



Marcas de vanguardia y encuentros con América: arte “primitivo” y expresiones precolombinas en la obra de Antonio Berni

Guillermo Fantoni*

Abstract

Avant-garde brands and encounters with America: “primitive” art and pre-Columbian expressions in the work of Antonio Berni

The close link with the surrealists in Europe and with Siqueiros upon returning to the country and, subsequently, the trips made through the Argentine northwest and the Andean countries, allowed Antonio Berni not only to incorporate figures of indigenous descent but also to productively use the expressions of ancient America.

Keywords: Antonio Berni, surrealism, anticolonialism, primitivism, pre-Columbian art

Marcas de vanguardia y encuentros con América: arte “primitivo” y expresiones precolombinas en la obra de Antonio Berni

El estrecho vínculo con los surrealistas en Europa y con Siqueiros al regresar al país y, posteriormente, los viajes realizados por el noroeste argentino y los países andinos, permitieron a Antonio Berni no solo incorporar figuras de ascendencia indígena sino utilizar productivamente las expresiones de la antigua América.

Palabras clave: Antonio Berni, surrealismo, anticolonialismo, primitivismo, arte precolombino

Segni di avanguardia e incontri con l’America: arte “primitiva” ed espressioni precolombiane nell’opera di Antonio Berni

Lo stretto legame con i surrealisti in Europa e con Siqueiros al ritorno nel Paese e, successivamente, i viaggi compiuti attraverso il nordovest argentino e i paesi andini, hanno permesso ad Antonio Berni non solo di incorporare figure di discendenza indigena, ma anche di utilizzare produttivamente le espressioni dell’antica America.

Parole chiave: Antonio Berni, surrealismo, anticolonialismo, primitivismo, arte precolombiana

Introducción

Al reflexionar sobre la labor que había realizado, Berni declaró que la línea de continuidad de su obra estaba dada por la temática y que esto había condicionado todos los cambios técnicos y formales a través del tiempo (Viñals, 1976). Sin embargo, otras recurrencias atraviesan esa polifacética y extensa producción: las supervivencias surreales y metafísicas, las citas pictóricas de la historia del arte y, en relación a estas, la utilización de la iconografía religiosa, a tal punto que la saga del nuevo realismo puede considerarse como instantáneas de un segmento de la vida argentina apoyadas en las escenas de la pasión cristiana (Fantoni, 2014). A estas, fundamentalmente por sus posiciones contrarias al imperialismo y su

* Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Universidad Nacional de Rosario, Rosario (Argentina); e-mail: guillermoafantoni@gmail.com.



compromiso con el ideario de izquierda, se suman la presencia de personajes de ascendencia indígena y las manifestaciones etnográficas. Del mismo modo, por un compromiso igualmente potente con las modulaciones del arte moderno, más que por el contacto con los estudios antropológicos, la apelación intermitente al arte precolombino y a fuentes “primitivas”. Algunos indicios contenidos en fotografías, obras, textos y objetos, permiten un recorrido exploratorio, y por lo tanto provisional, a través de cinco apartados que muestran las situaciones y referencias que favorecieron las cuestiones señaladas.

1. El ídolo

Dos fotografías tomadas en el transcurso de 1940, muestran a Antonio Berni y su esposa, la escultora francesa Paule Cazenave, en su casa-taller de Buenos Aires frente al Parque Lezica. En la primera, el matrimonio posa junto a una biblioteca y se recorta sobre una gran pintura de temática *fauve*: la monumental *Figura en el mar* pintada en París que, en 1929, mereció un elogioso y premonitorio comentario crítico de Atalaya (Chiabra Acosta, 1934) que exaltó las posibilidades del artista para la gran decoración mural. En la segunda, sobre un rincón presidido por el imponente *Autorretrato con cactus*, pintado en Rosario durante 1934, la pareja se inclina sobre una mesa baja rebosante de libros y bebidas, donde, además, se divisa un ídolo “primitivo”: un objeto que anuda experiencias, escenarios y situaciones que forman parte del recorrido estético y biográfico del artista. Por un lado, las modas negras del París de los años veinte, la fascinación surrealista por el universo de los “primitivos” y su relación con la etnografía, y, también, la militancia anticolonialista en las metrópolis del Viejo Mundo. Por otro, a partir de su regreso definitivo al país, las vinculaciones con el muralista mexicano David Alfaro Siqueiros y la inclusión de tipos y situaciones del mundo indígena americano en sus grandes telas neorrealistas. Pocos años después, su viaje por los países andinos, el estudio de las artes precolombinas y su utilización para componer formas y personajes que, incluso, pueden rastrearse en las sagas tardías desplegadas en los años sesenta y setenta.

Sin embargo, lo que a primera vista parece un ídolo “primitivo”, en verdad, es otra cosa. Ciertamente no se trata de esos falsos fetiches (Viñals, 1976) realizados para halagar el consumo turístico y que Berni rechazaba por la pérdida del fondo mítico que originalmente los animaba, sino de una obra negrista elaborada por Eduardo Barnes, el escultor rosarino con quien mantuvo una estrecha vinculación que se extendió con intensidad hasta comienzos de la década del Cuarenta. Barnes había conformado con los pintores Luis Ouvrard y Manuel Ferrer Dodero y con el escultor Antonio Daniel Palau, el grupo de amigos que compartía una productiva camaradería forjada en los cenáculos del taller y del café antes de que Berni emprendiera, a fines de 1925, el ansiado viaje a Europa. También fue quien propició en el transcurso de 1929, durante un breve retorno del artista a la Argentina, una muestra individual del mismo en el Museo Municipal de Bellas Artes y la llegada a Rosario de la primera edición del Nuevo Salón, logrando la inclusión de su propia obra y la de su amigo en esa muestra considerada como una de las expresiones más resonantes de las nuevas vanguardias.



Cuando Berni regresó definitivamente al país y se instaló en su ciudad natal a fines de octubre de 1931, el vínculo entre ambos artistas se hizo extensivo a sus respectivas esposas tal como lo revelan las obras y las dedicatorias que en diferentes momentos el matrimonio destinara a los Barnes. En 1933 Berni realizó *Mujer con lápiz*, un retrato en grafito de su esposa, luego litografiado, que ésta regaló con una elocuente dedicatoria: «A ma bonne amie Mm Barnes, Paule Berni». En 1936, probablemente antes de radicarse en Buenos Aires con su familia, el artista realizó también un *Retrato de Eduardo Barnes*, otro grafito sobre papel que reservó para el escultor. Aunque ambos creadores sostenían distintas posiciones estéticas e ideológicas, cuando Berni creó, con un grupo de jóvenes consustanciados con el movimiento comunista, la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos, una agrupación que entre 1934 y 1937 se dio como tarea el sostenimiento de una escuela-taller, Barnes fue propuesto como un firme candidato a ocupar la cátedra de escultura (Fantoni, 2016). Aunque esta nominación finalmente no se consumó, la relación entre ambos amigos siguió siendo lo suficientemente fuerte más allá del establecimiento de Berni en Buenos Aires y de la diferencia que presuponía la creciente identificación de uno con una escultura de temática religiosa y del otro con una pintura realista con claros puntos de fuga hacia un ideario de izquierda.

En abril de 1941 esos vínculos volvieron a activarse con la publicación de una nota sobre Berni en el primer número de la revista «Nun», en la que Barnes oficiaba como miembro del Consejo de Redacción, y cuya gestión cronológicamente coincidió con los dos registros fotográficos que muestran al pintor junto a Paule en la casa que compartían en Buenos Aires. Si el *Autorretrato con cactus* que aparece en una de esas fotos expresa el pasaje que Berni realizó entre la experiencia surrealista y la formulación de su nueva perspectiva realista, la escultura de Barnes operaría como una alusión al primitivismo¹ modernista que el pintor había vivenciado en París y de la poderosa sugestión que este mismo fenómeno había provocado en algunos artistas de Rosario. En noviembre de 1932 un cronista de la revista «Cinema para todos» que visitó el taller de Barnes lo describió como un aficionado al jazz y cultor de las nuevas danzas que se popularizaban a través de discos y fonógrafos (Vargas Molteni, 1932). Como una clara expresión de esas preferencias, la argumentación de la nota se centró en la descripción de una obra reciente donde el escultor reproducía las poses coreográficas de Josephine Baker en la *Revue Nègre* y de Brigitte Helm en una exótica secuencia de la película *Metropolis*. Se trata de *Jazz* el friso con relieves cubierto por pintura plateada que destinó al XIV Salón de Otoño de Rosario celebrado en mayo de 1935, cuyo carácter excepcionalmente libre permitió que Berni presentara *Hombre herido. Documentos fotográficos*, la pintura de escala heroica que, con otras grandes composiciones como *Manifestación* y *Desocupación*, conforma la tríada inicial del nuevo realismo. Impactado por la *négrophilie* que campeaba en la escena europea, Barnes exaltó a través de sus aficiones y de sus obras las figuras negras que provenían del ámbito norteamericano: el *jazzman*, el

¹ La muestra realizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York a mediados de la década del Ochenta fue un hito en la conceptualización del fenómeno (Rubin, 1984); sin embargo, el concepto de “afinidad” que guiaba a la misma, entre otras cuestiones controversiales, dio lugar a una exhaustiva crítica a partir de los complejos vínculos entre arte de vanguardia y etnografía en las primeras décadas del siglo XX (Clifford, 1995).



boxeador y la bailarina *sauvage* (Clifford, 1995). Por tal motivo, no es de extrañar la plasmación de los rasgos de Al Brown como el cabello recortado, la figura longilínea y los brazos en ángulo recto rematados por los guantes, en la estatua que obsequiara al matrimonio Berni y presidiera, como si fuese un ídolo africano, un sector de su casa-taller de Buenos Aires. Pero la foto con la estatua del excéntrico y emblemático boxeador negro, que realizaba proezas pugilísticas, participaba en los espectáculos de Josephine Baker y alternaba fluidamente con figuras centrales de la cultura parisina, no solo operaría aquí como un recuerdo de la revolución primitivista (Williams, 1993) y de las prácticas de vanguardia lindantes con la etnografía y el anti-colonialismo experimentados por Berni durante su estadía en París. También, y dado que el fenómeno involucraba la estetización de los objetos precolombinos, esa pieza podría pensarse como un indicio del interés del pintor por otras culturas como lo revela su viaje al norte argentino en 1936 y el recorrido que iniciara por la América andina a fines de 1941.

2. Los grupos

A su regreso al país y particularmente a la ciudad de Rosario, Berni realizó una serie de pinturas que incluían sueños europeos, experiencias de viajes y miradas sobre la ciudad. Haciendo uso de un detallismo exacerbado y por medio de yuxtaposiciones pictóricas, mostraba los aspectos más duros de la realidad en una clave onírica y por lo tanto desconcertante. A los temas y obsesiones de los surrealistas – pesadillas eróticas, muertes en cuartos de hoteles, rebeliones de la naturaleza, seres inanimados – sumó alusiones a la crisis económica y la violencia política, la prostitución y la moral burguesa, la opresión y el desamparo social. Así, el interés surrealista por los sueños y la experiencia del viaje se combinó con estos nuevos ingredientes en una obra que refractaba el recorrido urbano en tiempos de crisis y una perspectiva política que progresivamente se fue radicalizando. A partir de 1928, Berni había adoptado el radical procedimiento del collage-montaje, la gravitación de la dimensión onírica y las intenciones políticas del surrealismo. Paralelamente a la búsqueda de la liberación individual y social, recaló en la pintura de Giorgio De Chirico cuyos procedimientos le permitieron lograr situaciones de extrañamiento y conmoción. La reunión de elementos heterogéneos y aparentemente inconexos, así como el clima de misterio y extrema inmovilidad metafísica podían potenciar la significación de obras que excedían las fantasías individuales aludiendo también a situaciones políticas. Durante estos años, Berni apeló tanto a las técnicas y procedimientos creativos del surrealismo como a los repertorios iconográficos de la metafísica de Giorgio De Chirico, aunque siempre refractados en claves personales y locales. Elementos de la primera metafísica pero también de los nuevos repertorios y encuadres compositivos del segundo período parisino, pueden percibirse en las disposiciones espaciales de los personajes y en las sutiles inversiones entre paisajes naturales e interiores realizados por Berni en sus cuadros.

Sin declinar totalmente a esa herencia, conservando muchos de los elementos y procedimientos metafísicos y surreales – entre ellos el collage-montaje y el uso de fragmentos fotográficos traducidos pictóricamente – Berni comenzó a elaborar su peculiar estilo



neorrealista de los años Treinta. Su enigmático *Autorretrato con cactus* muestra la gravitación del clima metafísico proyectado sobre un escenario deliberadamente privilegiado por el artista: el suburbio. En ese momento de cambios, las citas de la pintura de Giorgio De Chirico, como la inmóvil figura acodada, la mesa de tablas paralelas, la maceta con el cactus y el plano inclinado de la calle, obran como supervivencias de la experiencia europea. Unos años después, en un momento de cambios no menos decisivos, la estatua primitivista que convive con ese mismo cuadro en la fotografía del taller de Berni, también opera como otra señal de ese mismo periplo y, considerando la afiliación surrealista del pintor, podría relacionarse con imagen del líder del movimiento recreada en 1928 por Alejandro Carpentier: André Breton en su estudio de la rue Fontaine «rodeado de sus cuadros maravillosos, de sus estatuas negras y esculturas mayas» (Verani, 1990: 150). Una imagen bastante genérica si se considera que los apartamentos y estudios de vanguardia eran el destino final luego de que los objetos etnográficos y arqueológicos arribaran a los puertos europeos y se acumularan en tiendas de curiosidades y mercados de pulgas donde eran adquiridos por una amplia gama de aficionados y coleccionistas de arte “primitivo”.

Durante la década del Veinte, los surrealistas manifestaron un genuino interés por las artes “primitivas”, particularmente por las expresiones de América y Oceanía, pero a diferencia de otras tendencias y por su acercamiento al mundo mítico de las sociedades de otros continentes establecieron fluidas relaciones con la etnografía. Hacia 1925, se creó el Institut d’Etnologie al que pertenecieron figuras como Paul Rivet, Lévy-Bruhl y Marcel Mauss. Michel Leiris, quien en los veinte militó en las filas del surrealismo, estudió con este último y entre los años 1931 y 1933 participó de la célebre misión Dakar-Jibouti. Por su parte, Alfred Métraux y George Bataille, que representan una comunicación entre etnografía y vanguardia, realizaron junto a Paul Rivet escritos para una colección sobre arte precolombino después de la primera gran muestra organizada por George-Henri Riviere (Clifford, 1995). No sabemos si Berni asistió a la muestra *Ives Tanguy et Objets d’Amérique* realizada en 1927 en la Galerie Surréaliste, pero seguramente, un año después, visitó la gran exposición *Les Arts Anciens de l’Amérique* en el pabellón Marsan del Museo de Artes Decorativas (Laurière, 2012) y reparó en la revista «Documentes» que, como una suerte de collage fortuito, reproducía ejemplares de arte nuevo y piezas etnográficas.

De todos modos, la alianza entre arte moderno y arte “primitivo”, difícilmente podía permanecer desconocida y menos aún indiferente para Berni, aunque asumiría en él como en sus compañeros surrealistas, un sentido diferente al de las exclusivas sugerencias formales de la tradición cubista. Por eso también, la formación estética moderna y la gravitación de las artes “tribales”, el descubrimiento del psicoanálisis y del marxismo, encontrarían en su caso un punto de convergencia no sólo en las actividades surrealistas sino también en la militancia antiimperialista (Said, 1996) que compartía con el poeta Louis Aragon.

Durante los años 1927 y 1928 Berni frecuentó diferentes grupos de artistas e intelectuales. Uno de ellos, en torno al café de La Rotonde, reunía un representativo conjunto de argentinos que estaban haciendo su experiencia de formación europea – Aquiles Badi, Horacio Butler, Héctor Basaldua, Lino Enea Spilimbergo, Alfredo Bigatti, Raquel Forner – y al que posteriormente se agregaron los escritores Jacobo Fijman, Leopoldo Marechal y



Oliverio Gironde. Las referencias primitivistas de algunos de sus miembros, como el interés de Alfredo Bigatti por las esculturas de las civilizaciones antiguas y de sociedades percibidas como exóticas, las intervenciones de Marechal en la revista «Martín Fierro» aludiendo al arte negro o el gusto de Gironde por las tallas africanas y las cerámicas precolombinas, son ejemplos de la impronta de las culturas no europeas en el ámbito parisino y de los intercambios modernistas que experimentaban los viajeros rioplatenses (Armando, Fantoni, 1999). Sin embargo, los intereses exclusivamente culturales o intelectuales de este grupo no resultaban suficientes para Berni cuyas expectativas políticas y su amistad con Aragon, entablada en el transcurso de 1928, le llevaron a relacionarse con el Movimiento Antiimperialista, una forma coloquial de referirse a una parcialidad de la Liga contra el imperialismo y la opresión colonial que actuaba en la capital francesa. En ese caso, un grupo de estudiantes, intelectuales y artistas que, a la manera de un foro internacional integrado por minorías asiáticas, africanas y latinoamericanas, luchaban contra el imperialismo, y cuya actividad, recordada por Berni como una auténtica militancia, incluía publicaciones periódicas, manifiestos y colaboraciones para diarios y revistas (Viñals, 1976). Por esta razón no sería extraño la anónima participación de Berni junto a intelectuales y artistas del grupo surrealista en los eventos contrarios a la *Exposición Colonial* que en el transcurso de 1931 se llevaba a cabo en el bosque de Vincennes. A instancias de la Internacional Comunista y con el patrocinio de la Liga Antiimperialista, el Partido Comunista Francés y la Confédération Générale du travail unitaire organizaron la contra-exposición *La vérité sur les colonies*. Dispuesta en un pabellón situado en el distrito noveno de ciudad, incluía una sección documental sobre la vida en los dominios coloniales a cargo de André Thirion y otra cuyo montaje estuvo a cargo del pintor Yves Tanguy y de los poetas Paul Éluard y Louis Aragon donde se confrontaron piezas etnográficas e imágenes del culto católico catalogadas provocativamente como fetiches europeos (Golan, 2012). Una militancia anticolonialista y un ideario ligados al surrealismo, que no sólo se continuaron en las actividades y series pictóricas que Berni realizó a su regreso sino que reverberaron en distintas coyunturas y, de forma constante, en la correspondencia que mantuvo con Aragon en torno a cuestiones tales como las relaciones entre política y cultura, las responsabilidades de los artistas e intelectuales, la problemática cultural en los países afectados por la situación colonial y el tema de la libertad (Viñals, 1976).

3. El ejercicio

De los muralistas mexicanos fue Siqueiros quien avanzó más directamente en la recuperación de los valores estéticos del arte precolombino expresados en la monumentalidad, la solidez y la rigidez de las piezas escultóricas mexicanas. Alrededor de 1930 había producido obras como *Zapata*, *Madre proletaria* y *Accidente en la mina*, en las cuales apeló a las formas de la escultura y las máscaras prehispánicas para interpretar temas contemporáneos (Eder, 1990, 1992). Un procedimiento que mantuvo durante años y que culminó en 1939 cuando pintó *Etnografía*: obra protagonizada por un campesino cuyo rostro está literalmente sustituido por una máscara olmeca.



Muy tempranamente, en 1921, Siqueiros había lanzado sus *Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación* publicados en la revista «Vida Americana» de Barcelona. En ellos invitaba a valorar el «arte negro» y el arte «primitivo» recurriendo al ejemplo paradigmático que ofrecían las civilizaciones americanas. Captar el «vigor constructivo de sus obras» aparece en el texto como el procedimiento legítimo y por lo tanto excluyente con respecto a lo que el artista denostaba como «reconstrucciones arqueológicas» y «estilizaciones de vida efímera» (Mesquita, 1990: 240-242). Este primitivismo de actitud constructiva coincide con la elaboración de un nuevo tipo de figuración basada en los volúmenes, la nitidez formal y la precisión de la representación propia de las vueltas al orden del período de entreguerras; una característica que puede percibirse, de un modo paradigmático, en las pinturas ya aludidas pero también en una serie de retratos realizados inicialmente en Taxco. Entre ellos, y por citar sólo algunos casos, el solemne autorretrato de 1930 titulado *Siqueiros por Siqueiros* en el que éste aparece con los brazos cruzados como los antiguos monarcas egipcios, y los que dedicara, un año después, a William Spratling, Moisés Saenz y Lola Alvarez Bravo cuyo hieratismo y monumentalidad conserva, con matices y gradaciones, las huellas del arte prehispánico mexicano (Oles, 1996). Un carácter pétreo y sintético que ya puede observarse en la rara caricatura de D. Díaz, el activista campesino argentino que participó del Congreso Sindical Latinoamericano² de 1929 y que puede hacerse extensivo, incluso, al sofisticado y hierático retrato que en 1933, dedicara a la grabadora María Carmen Portela durante su estadía en Buenos Aires.

En el transcurso de 1932, Siqueiros produjo un giro significativo en el itinerario de la pintura mural mexicana. A partir de la experiencia de lo que llamó el *block* de pintores de Los Ángeles produjo una reorientación a través de los temas ideológicos y de una nueva formulación técnica con miras a una plástica monumental descubierta. Los murales producidos en ese lapso – *Mitin obrero*, *La América Tropical* y *Retrato actual de México* – tuvieron su continuidad en las numerosas intervenciones teóricas, propagandísticas y polémicas que Siqueiros realizó al año siguiente en Argentina. *Ejercicio Plástico*, el mural ejecutado en un subsuelo de la casa de Natalio Botana con la colaboración de un significativo grupo de artistas comprometidos – Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino, Enrique Lázaro – y simultáneamente el manifiesto firmado por ellos como Equipo Poligráfico Ejecutor marcan un hito significativo de esta nueva reformulación. Su impacto en la izquierda argentina y particularmente en la obra y actividad de Berni y de los jóvenes pintores que lo rodeaban en Rosario cobra asidero a la luz de la conformación, en marzo de 1934, de la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos donde se implementaron varias de las orientaciones técnicas propuestas por Siqueiros y se gestaron las telas de formato heroico que definieron el nacimiento de un nuevo realismo.

² En mayo de 1929 Siqueiros participó como delegado en ese encuentro, desarrollado inicialmente en Montevideo y luego en Buenos Aires, con la intención de fundar una Confederación Sindical Latinoamericana. Allí realizó las caricaturas de varios participantes publicadas en *Crónica sintética del Congreso Sindical Latino Americano* (Siqueiros, 1929).



Ejercicio Plástico, consumado en los últimos meses de 1933, alude a una extraña temática pretérita con ribetes mitológicos, recreada a partir apuntes fotográficos y proyecciones luminosas, sopletes de aire y reglas flexibles de celuloide, corrientes eléctricas y materiales industriales. Un mundo primigenio habitado por ninfas o deidades marinas que se arremolinan en una suerte de tempestad y expresan las fuerzas incontenibles de la naturaleza, convive en el mural con la moderna tecnología cuyos resultados debían evocar las gigantescas realizaciones de una época dinámica. Como plantea Rodolfo Araoz Alfaro en su reseña del diario «Crítica»: «Cuando se pasa la mano por un fresco de Siqueiros y se siente la fría calidad táctil de su superficie, se piensa en el acero de las turbinas del Dnieperstroï, en el cemento de los tirantes del Empire State y en la cubierta del dirigible atado al tope» (Araoz Alfaro, 1933: 15). La sustitución de las temáticas revolucionarias presente en los otros murales por una mítica vida submarina, muestra un desplazamiento del potencial crítico de la obra hacia la radical solución técnica, el carácter grupal del trabajo plástico y, también, hacia los modos de representación que, con sus distorsiones de la perspectiva y citas “primitivas”, desafiaban las convenciones formales. La renuncia a los temas revolucionarios por efectos de la situación política argentina que obligaba a la realización de una experiencia privada, resulta evidente cuando se compara el gran desnudo descendente de una de las paredes laterales con el de la mujer pintada ese mismo año en *Víctima proletaria [En la China contemporánea]*, originados en el mismo apunte fotográfico.

A nivel formal, *Ejercicio Plástico* muestra un curioso contraste entre las pinturas de las paredes laterales y la bóveda adaptadas a las curvas de la arquitectura y las que se ajustan al plano del piso. Así, mientras las primeras conforman un conjunto de desnudos femeninos contruidos a partir de potentes volúmenes y grandes escorzos; las segundas integran un grupo acotado y definido, resuelto a partir de curvas sintéticas y áreas de color neto, cuyos rostros tienen las cualidades formales de las máscaras. Los rostros simplificados y geometrizados – muy particularmente el de la gran figura descendente que remata en una máscara con cuernos – recuerdan por su yuxtaposición con los cuerpos desnudos las perturbadoras figuras picassianas de *Las señoritas de Avignon* y otras obras del período negro. Sin embargo, el primitivismo genérico de las máscaras del mural no parece recalcar en la estatuaria africana, y menos aún en la precolombina, sino en una velada y por lo tanto indefinida sugestión mítica oriunda del antiguo Mediterráneo (Burucúa, 2014).

4. Los viajes

Después de su exposición surrealista en junio de 1932, Berni hace su pasaje hacia el nuevo realismo; un tránsito consumado en 1934 con la aparición de las obras fundacionales de la tendencia y formalizado teóricamente en 1936, con la publicación de un artículo en la revista «Forma». A partir de los repertorios técnicos aportados por Siqueiros y de sugerencias que proceden de la lectura de Franz Roh sobre el realismo mágico, realiza una serie de obras de gran formato en las que alterna lo que el crítico alemán denominaba «la adhesión



al mundo de la realidad» y «la devoción al mundo del ensueño» (Roh, 1927: 37). En ellas, inicia una indagación del paisaje latinoamericano cuyo resultado es una gradual incorporación de tipos indígenas en escenas con obreros y campesinos de los más diversos orígenes étnicos. A esa épica de la vida cotidiana y del mundo del trabajo pertenece *Chacareros* realizado en 1935: una asamblea rural enmarcada por arquitecturas italianas y cielos metafísicos cuya composición abarca desde criollos e inmigrantes hasta un hombre de rasgos indígenas, replicando, con esa diversidad, las presencias exóticas de los cortejos de los Reyes Magos plasmadas por Gentile da Fabriano y Benozzo Gozzoli. Por su parte *Hombre herido-Documentos fotográficos*, pintado en colaboración con Anselmo Piccoli a comienzos de ese mismo año, se centra en un accidente registrado por la crónica periodística, convertido luego en episodio de una saga social: el tema del obrero caído sostenido por tres hombres que reiteran el repertorio étnico de *Chacareros* y un encuadre que cita la versión de la *Piedad* de Miguel Ángel depositada en la catedral de Florencia.

Un año después de su viaje al noroeste argentino realizado en 1936, estas presencias aisladas que han aparecido en las ciudades y campos santafesinos a partir de las nuevas migraciones internas, protagonizan un gran friso de la vida indígena en *Jujuy*. Allí, grandes conjuntos de figuras con trajes característicos de la puna argentina y de Bolivia se distribuyen entre edificios con arcadas y serranías. Las diversas perspectivas y la yuxtaposición de diferentes paisajes arman un collage de espacios sobre el que se despliegan personajes cuyas poses y ubicaciones remiten a *El pago del tributo*, la narración continua ensayada por Masaccio en Santa Maria del Carmine. Poco o nada sabemos de ese viaje, solamente que Berni «fotografía tipos populares y arquitectura» (Nanni, 1984: 89) como lo indican la reiteración de poses, exponentes de la vida nativa y motivos arquitectónicos que, originados en las mismas tomas, se distribuyen, también, en dos frescos elaboradas en 1940, *Mercado colla* o *Mercado del altiplano*, destinado a una casa-quinta en San Miguel, en la provincia de Buenos Aires, y uno sin título conocido situado en el ingreso de su propia casa y difundido en noviembre de 1941 en la revista «Desfile». Sin embargo, los panoramas horizontales desplegados en *Jujuy* y en *Mercado colla*, donde grupos de indígenas intercambian productos y descansan enmarcados por iglesias coloniales, edificios con balcones de cajón y construcciones con arcadas, difieren del mural de la casa del artista donde recias figuras indígenas interpelan al espectador sobre un muro de piedra ligeramente inclinado que refiere al pasado prehispánico: una suerte de pirámide trunca que bien podría ser el vestigio de un antiguo terraplén ceremonial o un fragmento del monumento que Martín Noel dedicara, en 1935, a los arqueólogos Juan B. Ambrosetti y Salvador Debenedetti (Otero, 2013).

En diciembre de 1941, becado por la Secretaría de Cultura para estudiar el arte precolumbino y colonial, Berni inicia un viaje por los países andinos que debía culminar en México y los Estados Unidos³. En 1942 transita por Bolivia, Perú, Ecuador y Colombia,

³ En relación al viaje algunos trabajos han puesto énfasis en la mirada de Berni sobre la geografía y los itinerarios registrados en la correspondencia (García, 2005) o las conferencias y gestiones tendientes a generar vínculos continentales entre la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos de Buenos Aires y otros núcleos de creadores similares (Rabossi, 2005).



cuyo resultado son los artículos publicados en el diario «La Prensa»⁴ de Buenos Aires y las fotografías y los dibujos de tipos, indumentarias, edificios y objetos que constituyen la base documental de obras como *Mercado indígena*. Uno de esos artículos, dedicado a los pintores peruanos modernos – Julia Codesido, José Sabogal, Camilo Blas y Teresa Carvalho – muestra su consecuencia con el ideario plástico forjado en la década del Treinta y referencias sobre la incorporación del arte precolombino que permiten vislumbrar las soluciones formales que utilizará en los años sucesivos. Ideas y soluciones en las que pueden percibirse aún las huellas de la valoración del arte de la antigua América propuesta por Siqueiros y, paralelamente, sus polémicas intervenciones y experiencias a favor de un arte de masas.

En ese sentido, el estilo y la técnica de las obras de José Sabogal y de Julia Codesido permiten a Berni desplegar argumentaciones a favor del arte mural, cuya dimensión pública lleva a considerarlo un arte del presente y del futuro. Por su parte, la actividad de Camilo Blas en el Museo Arqueológico de Lima, ofrece un ejemplo de estudio y clasificación de piezas prehispánicas que da sustento a una obra que, frecuentemente, apela a los motivos de las cerámicas costeñas para reconstruir escenas de la vida indígena. Luis Valcárcel, por entonces director del Museo y responsable del pabellón peruano de la Exposición Internacional de París de 1937, recuerda la participación del pintor con dibujos y acuarelas inspiradas en escenas de los tejidos nasquenses (Matos Mar, Deustua, Rénique, 1981).

Aunque Blas y los demás pintores citados proceden del ámbito del indigenismo, no son evocados por Berni en función de temas políticos y reivindicaciones sociales, sino más bien, como lo indicarían los cuadros reproducidos, por la dimensión popular presente en sus obras. Su rol alrededor de la figura de Sabogal fue la de una tarea de recuperación de las más variadas formas del arte popular peruano, desde los mates burilados y los retablos policromos a los toritos de Pucará y los objetos de plata cusqueños.

De regreso a Buenos Aires, y como corolario de este periplo, Berni otorgó una entrevista a la revista «Leoplan» (Dras, 1942: s/p) donde aparece pintando *Mercado indígena*; el monumental cuadro destinado al salón de 1942 donde, frente una construcción con las infaltables arcadas y balcones de cajón, se yergue un conjunto de figuras con textiles, atuendos y sombreros característicos de la zona de Cusco; entre ellos un alcalde indígena con su traje y un imponente bastón de mando y una mujer que, al inclinarse, exhibe frontalmente una típica montera. La foto, rodeada por viñetas sobre pequeñas escenas de esa zona de los Andes, tiene como contrapartida a otra toma del taller donde Berni, acorde con la valoración del arte popular sostenida en escritos y declaraciones, muestra al cronista un impactante mate burilado.

⁴ *El pintor colonial Melchor Pérez de Holguín (15/2/42)*, *El arte de la época colonial. Gorivar, un pintor quiteño (31/5/42)*, *Cuatro pintores peruanos modernos (27/9/42)*, *La escultura de Quito en la época colonial (25/4/43)*, todos aparecidos en el suplemento dominical de «La Prensa» de Buenos Aires.



5. Los objetos

A mediados de los años Veinte, Berni exaltó el valor de las capas litúrgicas atesoradas en la Catedral de Toledo y, a la luz de este episodio y de las numerosas representaciones textiles visibles en su obra (Armando, 2010), no resulta extraño que en Bolivia adquiriera prendas y sombreros tradicionales que enviara a su esposa y en Cusco tomara minuciosos apuntes de atuendos etnográficos y arqueológicos. Durante la década del Cincuenta y a raíz de sus estadías en la provincia de Santiago del Estero registró la vida de las poblaciones campesinas componiendo, en algunos casos, frisos con hieráticas figuras de perfil que parecen remitir a Gauguin y, a través de éste, al arte egipcio. También representó músicos y bailarines y retratos de niños y niñas sobre mantas de lana con diseños geométricos y florales; una fascinación por esos tejidos que culminó, hacia 1960, con la realización de tapices donde mediante una síntesis abstracta interpretó la áspera vegetación de la provincia.

Un año después, presentó la muestra inicial de Juanito Laguna, el niño de las miserables periferias de Buenos Aires que protagoniza una extensa saga realizada a base de un planteo de raigambre informalista y la inclusión de elementos corpóreos mediante la técnica del *assemblage*; también, en este momento inicial, la plasmación de representaciones textiles ligadas al origen santiagueño del personaje y numerosas alusiones a objetos y vestigios arqueológicos de raigambre peruana. 1961 fue significativo en cuanto a la utilización del arte precolombino como lo sugiere la solución planista del rostro en el *Retrato de Juanito Laguna* similar al de las máscaras Chancay y el esquematismo de los cuerpos femeninos de *El mundo prometido a Juanito Laguna* sugestivamente próximo a las muñecas funerarias y otras estructuras textiles y poliméricas de esa misma cultura. Asimismo, *El carnaval de Juanito Laguna* que en una versión de 1960 tuvo como referencia a las máscaras populares adquiridas por el artista en sus viajes al noroeste argentino y los países andinos, presenta, en una segunda recreación de 1962, la utilización productiva de las muñecas y ajueres funerarios Chancay como lo manifiestan las subdivisiones del rostro con líneas en escalera y campos geométricos. Sin embargo, *La navidad de Juanito Laguna* muestra otras variaciones, ya que además de la representación de una manta santiagueña con rapacejo, uno de los personajes conecta con otra potente sugestión arqueológica peruana: un ceramio de la cultura Cupisnique que representa el rostro de una mujer anciana surcado por arrugas.

En el reportaje de la revista «Leoplan», Berni aludió a «las grandes civilizaciones autóctonas» que tuvieron asiento en los países que había recorrido, destacando la incaica por ostentar «manifestaciones tan elevadas como las de los antiguos egipcios y la de los asirios». Sin embargo señaló el «error de confinarlas en los museos de arqueología, con el único carácter de cosas arcaicas, en vez de darles el rango verdadero que merecen: el de elementos estructurales de una gran civilización» (Dras, 1942: s/p). En 1943, a continuación de un artículo de Siqueiros sobre sus murales recientemente concluidos en Chile, Berni publicó en la revista «Forma» (Berni, 1943), *Los huacos retratos*, una breve pero significativa nota dedicada a esa peculiar manifestación cerámica del antiguo Perú. Bajo la enorme fotografía de una pieza escultórica que



prácticamente ocupa toda la página, un pequeño texto exhibe los mismos argumentos que, con sutiles variaciones, volverá a reiterar en la revista «Saber Vivir» en 1950.

En función de estas ideas, las cerámicas más realistas del Perú – la tradición escultórica de la costa norte corporizada en las realizaciones de mochicas y chimúes – constituyen para Berni el soporte para la plasmación de sus temas sociales y populares como puede verse en *La difuntita Correa* de 1971. Una obra cuyos bocetos permiten apreciar, tan literalmente como en el resultado final, el aprovechamiento de la arquitectura popular de los cementerios del noroeste argentino y de las cerámicas realistas de la costa norte del Perú cuyas lágrimas, arrugas y pinturas faciales permiten potenciar el dolor o la consternación de los personajes; sentimientos que también se ven potenciados por el uso de las momias como una referencia arqueológica hasta el momento no considerada. En sus cuadernos de viaje, Berni registró una variada gama de objetos arqueológicos, entre ellos dibujos de momias en cuclillas no solo vistas en museos sino a partir de una insólita experiencia de huaqueo con ribetes policiales narrada en «Leoplan». A partir del ejemplo de Gauguin que modeló cerámicas siguiendo el formato de los huacos peruanos e incorporó en una de sus pinturas más conocidas la postura de las momias halladas en ese país, Berni apeló a esta sugestión en 1961, cuando representó, con los mismos referentes, el dramático *Incendio en el barrio de Juanito*.

Aunque en las recuperaciones del arte precolombino efectuadas por Berni las expresiones andinas tuvieron un carácter dominante, es posible registrar unas pocas experiencias que, aun minoritariamente, complejizan el panorama. En 1967 el artista participó en la exposición *El arte en el espejo* por invitación de la Galería Galatea de Buenos Aires. En esta, donde varios artistas argentinos interpretaban una obra consagrada, Berni presentó *Máscara Azteca*, una escultura polimatórica cuyo título la sitúa en el contexto mesoamericano. Asociada a otra pieza de título genérico, *Máscara Dos*, podría concluirse que por sus formas y atributos ambas piezas parecen aludir, elusiva o libremente, a las esculturas que cubren la pirámide de Quetzalcoatl en Teotihuacan. A diferencia de las citas del arte precolombino andino relacionados con la experiencia del viaje, estas últimas resultarían del estudio y la lectura como prácticas capaces de potenciar una deliberada y quizá provocativa elección para sustanciar la consigna de la convocatoria. También del estudio y la experiencia cultural acumulada devendrían otras dos producciones que, más allá de su ubicación en el tiempo, podrían enlazarse por su “primitivismo” genérico. Una, *Pesadilla de los injustos* o *La conspiración del mundo de Juanito Laguna trastorna el sueño de los injustos*, de 1961, donde Berni explora, a través de monstruosidades (Oliveras, 2001) que combinan lo orgánico y lo inerte, el hieratismo de los ídolos y el esquematismo de las construcciones mecánicas, el tema de la injusticia y la desigualdad. *La masacre de los inocentes*, su contraparte tridimensional, es una gran ambientación inspirada en el pesebre cristiano que, como su título lo indica, alude a un cruento episodio del *Nuevo Testamento* ligado al nacimiento de Jesús y, a través de este, a la violencia de la guerra y a todas las formas de coerción sobre los más débiles y vulnerables. Desplegada diez años después en el Museo de Arte Moderno de París, este montaje espacial, lumínico y sonoro, incluye otras monstruosidades agresivas y violentas que, nuevamente, articulan las formas del ídolo y del robot; particularmente, y como en el caso anterior, los ídolos en



su forma más impura, como los fetiches erizados de clavos o cubiertos por objetos más afines al montaje surrealista que a la pureza y la síntesis valoradas por la tradición cubista.

6. Conclusión

Como otros viajeros latinoamericanos que arribaron al Viejo Continente, Berni se contactó con las grandes tradiciones y con las más recientes transformaciones del arte, entre ellas con la valoración del arte “primitivo”. Por su vínculo con intelectuales y artistas pertenecientes a distintas parcialidades de la vanguardia y como otros tantos emigrados de las periferias de la propia Europa y de otros continentes, contribuyó al desarrollo de la cultura modernista (Williams, 1997) y a su regreso conformó una de las avanzadas de lo nuevo; los movimientos que en los países americanos elaboraron las versiones nacionales de lo moderno. En ese sentido, la familiaridad con la revolución primitivista y la articulación con las propias constelaciones históricas y geográficas favorecieron la mirada sobre las expresiones de las antiguas civilizaciones americanas y las sociedades indígenas que le sucedieron. Para muchos artistas, esa operación, acorde con los descubrimientos arqueológicos desarrollados en Egipto, el estado de los estudios antropológicos en el país (Pérez Gollán, 1995) y la ideología del nacionalismo, cimentó nuevas formas estéticas y al mismo tiempo identidades culturales de carácter nacional o continental. Sin embargo, en el caso de Berni la cuestión se manifestó mucho más tardíamente y con otras variantes; si bien pudo guardar alguna correlación con los resultados aportados por los estudios arqueológicos y etnográficos, estuvo lejos de las sensibilidades y las situaciones vivenciadas por otros artistas de la primera vanguardia argentina. Aun así, el compromiso con la política radicalizada y el anticolonialismo y la identificación con los desarrollos del arte moderno, garantizaron primero la representación de la vida indígena y posteriormente la amalgama entre sensibilidad social, experimentación estética y sugerencias precolombinas que caracterizó las series tardías.

Referencias bibliográficas / References

- Anónimo, *Antonio Berni busca en la realidad el tema y la emoción para su obra de artista*, «Desfile», Archivo Berni/Fundación Espigas, 1941, p.28.
- Anónimo, *Crónica sintética del Congreso Sindical Latino Americano*, «El Trabajador Latino Americano. Revista de Información Sindical», II, 17-18, 1929, pp.51-74.
- Anónimo, *El pintor Antonio Berni*, «Nun», 1(1), 1941, pp.10-11.
- Araoz Alfaro R., *El ejercicio plástico en una finca argentina. Marcan una etapa sus trabajos*, «Critica», 10 de diciembre, 1933, p.15.
- Armando A., Fantoni G., *El “primitivismo” martinfierrista: de Gironde a Xul Solar*, en Antelo R. (coord.), *Oliverio Gironde. Obra Completa*, Archives/Unesco, París, 1999, pp.475-489.



- Armando A., *Mujeres e imágenes textiles: biografías visuales y experiencia artística*, en Rossi M.C. (comp.), *Berni. Lecturas en tiempo presente*, Eudeba/Eduntref, Buenos Aires, 2010, pp.123-132.
- Berni A., *Cuatro pintores peruanos modernos*, «La Prensa», Buenos Aires, 27 de septiembre de 1942, Segunda Sección, s/p.
- Berni A., *El arte de la época colonial. Gorivar, un pintor quiteño*, «La Prensa», Buenos Aires, 31 de mayo de 1942, Segunda Sección, s/p.
- Berni A., *El pintor colonial Melchor Pérez de Holguín*, «La Prensa», Buenos Aires, 15 de febrero de 1942, Segunda Sección, s/p.
- Berni A., *La escultura de Quito en la época colonial*, «La Prensa», Buenos Aires, 25 de abril de 1943, Segunda Sección, s/p.
- Berni A., *Los huacos retratos*, «Forma», 27, 1943, p.13.
- Burucúa J.E., *Propuesta de hipótesis iconográfica para desanudar el enigma de los significados de Ejercicio Plástico*, en Barrio N., Wechsler D. (eds.), *Ejercicio Plástico*, Unsam Edita, Buenos Aires, 2014, pp.29-33.
- Chiabra Acosta A. (Atalaya), *1920-1932 Críticas de arte argentino*, Manuel Gleizer Editor, Buenos Aires, 1934.
- Clifford J., *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Gedisa, Barcelona, 1995 [1988].
- Dras G., *Un pintor en tierras incas*, «Leoplán», s/d, Archivo Berni/Fundación Espigas, Buenos Aires, 15 de julio de 1942.
- Eder R., *La pintura mexicana entre 1910 y 1960: lo épico, lo popular y lo íntimo*, en Waugh C. (ed.), *Voces de Ultramar*, Turner/Centro Atlántico de Arte Moderno, Madrid, 1992, pp.63-70.
- Eder R., *Muralismo mexicano: modernidad e identidad cultural*, en Morães Belluzzo A.M. (org.), *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, Memorial/Unesp, São Paulo, 1990, pp.99-120.
- Fantoni G., *Berni entre el surrealismo y Siqueiros. Figuras, Itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2014.
- Fantoni G., *Berni entre Grela y Ouyard: voces y textos sobre un movimiento artístico de los años treinta*, en Nusenovich M. y Zablosky C. (eds.), *Testimonios en las artes de Córdoba y Rosario*, Brujas/Secyt, Unc, Córdoba, 2016, pp.119-153.
- García F., *Los ojos. Vida y pasión de Antonio Berni*, Planeta, Buenos Aires, 2005.
- Golan R., *La feria universal un teatro transmedial*, en Meldenson Jordana (comisaria), *Encuentros con los años '30*, Catálogo de la Exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2012, pp.173-187.
- Laurière C., *Lo bello y lo útil, el esteta y el etnógrafo: el caso del Museo Etnográfico de Trocadero y del Museo del Hombre (1828-1940)*, «Revista de Indias», LXXII (254), 2012, pp.35-66, en <https://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/view/886/959>, consultado el 26 de septiembre de 2023.
- Matos Mar J., Deustua C., Rénique J.L., *Luis E. Valcárcel. Memorias*, Iep, Lima, 1981.



- Mesquita I., *Manifiestos y declaraciones 1921-1959*, en Moraes Belluzzo A.M. (org.), *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, Memorial/Unesp, São Paulo, 1990, pp.239-317.
- Nanni M., *Antonio Berni. Obra pictórica 1922-1981*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1984.
- Oles J., *Catálogo de obra*, en Debroise O. (cur.), *Retrato de una década. David Alfaro Siqueiros, 1930-1940*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1996, pp.101-197.
- Oliveras E., *Los monstruos de Antonio Berni*, Centro Cultural Borges, Buenos Aires, 2001.
- Otero C., *La arqueología en el relato oficial del estado nacional. El caso del Pucará de Tilcara (Jujuy, Argentina)*, «Arqueología Suramericana», 6(1-2), 2013, pp.87-111, en [https://arqueologia.unca.edu.ar/assets/arqueologia-suramericana-6\(1_2\).pdf](https://arqueologia.unca.edu.ar/assets/arqueologia-suramericana-6(1_2).pdf), consultado el 26 de septiembre de 2023.
- Pérez Gollán J.A., *Cuando las piedras florecen*, «Artinf», 19(91), 1995, pp.10-15.
- Rabossi C., *Antonio Berni: los periplos hacia la realidad*, en Aa.Vv., *Berni y sus contemporáneos. Correlatos*, Malba-Fundación Eduardo F. Costantini, Buenos Aires, 2005, pp.33-44.
- Roh F., *Realismo Mágico. Post Expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*, Revista de Occidente, Madrid, 1927.
- Rubin W. (ed.), *Primitivism in 20 th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, Museum of Modern Art, New York, 1984.
- Said E., *Cultura e imperialismo*, Anagrama, Barcelona, 1996.
- Siqueiros A., *Crónica sintética del Congreso Sindical Latino Americano*, «El Trabajador Latino Americano. Revista de Información Sindical», II (17-18), 1929, pp.51-74.
- Vargas Molteni O., *Eduardo Barnes es un escultor con alma de poeta y de músico*, «Cinema Para Todos», 4(170), 1932, pp.14-15 y 26.
- Verani H., *Las vanguardias literarias en hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, FCE, México, 1990.
- Viñals J., *Berni*, Imagen, Buenos Aires, 1976.
- Williams E., *Colecting and Exhibing Pre-columbiana in France and England, 1870-1930*, en Hill Boone E. (ed.), *Collecting the Pre-Columbian Past. A Symposium at Dumbarton Oaks, 6th and 7th October 1990*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C., 1993, pp.123-140.
- Williams R., *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Manantial, Buenos Aires, 1997 [1989].

Recibido: 10/10/2023
Aceptado: 15/12/2023

