

Juanito y Ramona: Trabajadores, género y representaciones étnicas en la obra de Antonio Berni: 1958-1966



Juan Pablo Artinian

Universidad de Buenos Aires - Conicet

Resumen

Este artículo explorará las críticas visuales al desarrollismo, al consumismo y a los valores de la clase media porteña con su concomitante “racialización” de la pobreza entre los años 1958-1966. Una de las hipótesis de este trabajo es que el artista Antonio Berni criticó a través de dos personajes alegóricos, Juanito Laguna y Ramona Montiel, las formas de opresión y violencia contra la clase trabajadora incluyendo la dimensión de género y cuestionando al mismo tiempo el discurso visual del “crisol de razas.”

Palabras claves

Antonio Berni
“racialización”
discurso visual
clase media
consumismo
pobreza
desarrollismo
Juanito Laguna
Ramona Montiel

Juanito and Ramona: Workers, Gender and Ethnic Representations in the Artwork of Antonio Berni

Abstract

This article will explore the visual critiques of developmentalism, consumerism and the values of the Buenos Aires middle class with its concomitant “racialization” of poverty between 1958-1966. One hypothesis of this paper is that Argentine artist Antonio Berni criticized through two allegorical characters, Juanito Laguna and Ramona Montiel, forms of oppression and violence against the working class including the gender dimension and challenging at the same time the visual discourse of “melting pot of races.”

Key words

Antonio Berni
“racialization”
visual discourse
middle class
consumerism
poverty
developmentalism
Juanito Laguna
Ramona Montiel

Yo, a Juanito y a Ramona, los hice precisamente en collage, con materiales de rezago, porque era el entorno en que ellos vivían; y así no apelaba, justamente, a lo sentimentalista. Yo les puse nombre y apellido a una multitud de anónimos, desplazados, marginados niños y humilladas mujeres; y los convertí en un símbolo

Antonio Berni

“Juanito y Ramona me sirven de pretexto para narrar ciertas cosas y facetas de la vida social y humana de las grandes ciudades.”¹ Con estas palabras Antonio Berni

1. Antonio Berni. *Escritos y Papeles privados*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 1999, pág. 61.

explicitaba no sólo el carácter alegórico de sus personajes sino también la crítica social ante las injusticias de mujeres y niños en América Latina. Este artículo explorará las críticas visuales al desarrollismo, al consumismo y a los valores de la clase media porteña con su concomitante “racialización” de la pobreza entre los años 1958-1966. Una de las hipótesis de este trabajo es que Berni criticó a través de dos personajes alegóricos, Juanito Laguna y Ramona Montiel, las formas de opresión y violencia contra la clase trabajadora incluyendo la dimensión de género y cuestionando al mismo tiempo el discurso visual del “crisol de razas.”

Durante la segunda mitad del siglo XX, Argentina se vio atravesada por la inestabilidad política, la protesta social y profundos cambios en el mundo de las representaciones. Además de las antinomias políticas, las formas de representación del país como un “crisol de razas” comenzaron a entrar en tensión con imágenes y voces alternativas desde mediados del siglo XX.² En ese sentido tanto en estereotipos como “cabecita negra” como en la idea de un país de clase media (“blanco”) y europeo, distintas imágenes políticas se confrontaron para definir las formas de representación de lo “argentino.” La problemática de la “racialización” de las representaciones políticas ha sido invisibilizada tanto por la producción historiográfica como por la percepción general naturalizando prácticas y discursos que reproducen lógicas de estigmatización.

Algunas aproximaciones historiográficas

Las formas de representación “racializadas” han sido una suerte de cuestión “mal-dita” dentro de la historiografía local. Ahora bien, esta problemática tuvo dentro del ámbito académico norteamericano una fuerte difusión para sus estudios sobre América Latina -en particular México y Perú- entre otros países. Para el caso mexicano nociones como “mestizaje” fueron utilizadas para analizar la producción del movimiento muralista revolucionario y en el caso de Perú el discurso “indigenista” para principios del siglo XX.³ En el ámbito de la producción académica argentina las formas de “racialización” y representación de antinomias políticas y culturales han quedado al margen de muchos estudios históricos del periodo. Ahora bien, nuevos aportes desde la antropología, nos permiten acercarnos a esta problemática a través del análisis tanto de las alteridades de la nación como de las jerarquías y relaciones de poder de estas configuraciones.⁴ También desde una perspectiva antropológica los trabajos de Alejandro Grimson dan cuenta de formas de antagonismos políticos que tomaron imágenes y mitos a través de estereotipos populares que incluyen algunos elementos “racializados”.⁵ Recientemente los estudios de Ezequiel Adamovsky dan cuenta de la articulación de un discurso político sobre la clase media que muchas veces tomó una autoidentificación con la idea de un país “blanco” y descendiente de europeos. En un artículo reciente el mismo autor analiza también la emergencia de un discurso donde lo “negro” se articula miméticamente con la noción de “pobreza.”⁶

Ahora bien, ¿Cómo podemos repensar el turbulento período que abarca desde el ascenso de Arturo Frondizi hasta el golpe del general Juan Carlos Onganía en 1966? Tanto la historiografía como la memoria política se focalizaron en intentar develar los orígenes y avatares del fenómeno peronista y al mismo tiempo analizar las novedosas formas políticas y culturales de participación de sindicatos, movimientos estudiantiles y organizaciones armadas de fines de los sesenta. Este fenómeno de radicalización política y cultural tuvo en la década del setenta su violenta clausura a través de la represión y exterminio sistemático estatal. De esta forma muchas preguntas analíticas sobre la década del cincuenta e inicios de los sesenta fueron desestimadas en los análisis históricos. No es la intención de este artículo en “llenar

2. Para el periodo anterior, Véase María Inés Tato. “Del Crisol de Razas a la Argentina desintegrada: un itinerario de la idea de nación, 1911-1932.” *Historia y Política*. Madrid, 2007. Sergio Caggiano. *Lo que no entra en el Crisol, Inmigración boliviana, comunicación intercultural y procesos identitarios*. Buenos Aires: Prometeo, 2005.

3. Para el caso de Perú véase Deborah Poole. *Visión, Raza y Modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur, Casa de Estudios del Socialismo, 2000. Para México Mary Coffey. *How a Revolutionary Art Became Official Culture: Murals, Museums and the Mexican State*. Durham: Duke University Press, 2012.

4. Laura Segato. *La nación y sus otros: Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Buenos Aires: Prometeo, 2007 y también Claudia Briones. *Cartografías Argentinas: Políticas indigenistas y formaciones provinciales de alteridad*. Buenos Aires: Antropofagia, 2008.

5. Alejandro Grimson. *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la etnicidad*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.

6. Ezequiel Adamovsky. “El color de la nación argentina Conflictos y negociaciones por la definición de un *ethnos* nacional, de la crisis al Bicentenario.” en *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, vol 49, 2012.

un vacío” temporal sino de analizar una nueva problemática donde formas políticas y representaciones culturales se conjugaron para marcar las líneas de fractura de un período inestable. En ese sentido, los antagonismos políticos, culturales y económicos se articularon con representaciones y estereotipos como el ya mencionado de “cabecitas negras” y los “grasas” o las formas de construcción discursivas de una nación de clase media “blanca.”

Este artículo se focalizará en la investigación de fuentes visuales en particular cuadros, grabados, collages y publicidades. La metodología de este trabajo estará centrada en el análisis de imágenes –que como las fuentes escritas y las orales– representan documentos históricos que deben estudiarse de forma independiente de la intención del artista.⁷ De esta manera, se buscará dar cuenta de los cambios en los distintos discursos visuales y su articulación con nociones de clase, género e identidades políticas.⁸

El ascenso de Arturo Frondizi

El triunfo de Frondizi en las elecciones de Febrero de 1958 llevó al poder a una de las facciones del dividido partido radical en un marco de proscripción del peronismo. El partido se había fracturado en Marzo de 1957 entre los seguidores de Ricardo Balbín (Unión Cívica Radical del Pueblo) y aquellos que se sumaron al proyecto desarrollista de Frondizi (Unión Cívica Radical Intransigente). El proyecto desarrollista abrogaba por una transformación económica donde la industria pesada tendría un papel clave; para este fin el auto abastecimiento energético –fundamentalmente de petróleo– era una pieza central del proyecto.⁹ Ante la falta de ahorro interno, Frondizi y sus asesores –en particular Rogelio Frigerio– pregonaban la entrada del capital extranjero como instrumento de desarrollo. El coralarío político del proyecto, era la llamada “Integración” que buscaba – a través de un “movimiento nacional”– una “alianza de clases” donde pudiesen participar, industriales, obreros y sectores de la clase media.¹⁰ Es importante destacar como la idea de la “Integración” se fundía en la concepción del “pueblo” y la nación. En ese sentido Frigerio vinculaba los dos conceptos señalando que “Esta integración, sin la cual la comunidad está impedida de marchar, presupone una doctrina nacional y popular; nacional, porque supedita a las necesidades de la Nación, que son las del conjunto, las de cada una de las clases y sectores que la integran; popular, porque la inmensa mayoría de las clases y sectores se alimentan del pueblo.”¹¹ Ahora bien, ya desde la campaña electoral la apelación a la clase media tuvo una fuerte presencia en el imaginario desarrollista.

Antes de adentrarnos en el análisis de la obra de Berni señalaremos algunos rasgos del particular contexto político y social de las presidencias de Frondizi, José María Guido y Arturo Illia.¹² De esta forma, el lado oscuro del desarrollismo y las políticas económicas de los posteriores gobiernos radicales puede observarse en las consecuencias negativas que generó en la clase obrera. En ese sentido, nuevos niveles de explotación de los trabajadores en las fábricas y la implementación de políticas salariales más regresivas en el país fueron parte del modelo económico de Frondizi. Como reacción ante estas políticas las luchas de los trabajadores llegaron a su nivel más alto en la huelga general de 1959 en solidaridad contra la posible privatización del Frigorífico Lisandro de la Torre. En este clima de conflictos sociales, el gobierno de Frondizi implementó el plan CONINTES que permitía la represión militar contra la clase obrera en toda la República. Durante los gobiernos de Guido e Illia se dieron todo un abanico de paros y protestas que incluyeron el denominado plan de lucha de la CGT en 1964. Así mismo durante el mismo periodo hubo huelgas con ocupaciones de fábricas.¹³

7. Peter Burke. *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001. José Emilio Burucúa. *Historia, arte, cultura: De Aby Warburg, a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003. Michael Baxandall. *Painting & Experience in fifteenth-Century Italy*. Oxford: Oxford University Press, 1988.

8. En términos de la problemática sobre producción visual en el análisis de las formas de representación y su incidencia en el mundo de la política para el caso de la Revolución Francesa, Lynn Hunt. *Politics, Culture and Class in the French Revolution*. California: University of California Press, 1984. Para el caso soviético el trabajo de Victoria Bonnell exploró el uso de los afiches políticos a partir de la revolución de Octubre hasta el stalinismo Victoria E. Bonnell. *Iconography of Power Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*. California: University of California Press, 1997.

9. Arturo Frondizi. *Industria Argentina y Desarrollo Nacional*. Buenos Aires: Ediciones Qué, 1957.

10. Rogelio Frigerio. *El libro azul y Blanco*. Buenos Aires: Ediciones Concordia, 1962.

11. Frigerio. *El libro azul y Blanco*. pág. 125.

12. Para la presidencia de Frondizi puede consultarse el estudio de Celia Zsoterman. *Frondizi, La política del desconcierto*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1998.

13. Para más detalles véase Daniel James. *Resistencia e Integración, El Peronismo y la clase trabajadora argentina 1946-1976*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1990.

Las formas de representación del desarrollismo: consumo y clase media del país “blanco”

Ahora bien, el desarrollismo fue tanto un proyecto económico y político como también una empresa cultural. La posibilidad de crear un país con nuevas industrias, moderno y alejado del modelo cultural del peronismo era uno de los objetivos del gobierno del partido radical. La cultura y el consumo o las nuevas formas de cultura popular de consumo fueron parte del nuevo proyecto desarrollista que buscó alejarse de las formas anteriores de inclusión de masas del peronismo.¹⁴ En contraste, el gobierno de Frondizi privilegió las formas de consumo de las nuevas clases medias del país y en particular de aquellas de las grandes ciudades.

14. Eduardo Elena. *Dignifying Argentina: Peronism, Citizenship, and Mass Consumption*. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 2011 y también Natalia Milanese. *Cuando los trabajadores salieron de compras, nuevos consumidores, publicidad y cambio cultural durante el primer peronismo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014.

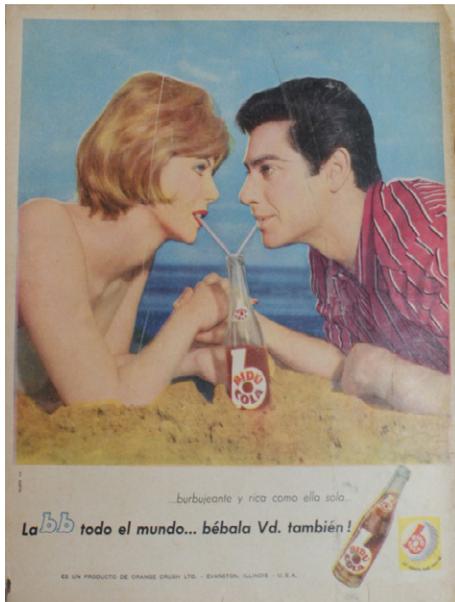
El período que se inicia con la presidencia de Frondizi transformó las formas de consumo de las clases medias. De esta manera en una tendencia que ya se había iniciado en la post-guerra en las sociedades opulentas de Estados Unidos y Europa Occidental comenzó en Buenos Aires un proceso de modernización de los patrones de consumo orientados a los nuevos sectores medios. La publicidad de la época reflejaba nuevas formas de representación del “argentino medio.” Un ejemplo de estas nuevas formas se puede observar en la publicidad de la bebida gaseosa “BiduCola.” En la ilustración se encuentra una pareja joven vestida de manera informal compartiendo la bebida en una playa (figura 1). Ahora bien, las formas de consumo de las clases medias encontraban en objetos como el tocadiscos combinado (figura 2) y los nuevos aparatos para el hogar vendidos en las publicidades las marcas de identificación y estatus de su clase.

Si bien el desarrollismo abrogaba por la industrialización en sectores claves como la petroquímica y la siderurgia; esto no significó que los bienes de consumo no estuviesen presentes en este periodo. Como puede observarse en las publicidades de la época, los nuevos métodos, técnicas de ventas y circulación de mercancías tuvieron un incremento en esos años. La posibilidad de “imaginar” al país en términos de patrones de consumo estadounidenses daba cuenta del proceso de circulación de imágenes y estéticas transnacionales donde comenzaba erosionarse las anteriores imágenes plebeyas, obreristas y de fuerte contenido nacionalista del primer peronismo. Un importante proceso de transformación dentro de las pautas de consumo de la década del sesenta fue el automóvil. Durante el periodo desarrollista se instalaron en Argentina varias empresas transnacionales de origen europeo (Fiat, Renault, Peugeot) que sumadas a las anteriores firmas norteamericanas como Ford, tomaron las ventajas que significaba el mercado “cautivo” del modelo de industrialización por sustitución de importaciones.¹⁵ De esta forma el automóvil pasó de ser un bien de elite para convertirse en un producto accesible para una franja de las clases medias. La imagen siguiente da cuenta de la asociación entre la imagen de la familia de “clase media” con el automóvil. En el caso de la publicidad de Renault (Figura 3) el énfasis estaba puesto en las formas de recreación de los sectores medios alejados de las imágenes del “turismo social” propias del justicialismo, por patrones de vacaciones más cercanos al estilo norteamericano o europeo. Más aún los rostros que representan a esa clase media imaginada son los de aquellos sectores considerados como “blancos” y descendientes de la migración europea.

15. Para cuestiones económicas durante el gobierno de Frondizi véase Kathryn Sikkink. *El proyecto desarrollista en la Argentina y Brasil: Frondizi y Kubitschek*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2009, págs. 91-151.

Ahora bien, además del mundo de la publicidad en ese periodo nuevas normas, actitudes y valores tuvieron también su cristalización en el plano artístico con la creación en 1958 del Instituto Di Tella. En ese sentido, el Di Tella fue un importante centro que aglutinó a sectores de vanguardia en teatro, música y pintura.¹⁶ Sin embargo, hubo también en esos años formas visuales alternativas a la producción cultural hegemónicas del país de clase media “blanca” imaginado por el desarrollismo y que fue cuestionado por la producción de un artista: Antonio Berni.

16. Véase Andrea Giunta. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2001, pág. 198.



1. Publicidad de Bidu (1961)



2. Publicidad de Winco (1961)



3. Publicidad de Ika Renault (1961)

Antonio Berni: Juanito Laguna, el lado oscuro del desarrollismo

Antonio Berni nació en 1905 en la ciudad de Rosario dando sus primeras exposiciones en esa ciudad. En los años veinte viajó a Europa y tras un breve período en España, pasó el resto de la década en París. En esta ciudad estuvo cerca de las actividades del grupo surrealista dirigido por Luis Aragón. Berni explicó en sus escritos la forma en que la atmósfera intelectual de París, con una fuerte dimensión diaspórica, influyó en sus concepciones políticas y estéticas: "Aragon tomaba otros rumbos y ayudaba al Movimiento Antiimperialista, donde había muchos vietnamitas, chinos, africanos, latinoamericanos y, naturalmente, franceses."¹⁷ En ese sentido, el caso de Berni es representativo de un artista que no sólo produjo pinturas, sino también un conjunto de escritos donde teorizó sobre su propia producción artística y su relación con los problemas políticos y sociales de Argentina y América Latina. Como él menciona en

17. Berni. *Escritos y Papeles privados*. pág. 47.

18. Ibid.

19. Entre los cuadros de esos años con una fuerte impronta de denuncia social podemos mencionar: "Manifestación" (1951), "La marcha de los cosecheros" (1953) y "El Obrero Caído" (1953) entre otros.

sus escritos personales: "Por otra parte, aun viviendo en París, yo no me desvinculé nunca de la Argentina y, en general, de los problemas de América Latina."¹⁸ En los años cuarenta Berni toma una postura opuesta al gobierno de Perón y elaboró una importante cantidad de obras.¹⁹

Ahora bien, durante fines de la década del cincuenta y los primeros años de la década del sesenta Berni elaboró un universo visual que criticó a los valores de la sociedad porteña de clase media y el nuevo consumismo. El artista rosarino buscó mostrar un universo social que contrastaba las promesas de abundancia y prosperidad del mundo de la publicidad. Así, Berni resignificó las imágenes celebratorias del desarrollismo para desnudar el costado más cruel de un modelo que contaba con numerosos perdedores. Así, el artista inventó dos personajes que criticaron la pobreza y la exclusión: Juanito Laguna y Ramona Montiel fueron sus creaciones más famosas y, a través de ellas, el artista denunció la pobreza urbana en Argentina. Juanito Laguna era un niño de una villa miseria y Ramona Montiel, una ex-trabajadora que se convirtió en prostituta.

20. Berni. *Escritos y Papeles privados*. pág. 47

Ahora bien, la historiadora del arte Marta Traba señala que "Berni representa el único caso conocido de un realista socialista que tiene la inteligencia de servirse de sistemas modernos de comunicación y expresión para seguir manifestando su denuncia, (...)."²⁰ A nuestro entender creemos que la obra de Berni trasciende los límites del llamado "realismo socialista" con una fuerte estética *kitsch* representada a través de collages que personificaron el lado oscuro de la nueva sociedad de consumo de clase media de fines de los años cincuenta y principios de los sesenta. Al mismo tiempo la obra de Berni critica los estereotipos raciales y ansiedades de esos sectores contra los pobres.

La génesis de los personajes Juanito Laguna y Ramona Montiel se gestó durante un prolongado período de observación y reflexión, por parte del artista, sobre la realidad Argentina y Latinoamericana. Berni profundizó su conciencia social sobre América Latina y sus problemas al recorrer durante los años cuarenta distintos lugares como: La Paz, Oruro, Cuzco, Machu Picchu, Lima, Guayaquil, Quito y Bogotá. En sus viajes se dedicó a investigar sobre las formas artísticas de América Latina, pero sobre todo a entender los problemas sociales de sus pobladores. A su regreso, dedicó mucho tiempo a viajar por Argentina, tomando fotos de distintos lugares del interior del país, en particular, provincias pobres como Santiago del Estero. La migración interna de los años cuarenta y cincuenta había traído parte de la población de las provincias hacia Buenos Aires a partir del aceleramiento del proceso de industrialización por sustitución de importaciones. Berni señaló que su obra fotográfica fue la inspiración para los protagonistas que creó: "Especialmente la calle me dio a Juanito Laguna y a Ramona Montiel. Son personajes urbanos. Por supuesto, están las calles del suburbio. A mí me han alimentado y me interesan más las calles del suburbio."²¹

21. Berni. *Escritos y Papeles privados*. pág. 37

Juanito y Ramona

22. Berni, ya venía trabajando las formas de representación de las villas miserias como es oleo titulado "Villa piolín" del año 1958. Una obra donde solo se pueden visualizar las precarias casas del barrio de emergencia, pero no sus habitantes. Berni participó con su obra "Villa Piolín" en la Primera Exposición Internacional de Arte Moderno, realizada en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

23. El caso más famoso es el cuadro "Manifestación" (1934) donde se ve en toda su potencia la estrategia de interpelar a través de la mirada directa.

La primera versión de Juanito Laguna es un dibujo del año 1956. Sin embargo, el personaje de Berni emergerá en la esfera pública recién a inicios de los años sesenta. En ese sentido, la primera obra que analizaremos será el collage "La familia de Juanito Laguna" del año 1961. En la creación de Berni encontramos la representación de una familia de una villa miseria.²² Uno de los principales rasgos de esta obra son los rostros que interpelan - con sus miradas directas- al espectador. Berni utiliza ese recurso estético en distintos momentos de su obra en representaciones de marchas y huelgas.²³ Ahora bien, es probable que en la obra se represente a aquellas familias que migraron desde el ámbito rural a través de la caracterización del adulto vestido como paisano



4. Antonio Berni, "La familia de Juanito" (1960)



5. Antonio Berni. "Retrato de Juanito Laguna" (1961)



6. Antonio Berni, "El mundo prometido a Juanito" (1962)

con el detalle de las alpargatas y gorra. Los niños descalzos configuran la representación de la pobreza y puede verse la manera ambigua en que son "personificados" los migrantes del interior a través de la tez más oscura del niño mayor y que lleva a sus espaldas a otro chico también descalzo. La ambigüedad de la representación étnica del niño, permite desplegar un primer ejemplo de visibilización de la pobreza.

Un segundo caso donde es posible analizar la articulación entre clivajes étnicos y representación de la pobreza es el siguiente collage "Retrato de Juanito Laguna" (1961). El arquetipo del niño del barrio humilde se condensa en la figura de Juanito que está hecho de residuos, hierro y madera. Ahora bien, esta vez podemos ver no sólo como el personaje de Juanito Laguna es recreado a través del collage, sino también como el contexto donde reside se multiplica a través de cajas de madera y recipientes de comestibles. Una vez más se hace visible un tipo de representación étnica que no se condice con el "canon" propio del país que se imagina a sí mismo como "blanco."

Otro ejemplo de denuncia de las contradicciones creadas por el desarrollismo es el collage sobre madera y cartón "El mundo prometido a Juanito" (1962). En esta obra se puede apreciar el poder de la revolución estilística del creador argentino, los materiales utilizados por el artista son fácilmente identificables: cajas de madera, hierro y recipientes para huevos. En cuanto al tema de esta obra, una de las primeras imágenes que inmediatamente impresionan son las dos explosiones nucleares en el fondo, hechas con pedazos de papeles de colores. Por debajo del horizonte, aparece la villa miseria donde reside el personaje creado por Berni. El barrio de los humildes es un universo de pequeños objetos y pedazos de basura: un espacio diferente al de la ciudad de clase media, pero al mismo tiempo un mundo dentro de esa misma metrópolis. Berni retrató a la villa miseria como un cosmos de cartón y hierro que protege a sus habitantes de las explosiones nucleares. En cuanto a la representación de los personajes, Juanito y sus amigos -en el centro del collage- están cuestionando una vez más al espectador.

24. El interés en la problemática sobre las villas miserias tuvo en la década del cincuenta un importante referente en la obra de Bernardo Verbitsky. *Villa Miseria también es América.*, Buenos Aires: Editorial Kraft, 1957.

Uno de los ejes centrales dentro de la crítica al desarrollismo era la representación de las denominadas "villas miserias."²⁴ Si bien los barrios de "villas miserias" existían



7. Antonio Berni, "La gran tentación" (1962)

desde la crisis del 30, albergando a numerosos trabajadores que no podían encontrar alojamiento en Buenos Aires o Rosario, este fenómeno pervivía durante los años de promesas desarrollistas. En ese sentido Berni elaboró una serie de obras que denunciaron las injusticias sociales a través de la representación de las villas miserias y sus habitantes. El artista buscó crear una denuncia que incorporase y diese humanidad a los humillados y ofendidos por el desarrollismo.

La obra "La gran tentación" (1962) parece ser la apoteosis de la utilización de la estética *kitsch* con el fin de criticar al proyecto desarrollista. La promesa de prosperidad, creada por las campañas publicitarias, está representada a través de la figura de la mujer rubia al mejor estilo de las estrellas de los filmes de Hollywood. El canon o ideal de belleza se representa en el modelo clásico europeo, que se ve en las publicidades del periodo, un *topos* que es tributario del canon renacentista.²⁵ Ese canon de belleza articula una promesa de riqueza en una visión de lo femenino encarnando lo "blanco" y europeo del mundo de la publicidad. En un análisis más minucioso de la obra podemos encontrar la tensión entre las aspiraciones creadas por el modelo desarrollista y su realidad decadente. Estos valores y promesas de prosperidad chocan con el paisaje decadente y de miseria representados en la obra de Berni. Finalmente, esta obra expresa un nuevo tipo de crítica a la sociedad de consumo diferente, por ejemplo, a la de Andy Warhol -focalizada en la alienación híper-consumista de la opulenta sociedad norteamericana de post-guerra. Berni realizó una crítica más visceral destacando los efectos de esa sociedad de consumo y la pobreza que genera en las sociedades de Latinoamérica. En esta obra la basura de las grandes ciudades es re-significada transformándose en nuevos y únicos objetos.

25. Para un análisis de la publicidad y su particular canon véase John Berger. *Ways of Seeing*. Harmondsworth: Penguin Books, 1985



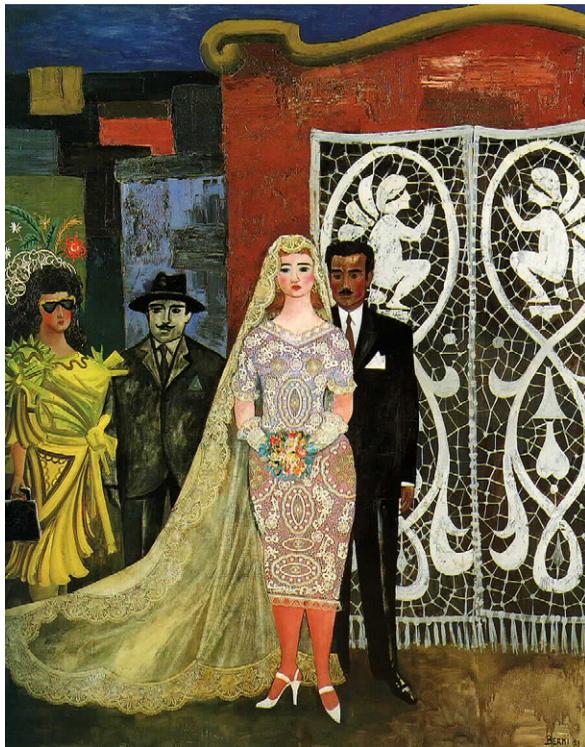
8. Antonio Berni, "Juanito Laguna va a la ciudad" (1963)

El último ejemplo de denuncia sobre las villas miserias es el collage de madera "Juanito Laguna va a la ciudad" (1963), donde el personaje principal está inmerso en un mar de basura y residuos industriales. La nueva oleada de bienes de consumo y la promesa de la gran ciudad son el escenario en el que Juanito buscará trabajo. El propio Berni hizo explícita la alegoría de su personaje:

Los Juanitos Laguna han enriquecido a mucha gente y también a mí; pero yo no los he explotado, yo estoy reivindicándolos. ¿Quiénes han hecho a la Argentina, eh? La masa trabajadora, todo ese pueblo que ha puesto el hombro para hacer un país, con su sacrificio y su trabajo, lo han hecho los Juanitos Laguna que, apenas sus fuerzas les permiten, van a trabajar a las fábricas, al campo, donde sea. He tratado de explicarlo muchas veces y hasta he escrito sobre eso.²⁶

26. Berni. *Escritos y Papeles privados*. pág. 59.

En el año 1962, Berni ganó la Bienal de Venecia consiguiendo reconocimiento internacional, además de un mayor prestigio en su país. El rostro de Juanito Laguna retrató una imagen diferente del espacio urbano de Buenos Aires. La realidad de las villas miserias estaba presente en esos años, a pesar de los intentos de sacarla de la vista de la clase media y alta porteña. Si bien la serie de Juanito Laguna termina en 1978, nos interesa aquí la particular forma en que el personaje encara, en los años de promesas desarrollistas, una crítica a la continuidad y profundización de las desigualdades en Argentina. Una vez más el propio Berni realiza una caracterización de la clase trabajadora y la problemática de los particulares clivajes étnicos de la misma en las villas de emergencia: "América pobre, con su pueblo nativo trashumante, llegado del fondo de las provincias interiores y del continente, pulula hoy en los suburbios de las nuevas



9. Antonio Berni, “La boda o el casamiento de Ramona” (1959)

capitales. Sin nada propio –salvo la fuerza de trabajo– escarnecido por el saqueo y la explotación, construye sus refugios miserables transmutando cajones, latas inservibles y toda otra basura arrojada por el consumo de la ciudad burguesa. (...)”²⁷

27. Ibid.

El mundo de Ramona

El siguiente personaje creado por Berni es Ramona Montiel, la muchacha que viajará desde los barrios humildes hasta el fin de la noche. La alegoría social que condensa Ramona se construye a partir de la estrategia narrativa del folletín. En ese sentido Berni elaboró un mundo para su heroína a través de diversas técnicas que iban desde la serigrafía al grabado y el collage. De esta manera, en las obras del artista rosarino se representan las formas de construcción de lo femenino y las tensiones con los valores propios de la clase obrera. Así, a través del personaje, Berni remite a un universo cultural urbano –por momentos anterior al mundo de los tempranos años sesenta– con una estética marcada por las reminiscencias del tango, así Ramona es “un poco Milonguita y un poco la Costurerita que dio aquel mal paso.”

La vida de Ramona es narrada sin caer en fáciles sentimentalismos ni actitudes paternalistas hacia el mundo de los humildes. Esto ya queda presente en las obras que remiten a la niñez como “la comunión de Ramona” hasta los rituales de pasaje enmarcados en los valores tradicionales como “La Boda o el casamiento de Ramona”. El análisis de esta última obra es interesante por la particular articulación que se da entre las formas de representación de los trabajadores y sus posibles “marcas étnicas.” El contrapunto entre Ramona y su esposo muestra el “color” de los rostros de los migrantes internos y el posible momento de mestizaje.

Ahora bien, el punto de inflexión en la vida de Ramona es su entrada en el mundo de la prostitución. El correlato de la narrativa moral de los anteriores pasajes como la comunión y la unión monogámica y su particular ubicación en un mundo cultural



10. Antonio Berni, "Strep Tease de Ramona" (1963)

propio de los trabajadores se transformará a partir de ese momento. A partir de la entrada en el mercado sexual, Ramona comienza el viaje nocturno donde estará rodeada por aquellos hombres que representan los arquetipos del poder. Masculinización del poder de clase y feminización alegórica de la explotación. Ahora bien, el propio Berni hace explícito las contradicciones del mundo de Ramona:

Ramona debe jugar un rol social y hacer públicamente lo que a escondidas practicaban muchas princesas, niñas del gran mundo y del submundo. Debe llenar el vacío dejado por éstas en el ámbito del erotismo. Lo hace como esclava, mimetizando con sus gestos y su físico, lo estrógeno buscado en el mercado de las promiscuas. En la apoteosis, el cuerpo de Ramona, colgado de las gancheras de las revistas frívolas, es ofrecido a la libido pública a tanto el kilo. Ya no son las latitas y las maderas del rezago de los cuadros con el tema de Juanito, sino los vestidos de utilería, las falsas piedras preciosas y el brillo de los metales bañados en oro.²⁸

28. Ibid.

En ese sentido en la serie de grabados del año 1963 "El strip tease" Berni despliega la visión de la figura femenina transmutada desde su representación como obrera a prostituta.²⁹ La operación por la cual el valor del cuerpo se transforma en otra mercancía. El apetito de consumir el cuerpo de Ramona se condensa en las figuras arquetípicas del poder y la opresión patriarcal: militares y patrones. Las figuras alegóricas de un periodo de proscripción y de represión política que transfiguran en el ámbito privado la doble explotación masculina y de clase.

29. Sobre las nociones de clase y género y sus significados en las relaciones de poder y dominación puede consultarse Joan W. Scott. "Gender: A Useful Category of Historical Analysis." *The American Historical Review*, Vol. 91, No. 5. (Dec., 1986), pp. 1033-1075.

Conclusiones

En el período comprendido entre 1958-1966 fueron delineándose una serie de críticas visuales tanto sobre los "perdedores" del proyecto desarrollista y al mismo tiempo una crítica a los valores y actitudes de los nuevos sectores medios donde la "racialización" de la pobreza tuvo un importante papel. Las críticas al costo social del proyecto desarrollista desplegaron las innovaciones formales y temáticas de Berni en

ese período. La estética de las villas miseria con su irónica denuncia a los valores *kitsch* de la clase media tienen un nombre: Juanito Laguna y Ramona Montiel. El artista rosarino criticó la imagen de Argentina como país “blanco” y de clase media. Esa crítica -a través de la ambigüedad étnica encarnada por el arquetipo de la pobreza llamado Juanito Laguna- se desplaza tanto de miradas condescendientes y obvias así como de estigmatizaciones como fue la noción de los “cabecitas negras.” Ahora bien, en la obra de Berni del periodo analizado en este artículo el problema del peronismo aparece como lo “no dicho.” El término discriminador de “cabecitas negras” se solidificó en amplios discursos visuales propios de las clases medias y altas y se articuló con una condena del carácter plebeyo y herético de las normas y costumbres.³⁰ El teórico indio Homi Bhabha analizó la creación de regímenes visuales donde se solidifica una imagen de discriminación en los siguientes términos: “La fijeza, como signo de la diferencia cultural/histórica/racial en el discurso del colonialismo, es un modo paradójico de representación: connota rigidez y un orden inmutable así como desorden, degeneración y repetición demoníaca. Del mismo modo el estereotipo, que es su estrategia discursiva mayor, es una forma de conocimiento e identificación que vacila entre lo que siempre está en ‘su lugar’, ya conocido, y algo que debe ser repetido ansiosamente.”³¹ Si bien debe tenerse presente que la Argentina de mediados de siglo XX tiene características diferentes para extrapolar de forma mecánica el análisis sobre los discursos coloniales, la correlación entre formas de pobreza y discriminación étnica estuvo (y está) presente en la América Latina poscolonial. En este artículo sostenemos que la obra de Berni funciona como una suerte de ventana para observar la crítica a regímenes visuales hegemónicos donde lo blanco y europeo debe representar el “rostro de la nación.” El periodo que inicia el gobierno de Frondizi y termina con la caída de Illia desplegó en el mundo de las representaciones del “crisol de razas” la promesa del sueño de consumo y bienestar de la segunda posguerra.

Ahora bien, con el golpe del General Juan Carlos Onganía en el año 1966, comenzó una nueva etapa en el país. La doble problemática sobre como implementar un modelo de acumulación de capital que permitiese un reordenamiento de la economía del país y la posible resolución del problema político que implicaba el dilema peronista, llevó a la consumación- siguiendo al investigador Guillermo O’Donnell- del denominado estado burocrático-autoritario. Este nuevo fenómeno marcó un nuevo período, tanto por los cambios estructurales que sufrió Argentina, como por los conflictos sociales y políticos que se vieron reflejados en importantes manifestaciones artísticas. La creciente radicalización del movimiento obrero y nuevos sectores de las clases medias, abrió una nueva fase en las relaciones entre artistas, intelectuales y organizaciones populares.

En ese sentido en el periodo 1958-1966 comenzó a emerger una suerte de transformación material y cultural de la clase media tanto a través de la publicidad, como en la televisión y los medios de comunicación. Algunos autores han visto allí la problemática de la transnacionalización y los primeros momentos de flujos globales de mercancías, nuevos valores y actitudes.³² Las alegorías de Berni, criticaron tanto los valores de la clase media e hicieron visible la triple articulación entre clase, cuestiones étnicas y género. El legado de los personajes de Berni continúa hasta hoy y se convirtieron en parte del canon del arte Argentino y latinoamericano. La pobreza y marginación de gran número de niños y mujeres en Argentina y América Latina aún continúa.

30. Natalia Milanesio. “Peronists and Cabecitas Stereotypes and Anxieties at the Peak of Social Change”; en Matthew Karush y Oscar Chamosa (eds.). *The New Cultural History of Peronism: Power and Identity in Mid-Twentieth Century Argentina*. Durham: Duke University Press, 2010.

31. Homi Bhabha. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial. pág. 91.

32. Véase el estudio de Joseph, Gilbert, Anne Rubenstein, y Eric Zolov, eds. *Fragments of a Golden Age: The Politics of Culture in Mexico since 1940*. Durham: Duke University Press, 2001.

33.

Bibliografía

- » Adamovsky, E. (1988). "El color de la nación argentina Conflictos y negociaciones por la definición de un *ethnos* nacional, de la crisis al Bicentenario." en *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, vol 49, 2012. Baxandall, Michael *Painting & Experience in fifteenth-Century Italy*. Oxford: Oxford University Press.
- » Berger, J. (1985). *Ways of Seeing*. Harmondsworth: Penguin Books.
- » Berni, A. (1999). *Escritos y Papeles privados*. Buenos Aires: Temas.
- » Bhabha, H. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- » Bonnell, V. E. (1997). *Iconography of Power Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*. California: University of California Press.
- » Briones, C. (2008). *Cartografías Argentinas: Políticas indigenistas y formaciones provinciales de alteridad*. Buenos Aires: Antropofagia.
- » Burke, P. (2001). *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- » Burucúa, J. E. (2003). *Historia, arte, cultura: De Aby Warburg, a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- » Caggiano, S. (2005). *Lo que no entra en el Crisol, Inmigración boliviana, comunicación intercultural y procesos identitarios*. Buenos Aires: Prometeo.
- » Coffey, M. (2012). *How a Revolutionary Art Became Official Culture: Murals, Museums and the Mexican State*. Durham: Duke University Press.
- » Elena, E. (2011). *Dignifying Argentina: Peronism, Citizenship, and Mass Consumption*. Pittsburg: University of Pittsburg Press.
- » Frondizi, A. (1957). *Industria Argentina y Desarrollo Nacional*. Buenos Aires: Ediciones Qué.
- » Gilbert, J., Rubenstein, A., Zolov, E. (eds.) (2001). *Fragments of a Golden Age: The Politics of Culture in Mexico since 1940*. Durham: Duke University Press.
- » Grimson, A. (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la etnicidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- » Hunt, L. (1984). *Politics, Culture and Class in the French Revolution*. California: University of California Press.
- » James, D. (1990). *Resistencia e Integración, El Peronismo y la clase trabajadora argentina 1946-1976*. Buenos Aires: Sudamericana.
- » Karush, M., Chamosa O. (eds.) (2010). *The New Cultural History of Peronism: Power and Identity in Mid-Twentieth Century Argentina*. Durham: Duke University Press.
- » Milanesio, N. (2014). *Cuando los trabajadores salieron de compras, nuevos consumidores, publicidad y cambio cultural durante el primer peronismo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- » Poole, D. (2000). *Visión, Raza y Modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur, Casa de Estudios del Socialismo.
- » Scott, J. W. (1986). "Gender: A Useful Category of Historical Analysis." *The American Historical Review*, Vol. 91, No. 5. (Dec.), pp. 1053-1075.

- » Segato, L. (2007). *La nación y sus otros: Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Buenos Aires: Prometeo.
- » Tato, M. I. (2007). "Del Crisol de Razas a la Argentina desintegrada: un itinerario de la idea de nación, 1911-1932." *Historia y Política*. Madrid.
- » Verbitsky, B. (1957). *Villa Miseria también es América*. Buenos Aires: Kraft.
- » Zsuterman, C. (1998). *Frondizi, La política del desconcierto*. Buenos Aires: Emecé.

