Lugones -quien se había jactado de ser el marido más fiel- sostenía en esos años una relación prohibida con una joven estudiante -Emilia Santiago Codegone- objeto de su deseo y que había dado lugar a sus más encendidos poemas de amor. Independientemente de que para ninguna de estas lecturas tengamos certezas que las avalen, es evidente que ese rostro grave también estaría dotado de actualidad para los visitantes de su exposición, aunque en definitiva no pudiese ser reconocido. Por otra parte, el paño rojo extendido sobre el que aparecía recostada esta Venus moderna, podía también, aunque ya no tan claramente, aludir directamente al color que identificaba al partido comunista.

Pero también el mismo procedimiento técnico, el fotomontaje -con el que Berni retomaba la dimensión política que le había otorgado el dadaísmo- introducía una dimensión ajena al arte, un recurso “execrable” a los ojos de muchos, al reunir en la tela dos esferas totalmente diferentes: la pintura propiamente dicha y el cine y el periodismo, con sus afiches y avisos publicitarios.²⁴

Uno puede además tomar conciencia del grado de violencia ejercida sobre la imagen si se compara a *Susana y el viejo* con *Oda* pintura con la que Alfredo Guttero obtuvo en 1932 el Primer Premio Municipal en el Salón Nacional de Bellas Artes. Una composición “lírica” que se inserta sin conflictos frente a la mirada del espectador al trabajar con valores puramente plásticos y en la que cita a la *Olympia* de Manet, invirtiendo su carácter provocativo. Es ahora un *canto* a la pureza que encuentra su símbolo en la paloma blanca a la que el desnudo va asociado desde el punto de vista formal. Esta era la respuesta de Guttero a *Susana y el viejo*: una lección de lo que el “gran” arte, el arte “puro” podía lograr a partir del trabajo con las mismas fuentes que Berni.

Pagano, al afirmar -desde su posición reaccionaria- que Berni se colocaba “algunas veces fuera de la pintura y otras fuera del arte”, no hacía más que exteriorizar la sorpresa y el desagrado que había generado en algunos sectores su abierta provocación. Provocación que determinó que 3 de las obras que figuraban en el catálogo (4, 12 y 13) no fueran finalmente expuestas.

El acto provocativo de Berni se hacía evidente en dos dimensiones, en la “artística” y en la “ideológica”; ambas aparecían fundidas en su obra y creaban una nueva dimensión donde arte y política podían y debían convivir en una única esfera. Fuera del nuevo canon de los pintores modernos, el artista parecía quedar también fuera de toda posibilidad de integración en su medio. La resolución a este conflicto tendría lugar al año siguiente de su exposición, cuando el activismo desplegado por David A. Siqueiros en el Río de la Plata, le diese por lo menos un espacio de acción directa donde serían las estrategias de grupo más que individuales las que revelarían su eficacia.

²³ José León Pagano. “Otras exposiciones”. *La Nación*. Buenos Aires, 4 de julio de 1932, p. 7. Le agradezco a Teresa Espantoso Rodríguez haberme facilitado este artículo.

²⁴ Sobre el fotomontaje, véase el excelente trabajo de Annateresa Fabris, “A fotomontagem como função política”. *História*. São Paulo, 22 (1): 11-57, 2003.

*Instituto de Teoría e Historiad el Arte "*Julio E. Payró*", UBA