
ramona vive su vida

Andrea Giunta

Una capa leve de azul translúcido se desliza sobre la imagen de una joven rubia y publicitariamente bella. Los rastros del pigmento atraviesan el rostro y vinculan el póster con las tensiones de la urbe. El tono azulado le agrega un efecto nocturno o cinematográfico. La armonía de la rubia de *La gran tentación* o *La gran ilusión* [lámina 55] proviene de sus rasgos y la sedosidad de la piel, que aumentan el poder persuasivo de esa muchacha perfecta que aprieta entre sus uñas pintadas de rojo un puñado de monedas francesas. En la otra sostiene un auto, como si nos ofreciese un regalo. “Si usted es rubia y bella, puede poseer todo esto”, parece decirnos la imagen [ilus. 1]. Quizás se trate de la publicidad de un auto (¿un Buick? ¿un Pontiac?) que cita el póster del film de 1958 *Attack of the 50 Feet Woman* [El ataque de la mujer de 15 metros]¹ [ilus. 2]. En cualquier caso, se trata de una mujer poderosa. Ya sea por su belleza estereotípica o por su tamaño. Arriba del auto se estrella el impacto de una masa de pintura roja. Un atentado, un signo de violencia, una confrontación de mundos y de sentidos. Debajo, o del otro lado, separado por una valla de chapas y pintura, un conjunto de personajes se une en un desfile grotesco. Se desplazan entre fragmentos de basura. Con los rostros deformados, exuberantes, vociferantes, caminan exhibiendo sus gestos y sus cuerpos desde una representación opuesta al canon que encarna la modelo. Los personajes masculinos, un *linyera*,² hombres trajeados, una figura que parece un militar, todos cuerpos y rostros exasperados, rodean a una mujer semidesnuda, con plumas, medias, ligas y cartera. El estereotipo de la prostituta. Ella mira a la mujer del retrato publicitario. No tiene la piel suave, ni un maquillaje cuidado; su rostro es el del exceso, la violencia, los ángulos, los contrastes de color y de texturas. Los brillos exaltados. Ramona se descompone en fragmentos. Monedas, *strasses* y una boca cuasi ortopédica libran una batalla para configurar sus formas. Su cuerpo está habitado por las caras y los recortes de revistas con parejas de matrimonios normales: la hipocresía de la sociedad que crea y expulsa a Ramona. La multitud ensancha ese cuerpo que se desborda en los senos flácidos. Un cuerpo vivido por la experiencia de reinventarse cada día en la calle, diseñando su rostro como una máscara que la convierte en mercancía. Una fuente de trabajo. La materia pictórica que se mezcla con el desecho parece ser el lugar desde el cual se arrojó el pigmento rojo.

FRONTISPICIO, ILUS. 7

Cartel para la película *Atrás de un largo muro* (1958), dirigida por Lucas Demare y protagonizada por Lautaro Murúa y Susana Campos.

Foto cortesía de Colección Hermanos de la Torre, Tandil



Ramona podría ser de cualquier gran urbe. A diferencia de Juanito Laguna, la serie de Ramona no se ubica, necesariamente, en los cinturones de miseria de una ciudad latinoamericana. Representa los márgenes femeninos de la cultura urbana. La prostituta, la extranjera, el otro y un signo de clase.³ Un lugar de visualización de la modernidad fallida y un anticipo de las tensiones sobre las que se organiza el modelo del desarrollo durante los años sesenta. Berni la concibe entre Buenos Aires y los restos materiales del *Folies-Bergère* parisino.⁴ [Ver ensayo de Mari Carmen Ramírez en este volumen]

Las dos grandes pinturas-collage que representan a Ramona durante 1962 plantean la tensión con el mundo capitalista. En *La gran tentación*, encarnado en la exaltación del consumo (una rubia, un auto, las monedas francesas); en *Ramona espera*, destacado por la publicidad de Pepsi-Cola.⁵ [Ver pág. 22, ilus. 1] En esta última no se sabe bien si Ramona es una o son las cuatro. Una acodada en lo que parece un quiosco, las otras tres juntas, con ligas, puntillas, brillos y zapatos altos. Del otro lado del muro, la fábrica, como el engranaje de la explosión urbana que desencadena el relato. El desarrollo industrial, el progreso, y los cinturones de miseria, los márgenes habitados por niños que viven en la pobreza o prostitutas que desfilan frente a la pared que separa su mundo, el de la calle estrecha, del que está del otro lado, el de la ciudad industrial. Ambos espacios se conectan por el universo del consumo, representado en *Ramona espera* por la Pepsi-Cola, esa bebida extraña que capturó los paladares desde los años sesenta, atravesando geografías y clases sociales. La persuasión de los sentidos, la conquista de las voluntades por el deseo de una satisfacción inmediata. Una bebida que, en tanto crecían los discursos antiimperialistas, se convertía en símbolo de la dependencia⁶ —señala Isabel Plante—; en América Latina y también en Europa, sobre todo en Francia, se ponían en paralelo la penetración del consumo en la vida cotidiana, la Guerra de Vietnam y el subdesarrollo del Tercer Mundo.⁷ No es extraño, entonces, que cuando el presidente francés Charles de Gaulle llegó a Buenos Aires, en 1964, las masas lo celebraran al grito de “Perón-De Gaulle, un solo corazón” o “Perón-De Gaulle, tercera posición”, debido al giro antinorteamericano que había marcado su discurso⁸ [ilus. 3]. Tanto la serie de Juanito como la de Ramona trabajan sobre zonas expulsadas del crecimiento económico de posguerra.

Sin embargo, no son éstas las únicas representaciones que activa la serie de Ramona. El tema moral en torno a la prostitución tiene una extensa genealogía en la literatura y en el arte argentinos. El famoso poema de Evaristo Carriego *La costurerita que dio aquel*

mal paso, de 1913, sintetiza una historia cuyos episodios estaban fijados por la moral popular⁹ [ilus. 4]. La caída estaba reforzada por los discursos que establecían cuáles eran los lugares “correctos” de la mujer, los lugares “honrosos”. Así como existían manuales que explicaban cómo ser una buena esposa—es decir,

ILUS. 1 [IZQUIERDA, ARRIBA]

Antonio Berni

La gran tentación o *La gran ilusión*, 1962

Díptico [LÁMINA 55]

MALBA - Fundación Costantini, Buenos Aires

© Inés y José Antonio Berni

ILUS. 2 [IZQUIERDA, ABAJO]

Attack of the 50 Feet Woman [Ataque de la mujer de 15 metros] (1958),

dirigida por Nathan Hertz, con guión cinematográfico de Mark Hanna y Allison Hayes como protagonista.

El póster de promoción de la película es de Reynold Brown.

ILUS. 3 [ABAJO]

Carteles callejeros de la CGT (Confederación General del Trabajo) con las efigies de los generales Charles de Gaulle y Juan Domingo Perón (entonces en el exilio madrileño), que anuncian la llegada del presidente francés a Buenos Aires, en septiembre de 1964.

Foto de Eduardo di Baia

© AP Photo/ Eduardo di Baia





ILUS. 4 [ARRIBA]

Evaristo Carriego

Tapa de *La costurerita que dio aquel mal paso* [1913]
(Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1977)

ILUS. 5 [DERECHA, ARRIBA]

Costureras argentinas montando zapatos en una fábrica de Buenos Aires;
vista interior de la sección de costura, ca. 1945.
© DDF/ Archivo General de la Nación, Buenos Aires

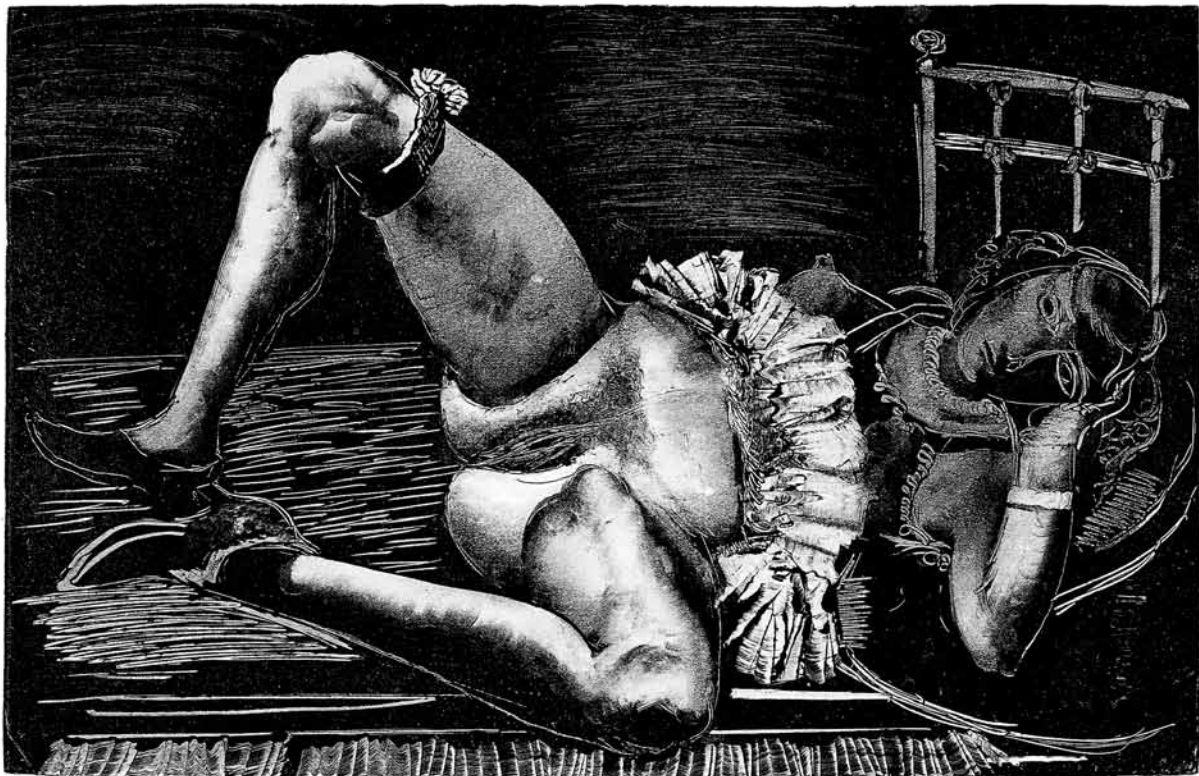
ILUS. 6 [DERECHA, ABAJO]

Lino Enea Spilimbergo

Breve historia de Emma, XIX, 1936
Monograbado n° 19
Colección particular, Buenos Aires
© Lino Marcelo, Silvia, Leonardo, Andrea y Fernando Spilimbergo

cómo cocinar bien, cómo atender bien al hombre o cómo cuidar de la casa—,¹⁰ también estaban establecidos los pasos que conducían a la mujer a perder su honor. Carriego relata el devenir de una costurera, tarea que se realizaba de manera doméstica. Fue la revolución de la máquina de coser (inventada por Isaac Singer en 1851), una forma de trabajo doméstico que permitía a la mujer colaborar en la economía familiar sin abandonar el hogar. Un trabajo que, al mismo tiempo que le daba cierta independencia económica, la aislaba durante jornadas de diez horas, contribuyendo a su confinamiento y a su celibato [ilus. 5]. Para salir de esa vida y acceder a otra más placentera, muchas buscaban un protector. A veces lo hacían por razones económicas, otras por amor. “Mostrar la hilacha”, en una jerga moralista, significaba volver evidente que las razones para seducir a un hombre eran el interés y no los sentimientos. Por amor o por interés, la consecuencia era la pérdida del honor. A la costurerita de Carriego la mueve el amor. La deshonra la lleva a abandonar la casa cuando, según parece indicar el poema, ya no puede ocultar su embarazo. Cuando regresa al hogar la familia la acoge. Pero ésta funciona como alegoría de su propia decadencia: su madre está enferma y su padre muerto.

La genealogía de Ramona también se inserta en la tradición del arte argentino. Por ejemplo, en la serie de 36 monocopias *Breve historia de Emma* que Lino Enea Spilimbergo —un viejo amigo de Berni— realiza entre 1935 y 1936.¹¹ Emma Scarpini (conocida como “Lola”) es una niña humilde que se prostituye y, derrotada por la explotación, se suicida a los 30 años. Spilimbergo parte de lo que parece una noticia periodística, como si tratara de construir un archivo que demuestre que lo que nos cuentan las imágenes sucedió. Sólo así la serie puede adquirir el carácter de denuncia¹² [ilus. 6]. En la secuencia narrativa, el camino a la prostitución está señalado por el momento en el que Emma se sube a un auto que la lleva al cabaret. El automóvil, símbolo de la vida moderna, como el que nos muestra la rubia de *La gran tentación*, es también el transporte hacia el peligro. Lo mismo sucede con los personajes de Rosa y Teresa, los cuales atraviesan en un auto descapotado la ciudad del Kavanagh (primer rascacielos de Buenos Aires), desde la estación ferroviaria de Retiro hasta la villa miseria a la que irán a vivir, según narra la película de Lucas Demare *Detrás de un largo muro* (1958),¹³ un retrato igualmente moralizante [ilus. 7, frontispicio]. El medio de transporte vinculado a la mujer moderna también podía ser el medio de su pérdida. *La gran tentación* es la vida urbana, la velocidad y el lujo. Berni construye un personaje en episodios, como hacen otros grabadores como el flamenco Frans Masereel o el argentino Víctor L. Rebuffo.¹⁴ El crítico francés Michel Ragon destacaba esto



cuando decía que Berni escribía “una novela en imágenes”. Tal era, también, el recurso del litógrafo argentino Adolfo Bellocq cuando representaba la vida de Rosalinda Corrales, la obrera de frigorífico que deviene prostituta de la Isla Maciel (en el barrio industrial de Avellaneda), para ilustrar la novela *Historia de arrabal*, de Manuel Gálvez, publicada en 1922.¹⁵ [Ver Cronología, ilus. 10] Las prostitutas, el burdel, la calle, el relato moral, tienen una larga tradición en la modernidad literaria y artística argentina.

Pero la Ramona de Berni no es sólo la prostituta. Aun cuando ésta es la perspectiva predominante, también se incluyen mujeres que se clasifican por otros roles sociales. Podemos leer la serie de Ramona ya sea como una narrativa de la vida de una única mujer que se prostituye, o bien como un mapa de los lugares o posiciones desde los que la mujer de los años sesenta se desmarcaba de los roles tradicionales de madre, esposa y ama de casa. Ramona es, sobre todo, una mujer que trabaja fuera de su hogar. Es la obrera inscrita en la matriz de la modernización industrial. En la serie de Berni, ella es la Ramona “obrero”, una mujer que camina, vestida como muchacha trabajadora, hacia la fábrica. No está “del otro lado del muro” ofreciendo su cuerpo como mercancía. Si bien el trabajo en la fábrica representó la ampliación del universo femenino, no implicó el abandono del trabajo en su casa y la atención de la familia, que tenía que organizar a partir de redes de apoyo familiar o vecinal para cuidar de los niños.¹⁶ La salida de la mujer a la fábrica, más que una decisión personal, fue una demanda del crecimiento industrial. A las mujeres se les pagaban salarios más bajos y se las consideraba más dóciles, más fáciles de manejar. El trabajo femenino era más rentable, generaba mayores ganancias para el empresario.¹⁷ Era, por lo tanto, un mal necesario. Como señala Graciela Queirolo, “existía un consenso en cuanto a las representaciones de género que era transversal a las identidades religiosas, políticas y de clase. Católicos, liberales y socialistas, industriales y obreros, definían a la mujer como una madre, y si bien veían el trabajo asalariado como ajeno a la naturaleza femenina, lo aceptaban como una excepción o un mal menor ante la necesidad económica, preferible a la prostitución, situación posible, en especial en las mujeres más pobres”.¹⁸ Además, se desempeñaban en un sector terciario como vendedoras, empleadas administrativas, telefonistas o maestras.

Berni no aborda a Ramona en otras profesiones; no hay secretarías ni empleadas de grandes tiendas. Tampoco es madre. Es una mujer que fue niña, adolescente, incluso un bebé [ver p. 84, ilus. 1]; que tomó la comunión, se casó, fue costurera, decidió su

vida, fue prostituta y llegó a la vejez. En varias representaciones se desviste y es observada por los hombres que desean poseerla: embajadores, militares, sacerdotes, los personajes del poder.

El imaginario social sobre la prostitución se configura en la literatura, en las artes visuales y también en el cine. La película de Demare aborda las decisiones de dos jóvenes que vienen del interior del país a la capital. Ambas cruzan la ciudad moderna y esplendorosa en un auto, pero van a vivir a la villa miseria, “detrás del largo muro” que la oculta. En el film se plantea el dilema entre la que opta por ser la protegida de un hombre con el que no está casada (lo que le permite salir de la villa, acceder a cierto confort, pero ser juzgada por optar por la deshonra), y la que decide regresar al campo y conservar su moral; la primera, Teresa, es morocha, y la segunda, Rosa, es rubia.¹⁹

Quiero detenerme aquí en las formas en las que se construye esa opción en el cine francés de los años sesenta. Uno de los grabados de la serie se titula *Ramona vive su vida* [lámina 66], una traducción del título de la película de Jean-Luc Godard *Vivre sa vie*, de 1962. En este film, Naná (el nombre del personaje de Émile Zola, encarnación del ascenso social por el uso del cuerpo, causa de su decadencia) pasa del trabajo de vendedora de discos a prostituta. La decisión está vinculada a cierta necesidad económica, pero no a la desesperación. Ella tiene un hijo y un hombre que quiere que vuelva a la casa; pero decide tener otra vida. Una opción individual reforzada por la escena en la que sostiene y repite que “somos responsables de todo lo que hacemos”. Pese a que su opción representa un ascenso provisorio y engañoso, ella busca la felicidad transformando su entorno —aunque tan sólo sea por el tiempo que dura un tema musical—, como en la escena en la que baila, sola, en un contexto opuesto a la alegría. ¿Naná es víctima de la sociedad o una mujer capaz de determinar su propio destino? El film termina con su muerte en el momento en que es vendida por su proxeneta [ilus. 8, 9 y 10]. Ella toma decisiones que no la conducen a la felicidad que busca. Es una víctima en el engranaje del sistema. La película, cruzada por la estética y las filosofías de Bertolt Brecht o de Jean-Paul Sartre (e incluso la del cineasta Robert Bresson), es un film existencial estructurado con técnicas de distanciamiento. Los doce cuadros en los que se organiza responden a un orden narrativo que también podemos encontrar en la serie de Ramona de Berni. Según señaló Silvia Dolinko, la película de Godard se presentó y se premió en el Festival Internacional de Cine de Venecia, al mismo tiempo que Berni obtenía el premio en la XXXI Biennale veneciana.²⁰ En el grabado de Berni, Ramona levanta sus brazos para quitarse la ropa, acción que varias veces repite la bella Anna



ILUS. 8, 9 Y 10

Tomás fijas del film *Vivre sa vie* (*un film en douze tableaux*) [*Vivir su vida* (una película en doce cuadros)] (1962), dirigido por Jean-Luc Godard, con actuación de Anna Karina y Sady Rebbot: (8), Naná en la disquería; (9) en la acera; (10) acosada entre proxenetas.

Stills cortesía de María McGreger

Karina representando a Naná. El film plantea una pregunta que también puede formularse a partir de la serie de Berni: ¿Ramona es una víctima o una mujer que decide *vivir su vida*?

La pregunta remite a un tema de la cultura de Occidente en el que se condensa la doble visión de la mujer como víctima y como peligro. Quizás lo más amenazante sea su libertad para decidir cómo utilizar su propio cuerpo. El tema es central en la agenda que aborda el lugar de la mujer en la sociedad: la condena de la prostitución no es lo mismo que la condena de la prostituta. Si la primera implica apuntar hacia las redes del poder que la hacen posible, la segunda redonda en un discurso moral puritano. En ambas perspectivas, la vida de la prostituta no termina bien; pero en un caso las consecuencias se leen en términos de estructuras de poder y, en el segundo, de moral individual disoluta. La Asociación de Mujeres Meretrices de la Argentina (AMMAR) sostiene el derecho de reconocerse como trabajadoras, organizándose, luchando por sus derechos y denunciando situaciones de violencia, injusticia e impunidad. Al mismo tiempo, desde 1937 el Estado argentino respeta el ejercicio de la prostitución individual, pero prohíbe y penaliza el proxenetismo o la explotación sexual y el lucro percibido por la prostitución ajena. Entre 1875 y 1936, se reglamentó el funcionamiento de los prostíbulos y controló la situación sanitaria de las prostitutas a fin de velar por la salud de los clientes. La ciudad de Rosario, cuyos prostíbulos Berni había fotografiado en los años treinta,²¹ fue pionera tanto en estas reglamentaciones como en su desaparición, en 1932. Al mismo tiempo, las prostitutas que trabajan para sí mismas son el blanco de la represión policial y de las *coimas* o sobornos.²² *Vivre sa vie* también traza un mapa de posiciones sobre el tema. Naná se prostituye por propia decisión. Comienza en forma independiente, para pasar luego a la protección del proxeneta. El cuadro siete del film condensa la información que remite a la reglamentación social de la prostitución, las leyes aprobadas en los años de la inmediata posguerra, los controles sanitarios, los precios y sumas que pueden obtenerse por jornada y los que se tienen que pagar, por anticipado, para obtener la protección de un hombre; los días de descanso, el embarazo, los hijos y el alcohol. Antes de pasar a la “protección” del proxeneta, Naná ejerce la prostitución en forma independiente; también se ofrece, se describe y se mide en la carta que escribe a una madama de provincia para trabajar en su casa. En la película, ella afirma, en forma segura y contundente, que “todo lo que hacemos es nuestra responsabilidad”. En un sentido, el film suscribe la distancia entre la prostitución independiente y la que se ejerce bajo el control de un “protector”. Naná no muere porque sea una prostituta, sino por haber caído en las manos de un proxeneta que la vende y la utiliza como escudo para evitar las balas y salvar su propia vida.

Ramona se gesta entre Buenos Aires y París. Si bien en la entrevista que en 1962 le hace Michel Ragon en París, después de haber obtenido el premio de grabado en la Biennale di Venezia, Berni le dice que está trabajando en un nuevo personaje, Ramona Montiel,²³ éste ya aparece en *La boda*, de 1959 [ver Cronología, ilus. 17], donde la novia está vestida con los mismos encajes de plástico que luego encontramos en las matrices o tacos para imprimir la serie de los grabados. Por otra parte, en una carta al crítico y diplomático argentino Rafael Squirru, Berni la describe como una mezcla de “Cumparsita-Milonguita” y “Marilyn Monroe”.²⁴ En 1962, Berni ya tenía todos los elementos para construir los episodios de una historia que conducía a la prostitución. Había investigado los prostíbulos de la calle Pichincha (Rosario) en los años treinta, había desarrollado el collage para abordar la serie de Juanito y había expandido los límites del grabado. Ramona nacía, entonces, de la simultánea puesta en escena de todos esos elementos.

Milonguita y Marilyn, una mezcla del tango con el pop.

Milonguita es el personaje del tango de Samuel Linning (1920), personaje al que Berni retoma en el grabado *Te acordás Milonguita*, incluido en la carpeta *Tango*, publicada en 1962.²⁵ Ella continúa el personaje mencionado de Carriego, al que Berni inserta en el mundo del trabajo y en la sociedad de los años sesenta. Berni la describe en detalle:

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. [...] Sus aventuras comienzan en fábricas y oficinas, su labor manual pierde importancia, solo se destaca por sus grandes ojos, sus piernas bien contorneadas y sus pantorrillas moldeadas como botellas de champagne. Se inicia en su oficio y descubre que en las relaciones con patrones y gerentes de empresas su cuerpo puede serle mucho más rentable. [...] Las sedas chillonas, las pasamanerías, el oropel, son incisivos en el sofisticado ámbito de Ramona. Goza de esta manera, y transitoriamente, del lujo imitativo de las vanidades del gran mundo. [...] En la soledad desamparada de su habitación, la conciencia atávica de la culpabilidad, en Ramona fabrica monstruos alucinantes y tenebrosos y sus sueños de madrugada se pueblan de pesadillas, represiones y miedos ancestrales. Mis monstruos poliméricos titulados ‘La Voracidad’ o ‘El Gusano triunfante’ son materialización de estos dramáticos estados anímicos. Es la materialización corpórea de las imágenes difusas creadas por la subconciencia”.²⁶

Los monstruos son, pues, el residuo moral del análisis de la prostitución como caída. En *Ramona vive su vida* aparece el ídolo del tango, Carlos Gardel, una imagen que funciona como símbolo de la identidad argentina. Ramona, testimonia Berni, nace en los restos del *Folies-Bergère* de París; sin embargo, como señala Silvia Dolinko, el personaje se impregna del contacto con el aspecto más idiosincrático con el que puede promocionarse en París: el tango. En este grabado, entre otros detalles, también aparecen referencias a la lámpara del *Guernica* de Picasso. Se produce así la fricción entre alta cultura y cultura popular (Picasso/Gardel) que, en la historia de la modernidad artística, recurrentemente activó el motor de la vanguardia.²⁷ Una tensión que en la historia del arte moderno muchas veces se hizo visible desde el cuerpo de la prostituta. Por ejemplo, en la *Olympia* de Manet, en 1865, o en *Les demoiselles d'Avignon*, de Picasso, en 1907.

Pero Ramona Montiel es también Marilyn Monroe [ilus. 11], una joven emancipada por su belleza, la que también marca su

ILUS. 11

Andy Warhol

Untitled [Sin título], de la serie *Marilyn Monroe* (Marilyn), 1967

Una serigrafía de una tirada de diez

The Museum of Modern Art, New York, donación de

Mr. David Whitney 70.1968.6

Imagen digital © 2014 The Museum of Modern Art / Scala, Florence

©2014 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. /

ARS, NY / SAVA, Buenos Aires



destino trágico, aunque desligada de las razones morales que impregnan la relación entre belleza y prostitución.²⁸ Marilyn crece en el mercado de Hollywood y lo alimenta, se vincula a los políticos en el más alto nivel. Su cuerpo no se reduce a la condena social; ella pone en evidencia la moral del poder (la que, por cierto, no es ajena a su propia muerte).

El lugar de la mujer integra intensamente los discursos feministas de los años sesenta y setenta.²⁹ El relato moral se moviliza desde otras perspectivas, tanto en la Argentina como en Estados Unidos o en Francia. El cuerpo se transforma en instrumento o en arma de una batalla por la redefinición del espacio y del rol de la mujer en la sociedad contemporánea; e incluso se mezcla con la política. En *La Chinoise*, de Godard (1967) [ilus. 12], una de las jóvenes involucradas en la célula de guerrilla maoísta —en conflicto con las directrices ortodoxas del Partido Comunista soviético— que aborda el film explica con la mayor naturalidad cómo se prostituye cuando necesita dinero. La prostitución no es en este caso el destino de una muchacha pobre, sino una opción, entre tantas otras, para que una joven estudiante financie esa vida de activismo. Mientras en *Vivre sa vie* se intercalan textos que explican el lugar de la prostitución en la sociedad y cómo lo reglamenta la ley —legislación y reglamentación que no garantizan la vida de Naná—, en *La Chinoise* prostitución y lucha armada conviven con naturalidad y alcanzan, ambas, ciertos registros de farsa.

Berni expande un discurso que puede hilvanarse iconográficamente desde la serie de Emma de Spilimbergo. Fundamentalmente, Berni sólo modifica la actitud y la expresión de Ramona. Desde el comienzo, ella no es una joven triste y desvalida, sino una mujer fuerte y violenta. Explotada, marginada, pero capaz de poner en evidencia la trama de poder que torna posible su situación. La serie no sólo la muestra a ella, sino, incluso (aisladamente), a sus clientes; aquellos que permiten que su condición exista; son los integrantes tanto de una clase media en ascenso como del poder militar, religioso y político. En este sentido, la serie se impregna de registros que atraviesan el discurso de la segunda ola del feminismo. En su amplia agenda, Berni coincide con la visualización simultánea de la sexualidad y del trabajo.³⁰

Uno de los aspectos más destacables de la serie de Ramona es su factura, sus procedimientos técnicos. Con éstos, Berni renovaba el grabado al mismo tiempo que lo hacían referentes internacionales como Andy Warhol y Robert Rauschenberg.³¹ [Ver Cronología, ilus. 12] El desecho que rodeaba a Juanito hasta dejarlo inmerso en el basural se reestructura en el cuerpo de



ILUS. 12

Toma fija de la película *La chinoise, ou plutôt à la chinoise* [La china, o más bien a la manera china], dirigida por Jean-Luc Godard, 1967. Protagonizada por Anne Wiazemsky y Jean-Pierre Léaud.

Ramona. En sus grabados, ella se va armando desde los fragmentos (apropiándose de su poder), antes dispersos, ahora activos en el mecanismo de su cuerpo. Podría entenderse como una autómatas; es decir, como un dispositivo que funciona por sus propios medios y que puede realizar tareas de manera auto-suficiente. Al mismo tiempo, su cuerpo puede desagregarse en distintas partes. En un sentido, es una forma de dar visibilidad tanto a las funciones de cada una como a los preceptos y conductas que cada parte del cuerpo activa. Los senos son, en varios grabados, formas circulares determinadas no por el dibujo que delinea la carne, sino por la incrustación de un elemento mecánico que interfiere grotescamente en la continuidad del cuerpo y los vuelve visibles.

Entre fines de los años sesenta y comienzos de los setenta, las artistas vinculadas a la segunda ola del feminismo (particular-

mente el grupo relacionado con *Womanhouse* en Los Ángeles) realizaron experiencias grupales con performances e instalaciones que recurrían al kitsch y a la ironía para poner de relieve los estereotipos sociales sobre el cuerpo femenino. Buscaban, incluso, dar visibilidad a un cuerpo que, hasta entonces, las artes visuales habían abordado desde la mirada masculina o desde perspectivas patriarcales respecto de sus formas de representación. Ellas colocaron, en un primer plano, la intimidad de la mujer y todo aquello vinculado a su ciclo biológico. En el documental *Womanhouse* (1974), dirigido por Johanna Demetrakas, se muestran distintas situaciones de la experiencia que, en los años setenta, habían desarrollado Judy Chicago y Miriam Shapiro con un grupo de estudiantes. Lo hicieron en una vieja mansión de Hollywood en la que alteraron sus instalaciones para investigar las experiencias y las fantasías de las mujeres mientras cosen, cocinan, lavan y planchan. Aquellas instalaciones-performance ponían en escena el cuerpo de la mujer tanto como los clichés y la estandarización de sus gustos y ocupaciones. La sexualidad se descomponía en fragmentos (senos, vaginas, falos) a partir de los cuales se ponían en acción los estereotipos³² [ilus. 13].

Éste era un movimiento que contestaba el canon del modernismo formalista greenberiano, regulado por la autonomía del lenguaje. Más allá de la introducción de contenidos y temas vinculados a cuestiones de género, en estas instalaciones se destaca un uso no jerárquico de los materiales y de las técnicas, la ruptura con la letanía (masculina) de los criterios artísticos, de los valores estéticos, comunes a las prácticas de la historia del arte.³³ Las formas visuales del feminismo de los años setenta desarticulaban los componentes del cuerpo; quebraron la unidad armónica del punto de vista que fundía las formas y el lenguaje. Berni producía intervenciones comparables. El uso de materiales descartados en esas obras que la burguesía argentina consideraba “mal hechas”, incluso de mal gusto, introducía el mundo real dentro del mundo de la obra. [Ver ensayo de Héctor Olea en este volumen] Los desechos no se ordenan, en estos collages, siguiendo pautas geométricas, abstractas u ortogonales; dejan sentir toda su heteronomía. Pienso, como contraposición, en los collages del argentino Kenneth Kemble [ver Cronología,ilus. 26] o del italiano Alberto Burri. Incluso, si considero las chapas retorcidas con las que Berni configura algunos de los cielos amenazantes de la serie de Juanito Laguna, podría vincularlas a automóviles comprimidos de John Chamberlain. La diferencia fundamental radica en que Berni no sólo subvierte la autonomía del arte desde los materiales que utiliza, sino también desde los temas que opera. Berni pone en jaque el concepto de la obra entendida como “un mundo autónomo”, en el que ni los

materiales ni tampoco los temas establecen los parámetros de la interpretación. El artista narra el mundo que quiere analizar, diseccionando los cuerpos de sus protagonistas; los materiales de las calles estallan en el entorno de Juanito así como en el cuerpo de Ramona. Esto es, un cuerpo que también se organiza desde la resignificación de cada una de sus partes en un proceso de mutación potencial hacia otra cosa. Al introducir los métodos de articulación de los mecanismos, Berni produce una desnaturalización; introduce lo alternativo, ya sea una resistencia frente al carácter normativo del sexo, o bien una teoría del cuerpo.³⁴

Sin duda, Berni no estaba pintando ni pensando como mujer. Buscaba interrogar lo que para él era, en un sentido, cultivar un fetiche.³⁵ Quizás esta serie de Ramona pueda ser interpretada como un cuestionario acerca tanto de las razones como de los sentimientos que activan cada una de las conductas y de los movimientos de su personaje. Opera de modo semejante a Paul (en *masculin féminin*) cuando les formula a distintas jóvenes las mismas preguntas, cubriendo temas que van desde la política a los métodos anticonceptivos. Y, a diferencia de lo que sucede con la Emma de Spilimbergo o con Naná en *Vivre sa vie*, no sabemos cuál es el final del personaje: no hay un suicidio ni un asesinato. Sin embargo, las pesadillas que asuelan el sueño de Ramona introducen un elemento moralizante: el vivir su vida tiene consecuencias.

¿Ramona es una víctima o una mujer que vive su vida? Su cuerpo armado de fragmentos se activa desde ambas opciones. La palabra *armado* tiene, en español, dos acepciones. Es, por un lado, la operación de poner juntas distintas partes, encontrarles un orden, un sentido. Pero *armado* también significa llevar un arma, estar dispuesto al ataque o a la defensa. El cuerpo construido es un mecanismo, pero también implica poseer los elementos para actuar sobre lo dado. Ramona es una víctima de la sociedad, es cierto; pero es, también, alguien que conserva un margen para vivir su vida.

ILUS. 13

Toma fija del documental *Womanhouse* [Casa de mujeres] (1974), dirigido por Johanna Demetrakas, con performances y participación de Judy Chicago y Miriam Shapiro. La imagen original de la película Super 8 aparece fuera de foco.

Stills cortesía de María McGreger

© *Womanhouse*, the film by Johanna Demetrakas



Notas

- 1** Agradezco a Michael Wellen la referencia a la publicidad de este film. Agustín Díez-Fischer también merece destaque por algunas imágenes que ilustran el texto. Los restantes *stills* de películas son del minucioso trabajo de María McGreger (ICAA-MFAH).
- 2** Un vagabundo que vive en la calle.
- 3** Ver T.J. Clark, "Olympia's choice", *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1984), pp. 78-146.
- 4** Ver la entrevista a Berni realizada por Michel Ragon "Antonio Berni peint en 20 tableaux le roman-feuilleton de son nouveau personnage: Ramona Montiel", *Ars*, París, 18 de septiembre de 1962, p. 10. Archivo Fundación Espigas, Buenos Aires.
- 5** Para un análisis detallado de esta pintura, véase Isabel Plante, *Argentinos en París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta* (Buenos Aires: Edhasa, 2013), pp. 240 y ss.
- 6** Tanto como la Coca-Cola. Recordemos, en este sentido, la obra conceptual de Antonio Caro *Colombia Coca-Cola* (1976).
- 7** Plante, *Argentinos en París* (2013), ibídem.
- 8** Norberto Galasso, *Perón. Formación, ascenso y caída, 1893-1955* (Buenos Aires: Colihue, 2005), p. 945.
- 9** Evaristo Carriego, *La costurerita que dio aquel mal paso* (Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1913).
- 10** Cito, como ejemplo, el manual escrito por la bisabuela de Graciela Iturbide. Ver Sra. Da. Soledad del Moral Vda. de Iturbide, *Haciendo hogar. Manajo de sugerencias, recetas, experiencias y pequeñas instrucciones* [Morelia, Mich. (1937)], reeditado en la Ciudad de México (2011).
- 11** La serie se mostró completa en la exposición curada por Diana B. Wechsler y reproducida en el mismo libro para el que realizó la investigación, los ensayos y la documentación, *Spilimbergo* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1999).
- 12** Para un análisis de esta serie, véase Diana B. Wechsler, *La vida de Emma en el taller de Spilimbergo* (Buenos Aires: Fundación OSDE - Imago Espacio de Arte, 2006), pp. 11-25.
- 13** Se proyecta en la Argentina el mismo año en el que Berni inicia la serie de Juanito y un año después de que se publique el libro de Bernardo Verbitsky *Villa miseria también es América*, ambos vinculados al relato de la vida en la villa miseria. Cf. Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta* [2001] (Buenos Aires: Siglo XXI, 2008), p. 96.
- 14** Cf. Silvia Dolinko, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973* (Buenos Aires: Edhasa, 2012), p. 224.
- 15** Dolinko (2012), p. 249.
- 16** Mirta Lobato (1990), "Mujeres en la fábrica. El caso de las obreras del frigorífico Armour, 1915-1969", en *Anuario del Instituto de Estudios Histórico-Sociales*, nº V, 1990, pp. 171-205.
- 17** Fernando Rocchi, "Concentración de capital, concentración de mujeres. Industria y trabajo femenino en Buenos Aires, 1890-1930", en Fernanda Gil Lozano, Valeria Pita y Gabriela Ini (orgs.), *Historia de las mujeres en la Argentina. Siglo XX* (Buenos Aires: Taurus, 2000), pp. 222-243.
- 18** Graciela Queirolo, "El trabajo femenino en la ciudad de Buenos Aires (1890-1940): una revisión historiográfica", *Temas de Mujeres*, año 1, nº 1, *Revista del Centro de Estudios Históricos e Interdisciplinarios sobre las Mujeres*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- 19** Para un análisis más detallado de este film, véase Andrea Giunta, "Arte de los sesenta en Buenos Aires: palabras, imágenes, fronteras", en Héctor Olea y Mari Carmen Ramírez (orgs.), *Versions and Inversions. Perspectives on Avant-Garde Art in Latin America*, Houston, vol. III (Houston: The Museum of Fine Arts, Houston, and International Center for the Arts of the Americas; distribuido por Yale University Press, New Haven and London, 2006), pp. 49-87.
- 20** Fue Dolinko también quien señaló la relación entre la serie de Berni y este film. Cf. Dolinko (2012), p. 248.
- 21** Antonio Berni realizó una serie de fotografías de incógnito para un artículo periodístico que Rodolfo Puiggrós publicó en *Rosario Gráfico* del 11 de febrero de 1930. Véase Fernando García, *Los ojos. Vida y pasión de Antonio Berni* (Buenos Aires: Planeta, 2005), p. 303; n. 25.
- 22** Véase el catálogo de la exposición *Mujeres. 1810-1910* (Buenos Aires: Casa Nacional del Bicentenario, Secretaría de Cultura de la Nación, 2011), pp. 52-53.
- 23** Berni, entrevistado por Ragon, "Antonio Berni peint en vingt tableaux..." (1962), p. 10.
- 24** Carta de Berni a Rafael Squirru, París, 28 de agosto de 1962. Citada en García, *Los ojos...* (2005), pp. 249-250.
- 25** Publicada por el galerista de Rubbers (Buenos Aires), Natalio Jorge Povarché, la carpeta incluía grabados de otros artistas como Carlos Alonso, Juan C. Castagnino, Emilio Centurión o Enrique Policastro. Cf. García (2005), p. 303.
- 26** Antonio Berni, "Ramona Montiel", entrevista de José Viñals, en Berni. *Palabra e imagen* (Buenos Aires: Imagen Galería de Arte, 1976), pp. 92-96.
- 27** Cf. Thomas Crow, "Modernism and Mass Culture in the Visual Arts", en *Modern Art in the Common Culture* (New Haven and London: Yale University Press, 1996), pp. 3-37. La fricción a la que me refiero es iconográfica. Silvia Dolinko se refiere al mismo concepto de Crow para analizar la "fricción técnica" que Berni produce al introducir el fotograbado de Gardel en su grabado; de hecho, un elemento industrial de la cultura masiva en la alta cultura artística. Véase Dolinko (2012), p. 223. Inclusive, señaló las referencias a la obra de Picasso.
- 28** Véase García (2005), y su referencia a la sincronización entre la muerte de Marilyn Monroe y la carta que escribe Berni a Squirru: la actriz se suicida el 5 de agosto y él escribe la carta el 28 del mismo mes.
- 29** Sobre el lugar de la mujer en las revistas femeninas de los años sesenta, ver Anahi Ballent, "El mundo de *Claudia*. La modernización cultural de los años sesenta y setenta", en *Todavía*, nº 25, Buenos Aires, Fundación OSDE, mayo de 2011, pp. 1-35.
- 30** En relación con la agenda de los años sesenta, Jean-Luc Godard fue más preciso. En un film como *masculin féminin*, de 1966, en el que la prostitución aparece tangencialmente, las protagonistas responden reiteradamente preguntas acerca de los métodos de control de natalidad. Éstas remiten al temor a quedar embarazadas, enume-
- ran los métodos anticonceptivos que conocen, se muestran dispuestas a controlar su propio cuerpo.
- 31** Si el relato de los grandes museos se ajustase a la idea de la vanguardia (entendida como anticipación y transformación del lenguaje) para definir qué obras muestra a sus públicos, el MoMA tendría que exhibir los grabados de Berni al lado de los de los mencionados artistas norteamericanos. Tan sólo la geopolítica del poder cultural mundial explica que las innovaciones que produce Berni en el grabado no se hayan incluido en el corpus del experimentalismo internacional de los años sesenta. [Ver ensayo de Guillermo David en este volumen]
- 32** *Womanhouse* se realizó entre el 30 de enero y el 28 de febrero de 1972. Fue una instalación y un espacio de performances feministas organizado por Judy Chicago y Miriam Schapiro, cofundadoras del CalArts, (California Institute of the Arts Feminist Program). Participaron ellas con sus estudiantes y la comunidad. Para generar las propuestas de la exhibición utilizaron *consciousness-raising* [técnicas de concienciación].
- 33** Cf. Faith Wilding, "The Feminist Art Programs at Fresno and CalArts, 1970-1975", en Norma Broude y Mary D. Garrard (orgs.), *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact* (New York: Harry N. Abrams, 1994.) pp. 32-47.
- 34** Es ésta una noción que introduce Beatriz Preciado y que se vincula a la de "contrasexualidad", entendida por ella como el situarse fuera de las oposiciones hombre/mujer, masculino/femenino, heterosexualidad/homosexualidad. Desde esta perspectiva, se define la sexualidad como "tecnológica", y considera Preciado que

“los diferentes elementos del sistema sexo/género denominados «hombre», «mujer», «homosexual», «heterosexual», «transexual», así como sus prácticas e identidades sexuales, no son sino máquinas, productos, instrumentos, aparatos, trucos, prótesis, redes, aplicaciones, programas, conexiones, flujos de energía y de información, interrupciones e interruptores, llaves, leyes de circulación, fronteras, constreñimientos, diseños, lógicas, equipos, formatos, accidentes, detritos, mecanismos, usos, desvíos...”. Cf. Beatriz Preciado [2001, primera edición en francés], *Manifiesto contrasexual* (Barcelona: Anagrama, 2011), p. 14.

35

Según “Sunula” (seudónimo de Silvina Rita del Valle Victoria), en 1968 Berni tenía un *bulín* o departamento con luces difusas, rojas, donde podía verse su fetichismo hacia las mujeres: “Había bombachas rojas, me acuerdo, coloradas, pegadas con chinches en las paredes”. En García (2005), p. 312.