
juanito laguna y ramona montiel

DOS INVENCIONES EXTINGUIDAS

FRONTISPICIO, ILUS. 4

Antonio Berni

La hipocresía (detalle), 1964

[LÁMINA 46]

© Inés y José Antonio Berni

Marcelo E. Pacheco

En 1962, Antonio Berni llegó a la XXXI Bienal Internacional de Venecia, como parte del envío oficial argentino. El artista presentó una serie de tintas con la imagen de interminables pampas y cielos, y un conjunto de óleos con collage, unas xilografías y unos xilcollages, todos con el motivo de Juanito Laguna, un chico de una villa miseria, personaje inventado pocos años antes. La primera aparición pública de Juanito había sido en Buenos Aires, la temporada anterior, en Galería Witcomb, con doce piezas.

El rosarino obtuvo el *Gran Premio de Grabado y Dibujo*, y una mención destacada del jurado por la calidad de todos los trabajos expuestos. Berni era consagrado en la bienal más antigua y célebre del mundo. El personaje, la calidad del oficio y los valores estéticos, y quizás ideológicos, de las obras habían conseguido atraer la atención de crítica y especialistas internacionales.

Terminados los actos y ceremonias de Venecia, el pintor viajó a París, donde trabajó unos meses. En 1962 la comunidad de artistas latinoamericanos que producían en la capital francesa era numerosa, y actuaba en varias de las líneas de avanzada de la escena: arte objetual, *performances*, arte cinético, alrededor del *nouveau réalisme*, la Nueva Figuración y el Arte-Vivo.

Se podían ver artistas venezolanos, brasileños, colombianos, chilenos, peruanos, mexicanos, cubanos y argentinos, que no sólo frecuentaban las vanguardias, sino que eran protagonistas centrales de ellas, como, en el arte óptico y cinético, Jesús Soto, Alejandro Otero, Carlos Cruz-Diez, Julio Le Parc, Martha Boto y Gregorio Vardánega, de Caracas los tres primeros y Buenos Aires los demás. La intensidad del fenómeno era tal que, ese mismo año, el Musée d'Art Moderne de la Ville organizó la exposición *L'art latino-américain à Paris*, donde Berni estuvo presente junto a otros argentinos como Marta Minujín, Jorge de la Vega y Alberto Greco.

Visitando los mercados de pulgas de la ciudad y las casas de viejo, Berni fue encontrando materiales para un segundo personaje que estaba imaginando hacía tiempo: Ramona Montiel,



ILUS. 1

Antonio Berni

Ramona espera, 1962

Collage sobre madera

Colección particular

© Luis E. De Rosa

una muchacha de Pompeya o Villa Crespo que, seducida por los falsos oropeles del “gran mundo”, se había convertido en prostituta. En París, realizó *Ramona espera* [ilus. 1], el primer collage y ensamblado de la serie, y *La gran tentación* [lámina 55], su antecedente directo.

En ese momento, el artista ya tenía en acción a los dos personajes que fueron los protagonistas del ciclo más extenso e importante de su producción. Hasta 1977, de manera casi excluyente, Juanito Laguna y Ramona Montiel concentraron su atención, y dieron origen a pinturas, collages, ensamblados, construcciones y objetos, cajas, xilografías, xilocollages y xilocollages-relieves, ambientaciones y un espectáculo con instalaciones y medios audiovisuales.

Desde el comienzo se pudo leer la decisión de Berni de usar narrativas y vocabularios diferentes para cada personaje. Ambos compartían la marginalidad y la explotación de la sociedad de consumo, pero sus fuerzas de trabajo eran funcionales al sistema de maneras distintas. Juanito era hijo de un peón de las provincias que se había mudado a la capital buscando una mejor calidad de vida como obrero metalúrgico, y que se había instalado con su familia en uno de los “barrios de emergencia” del Gran Buenos Aires. El fenómeno de las migraciones internas en la Argentina había comenzado en los años treinta. La primera villa miseria, ubicada en Puerto Nuevo, en 1931, se había llamado “Desocupación” [ver Cronología, ilus. 19], título, precisamente, de la arpillera al temple de gran formato pintada por Berni en 1934, en el inicio de su ciclo del Nuevo Realismo, doctrina que

fue su marco de acción desde entonces. Ramona era la adolescente de clase media baja que, destinada a limpiar oficinas y residencias burguesas, había decidido convertirse en prostituta, un oficio que ofrecía más dinero, que prometía posibilidades de ascenso social y un universo de lujos, ropa elegante, viajes, joyas, departamento propio, quizás una carrera dentro de la farándula. Su belleza, sus grandes ojos y su adornada cabellera, la exuberancia de su cuerpo y sus largas piernas finamente contorneadas le daban la opción de otro futuro.

En la década del sesenta el capitalismo financiero había llegado a su punto máximo de expansión. Las grandes transformaciones iniciadas, por ejemplo, en la informática y los medios masivos de comunicación eran los síntomas más evidentes de los comienzos de la sociedad tardointindustrial y un poscapitalismo capaces de generar cada vez mayor riqueza, pero concentrada en unos pocos grupos corporativos transnacionales.

Los personajes inventados por Berni como emblemáticos de la explotación de la economía de mercado, dos décadas después, en el nuevo orden mundial y con los gobiernos neoconservadores, dejaron de existir. Juanito Laguna y su familia fueron tachados del sistema de producción, junto con el 20% de la población, durante los gobiernos de Carlos Menem, presidente peronista desde 1989. Convertidos en “desaparecidos sociales”, dieron origen a un nuevo tipo de exclusión: los cartoneros, que viven de lo que obtienen revisando la basura en la calle. Los cartoneros no son desocupados, sino gente expulsada de la estructura social y sin esperanzas de retorno. Esta crisis abarcó sobre todo al proletariado; pero tuvo, también, un fuerte impacto en la clase media. La destrucción de empleos dejó a una parte de sus miembros en un limbo laboral, inexistentes y sin alternativas. En términos estadísticos, aparecía un segmento de la población que vivía por “debajo de la línea de la pobreza”.

Ramona Montiel era la prostituta de burdeles “finos”, heredera de la vieja manera del oficio. A partir del menemismo se popularizó en la escena pública la figura del “gato”,¹ mujer alquilada y mantenida por políticos, empresarios, famosos del espectáculo, amante y pieza clave en los intercambios de favores y en las asociaciones ilícitas que saquearon el Estado, los activos del país y los ahorros de los ciudadanos. Los “gatos” llegaron a ser protagonistas de programas de televisión, presencias mediáticas constantes. Tuvieron un deambular destacado en el nuevo cambalache, admirado por unos y denunciado por otros, que mezcló impunidad, negociados, dirigencias política, social y económica, gobiernos y empresas mundializadas con lobbys y sobornos.

Los dos personajes creados por Berni resultaron ser el canto del cisne de un mundo que se extinguía, para asegurar la entrega festiva y anestesiada de la Argentina a la expansión del poscapitalismo y de la globalización.

Para Juanito Laguna, el artista eligió el modo narrativo de las colecciones de figuritas, una tipología de promoción y penetración en el mercado que fue un éxito en los cincuenta y sesenta, dedicadas a deportistas, superhéroes y personajes de historietas. Cada cuadro presentaba a Juanito Laguna en su vida cotidiana en la villa miseria, un antihéroe y sus andanzas. Entre pinturas y grabados, Juanito aparecía celebrando la Navidad con su familia, yéndose de vacaciones, jugando a las bolitas, remontando un barrilete, bañándose en la laguna con su perro, llevándole la comida a su padre a la fábrica, sufriendo la inundación del barrio; viviendo acontecimientos excepcionales como ver pasar a los astronautas por el bajo Flores, ir de excursión a la ciudad, tener una moto, aprender a leer, ir al carnaval a ver las máscaras y las murgas. Juanito Laguna adulto sólo tuvo dos representaciones y con la misma iconografía: él con su propia familia mirando la televisión, en una casa prefabricada. Ésa fue la escena que imaginó Berni para el futuro de su personaje más querido, esperanzas de un mínimo bienestar que fueron traicionadas.

Los grabados seguían las mismas líneas y reiteraban varios de los motivos. Juanito cazando pajaritos, yendo de pesca, paseando a su hermanito, jugando con su mascota. Pero, dentro de la gráfica, Juanito fue protagonista sólo unas pocas veces. La mayoría de las xilografías, en sus variantes, estuvieron dedicadas a Ramona. En la obra pictórica, en cambio, Juanito superó las apariciones de la bataclana.

Lo que al artista le atraía de su primer personaje era trabajar el entorno, el paisaje, los rincones de la villa miseria con acumulaciones desbordantes de desperdicios, sobre todo, de las industrias típicas del desarrollismo: siderurgia, químicos, farmacéutica, automotores, alimentos, bienes hogareños. Cientos de latas y plásticos compactados se multiplicaban alrededor de la laguna, los caminos de tierra o los basurales donde jugaba Juanito. Chapas inmensas se convertían en las paredes de su casucha, o, pintadas de amarillo y naranja, eran las crujientes llamas del incendio que destruía el barrio [láminas 3 y 21]; un gigantesco recorte de metal en contorsiones de entrantes y salientes daba la volumetría del cielo para Juanito yendo a la ciudad [lámina 27]; restos de electrodomésticos, piezas de aluminio y hierro oxidado, chimeneas en pedazos construían la ilusión de la fábrica lintera, con señales reales de tránsito pegadas sobre



ILUS. 2

Antonio Berni

Juanito desocupado, ca. 1961

Díptico, collage sobre madera

Colección Arte de Nuestra América

Haidée Santamaría,

Casa de las Américas, La Habana, Cuba

© Inés y José Antonio Berni

el soporte [lámina 19]. A partir, sobre todo, de los setenta, se incorporó al collage la vestimenta real, con sus pantalones de jean, sus camisas de lana, sus remeras, sus medias, la mochila y las alpargatas [láminas 33-37].

El collage y el ensamblado de Juanito funcionaban en su reciclaje real sobre grandes soportes de madera donde el artista pegaba, atornillaba y clavaba los desechos [ilus. 2]. Era una materialidad táctil, tridimensional, colorida, con cuerpo propio, que no podía dejar sus huellas en el papel de impresión de un grabado porque

carecía de relieves internos; eran superficies expresivas en sus cualidades como objetos reales, no en su transporte a formas estampadas sobre un papel, salvo en unas pocas iconografías y las recreadas en las xilografías tradicionales hechas tallando la madera con gubias. [Ver ensayo de Guillermo David en este volumen]

Berni logró en sus xilografías-collage una volumetría de hasta cinco centímetros de alto. La técnica permitía el traslado por presión, sobre un papel en blanco, de los objetos dispuestos en el taco de madera. Lo que se obtenía eran los fantasmas de los materiales usados que hundían sus contornos, tramas y accidentes, marcando el soporte humedecido del grabado. El tipo de desperdicios de Juanito Laguna sólo podía dejar huellas compactas donde la riqueza visual del modelo desaparecía para convertirse en un plano indiferenciado. El xilocollage necesita de una filigrana de llenos y vacíos, de una malla de líneas y volúmenes

que penetren el papel y estampen su negativo manteniendo la variedad de perímetros, formas, texturas, modulaciones y diseños de las cosas dispuestas sobre la matriz. Las latas abolladas, las vestimentas, los juguetes, las construcciones que fueron los materiales privilegiados de los relatos de Juanito, puestos en la prensa dejaban sólo una forma magullada y aplastada. Las latas del basural conseguían empastar una mancha negra sin el juego de letras, colores, diseños, logotipos, etc. Las chapas acanaladas, las maderas astilladas, la ropa de jean perdían sus herrumbres, textos, miserias y desgastes.

En cambio, en Ramona Montiel los valores y las mutaciones pictóricas y gráficas eran equivalentes entre sí, no había mermas en sus significados y visualidades. Los desperdicios de la sociedad de consumo se reciclaban en los personajes y las escenografías de cada entrega de aquella telenovela. Las imágenes se concentraban en la exaltación del cuerpo de Ramona, agregando acompañantes y entornos. Berni trabajaba con retazos de mercerías, útiles de ferreterías y casas de decoración, tiendas de adornos, regalos y *souvenirs*, mueblerías de viejo, locales de joyería barata y de fantasía. También estaban los repuestos de hierro, bronce y plástico de televisores, radios, heladeras, lavarropas; los mercados de pulgas con sus ofertas de manteles de macramé, carpetas de plástico, detalles de ornamentos salidos de mobiliarios, de marqueterías desmontadas, puertas, ventanas, arañas, pisos y escaleras de la demolición de viejas casonas residenciales; sombreros, trajes de noche, cortinados, borlas, frontales de madera y de metal desprendidos de bibliotecas, alacenas, armarios, vitrinas; tejidos de todo tipo, rezagos de moda antiguos.

En el mundo de Ramona Montiel, el lujo, el caché, lo cursi, lo elegante y lo ambiguo se conservaban como adjetivos adheridos a los materiales y se convertían en metáforas de las puestas en escena y del barroquismo de las putas exhibidas en los burdeles. La narrativa de fotonovela, telenovela o “revista del corazón” que eligió Berni para su contraheroína le permitió introducir, en cada capítulo, variedad de actores y ambientes. En su momento de mayor esplendor, Ramona tuvo sus brillos en el café-concert; sus protectores: el marino, el general, el maleante, el mafioso, el embajador, el obispo, el religioso griego, el pope armenio; sus vestidos de fiesta y de veladas íntimas con clientes exclusivos; su historia con un torero que la llevó a España y la cubrió de mantillas y pedrería, y la lució en la plaza de toros; sus amores con el famoso boxeador; su departamento para recibir a hombres importantes y visitas frecuentes. Ella supo del lujo y del poder, dentro de una cursilería que no desaparecía nunca. Ramona fue inventada a través de un catálogo de cosas donde algunas mante-

nían sus identidades reales y otras mutaban sus personalidades, pero la mayoría podía jugar su rol con su presencia física y con sus huellas estampadas.

Ramona ofrecía un sinfín de situaciones, un campo para la imaginación técnica y argumental. Berni enriqueció su novela constantemente, inventó formatos y renovó materiales. En el campo de la gráfica, los objetos que podía pegar en los tacos de madera crecieron ilimitadamente. En los años setenta, las estampas que rodearon a Ramona desplegaron complejidades y sutilezas, en la construcción de escenas cada vez más oníricas, cada vez más intensas en sus relaciones intelectuales y sus informaciones, y citas visuales de la historia del arte, de modelos clásicos, de artistas admirados, de enciclopedias, de viejos libros ilustrados. Los relatos incorporaron las figuras gramaticales de la metonimia y la metáfora, y el poder de la parodia con sus segundos textos, guiños del Berni intelectual formado en los años veinte con Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Henri Lefebvre, André Breton, Paul Éluard. Al mismo tiempo, las audacias del lenguaje artístico con los disloques del espacio, con las mezclas de texturas, con las composiciones provocativas, con el uso de imágenes a la manera de camafeos, o de detalles de monumentos, o de decoraciones escultóricas, mostraban la valoración dada al oficio y la resolución estética como hechos fundamentales en la obra de arte, rasgos constantes en su producción.

A diferencia del realismo material de los descartes de Juanito, Ramona significó la incorporación decidida de la abstracción como método primordial para el abordaje de la realidad. La bifurcación de los fines del collage en ambos personajes se conciliaba en el funcionamiento dual de la conciencia que es, al mismo tiempo, retrospectiva y anticipatoria, que se hunde en las cosas alumbrando las implicancias individuales y sociales entre el pensar y la práctica, entre la asociación y el reconocimiento; reproducción de lo concreto y reinención de lo concreto.

Para Berni, en su idea del arte, el realismo fue el punto de partida de toda acción artística. Un realismo que, en los años treinta, él mismo definió, en diversos textos, como “Nuevo Realismo”, marco de lectura para sus trabajos entre 1933 y 1960, pero que se extendió, en algunos de sus principios, más allá, abarcando su producción posterior, y que reconocía sus antecedentes en el ciclo surrealista de 1929-1932. Era un realismo que no tenía nada que ver con el verismo de la pintura oficial del siglo XIX, ni con el realismo soviético. El realismo al que se refería Berni era el resultado de un movimiento dialéctico entre la visión subjetiva del artista, su confrontación con el mundo objetivo y la síntesis

final materia-contenido, fundamento de la obra de arte y sus relaciones con los contextos culturales, políticos, sociales y económicos de cada época y cada geografía. [Ver ensayo de Héctor Olea en este volumen].

Existía un primer momento en que las emociones y los impulsos del artista construían una realidad con fuertes componentes subjetivos, según su propio “temperamento”. Esta primera vivencia era enfrentada por la potencia objetiva y lo concreto de las cosas y sus relaciones y actividades; una visión profunda de la dinámica objetiva de la realidad que no negaba los impulsos iniciales, pero sí los cuestionaba. De dicha confrontación surgía la unidad materia-contenido que conciliaba los intercambios entre la subjetivación y la objetivación. El pintor debía resolver esa divergencia en un lenguaje plástico armónico y ligado a la belleza de las formas. Saber “qué pintar” y “cómo pintar” eran preguntas indivisibles en sus vínculos; eran el campo donde se exploraban los problemas artísticos, agregando la atención necesaria al oficio.

La operación realista mediante la confrontación —no la negación— de las diferencias de lo subjetivo emocional y lo objetivo profundo aseguraba modelos de conocimiento, “formas para pensar” la realidad trascendente y concreta del mundo, y las funciones del arte y la constitución del ámbito estético.²

El planteo de Berni del realismo como matriz para la obra de arte le venía de sus años en París. El surrealismo le dio su primer impulso para el conocimiento de los objetos a través de la acción de los sueños, imágenes que la vigilia confrontaba con lo real objetivo. Berni declaró más de una vez que nunca había dejado de ser surrealista. Uno de los poetas del movimiento, René Crevel, se refería a la realidad como un “... biombo detrás del cual uno se esconde y menosprecia, ignora, niega el movedizo grosor de las realidades, sus proyecciones sobre todos los planos—in-lectual, moral, científico, poético, filosófico, etcétera—, ellos mismos ora emisores ora reflectores, excepcionalmente fuegos de estrellas y habitualmente tierras planetarias”.³ El Nuevo Realismo siempre admitió sus deudas con la vanguardia liderada por Breton. Aproximaciones como la de Crevel dejaban en claro el valor central de la experiencia parisina. [Ver ensayo de Mari Carmen Ramírez en este volumen]

Este realismo, actuando dialécticamente, encontró en el ciclo de Juanito Laguna y Ramona Montiel su campo más provocativo. El uso del collage y el ensamblado puso en juego el problema de lo “real real”, y fortaleció las conexiones subyacentes de la activi-

dad social que se oculta en el mundo concreto de los objetos. En el caso de Juanito, el artista manejó varios niveles de significados en simultáneo: las zonas pintadas que actuaban como conectores visuales dentro de la estructura del collage, ubicadas, en especial, en lagunas, cielos, horizontes y partes del personaje; la acumulación de latas, plásticos, envases, restos de madera y cartones, mostraban el entorno en el que Juanito vivía, trayendo a la imagen rezagos concretos de la realidad en que significantes y significados coincidían en una misma dirección de sentido. En otros casos, los materiales objetivos se trasuntaban en otros diferentes de su visión concreta, para dar origen, por ejemplo, a un sol de mediodía a través de una simple arandela; el espectador debía ver un objeto material y abstraer su conciencia hasta percibirlo en su nueva función dentro de la representación.

Si Juanito Laguna mostraba, mayormente, una estructura visual de coincidencias, Ramona Montiel transformaba el proceso en un disloque constante de palabras y cosas, que se movía en el gran remolino de la apariencia de lo real y el universo de lo posible. En ese mundo, especialmente en los grabados, los materiales concretos enfrentaban al espectador con identidades inestables. Un adorno de bronce era el portaligas de las medias de seda [lámina 58], dos piezas de metal se veían como los pechos de Ramona [lámina 65], manteles de plástico eran los encajes de un vestido [lámina 66]. El imaginario de la prostituta era permanentes derrames de simulaciones y ambigüedades.

Más que nunca, siguiendo los postulados del Nuevo Realismo, el artista encontraba su materia entre los objetos. En su condición de sujeto activo, el pintor modificaba la conciencia del objeto, que reaccionaba con múltiples apariencias.

La historia de la pintura argentina muestra un especial atractivo por la narración, a pesar de la fortaleza de sus vanguardias abstractas y no figurativas. Berni es un caso ejemplar. En sus constantes degluciones de los estilos de cada época, cuando llegó el momento del informalismo, en 1959 —justo antes del inicio de la serie de Juanito—, Berni realizó un conjunto de obras dedicado a la representación de distintas villas miseria del Gran Buenos Aires [láminas 1, 2 y 4]. Las imágenes mostraban, a la manera del informalismo europeo, una gran acumulación de materia, simulando el hacinamiento de las casillas de los barrios de emergencia, con contrastes de colores. Sin embargo, en el límite de la abstracción siempre aparecía algún elemento que ponía el tema en escena, por lo general alguna inscripción, que recuperaba el modo narrativo de la imagen. Pero no debe confundirse el valor dado al tema con una jerarquización de la



ILUS. 3

Antonio Berni*Los hacheros*, 1953

Temple sobre tela

Colección particular, Buenos Aires

© Luis E. De Rosa

anécdota, que es “la exterioridad temporaria del tema”, como sostuvo Héctor Agosti. El tema mismo es el intersticio para introducirse en la dimensión última de la realidad. Éste es el sentido dado a la pintura temática por el Nuevo Realismo: una doctrina, una forma para pensar el mundo.

El mayor ciclo narrativo, realizado por Berni entre 1960 y 1977, se concentró en dos personajes inventados, el chico de la villa miseria y la prostituta, como arquetipos de la explotación del capitalismo en América Latina. Pero la operación de bautismo que recibieron ambas figuras con sus nombres propios ubicó la experiencia en otro nivel de análisis y de lectura.

Los nombres propios no habían existido dentro del Nuevo Realismo de 1933 a 1960. A pesar del trabajo constante en el

ámbito del retrato, desde *Desocupación* en adelante, con fotografías tomadas por el artista, su archivo de recortes de diarios y revistas, y con bocetos de los modelos, la multitud anónima pero con rostros personales dominó los ciclos referidos a los obreros industriales y peones rurales. Las imágenes se basaban sobre la tensión entre lo evidente de una sociedad de masas en su sentido subjetivo y otra sociedad masificada, en su sentido objetivo. El camino hacia la pérdida de rostros individuales puede leerse, con claridad, desde sus óleos de Santiago del Estero. Los migrantes de las provincias, los hacheros de Santiago del Estero y los cosecheros del Chaco [ilus. 3] se transformaron en seres que se reiteraban sin rasgos fisiognómicos propios.

Darles identidad a sus dos invenciones fue un gesto directo para construirlas como cuerpos, con existencia propia y real.

El nombrar a los dos arquetipos los ubicó en un plano de significado diferente, les otorgó una función narrativa distinta: eran dos presencias concretas, protagonistas individuales de relatos y acciones. Nombrar era poner en el mundo los cuerpos reales; las carnaduras anónimas de las multitudes adquirirían materialidad y, junto a su ser, en el aquí y ahora, comenzaban sus aventuras y desventuras.

En los primeros collages de 1960 Juanito Laguna apareció rodeado de su familia. El artista abría en círculos concéntricos la presentación pública de sus padres y hermanos, sus amigos, su retrato, el entorno de la villa miseria; la figura del padre vestido todavía como paisano de campo. En Ramona el esquema fue similar. Entre sus primeros collages estuvieron los retratos de su padre y su madre [láminas 52 y 53], la imagen de ella tomando la primera comunión [lámina 54], sus comienzos en el oficio haciendo la parada en la Panamericana [ilus. 1], la muchacha vestida de domingo visitando el centro de la ciudad, o cosiendo su ropa [lámina 74], o haciendo un *strip-tease* [lámina 75]. Desde los inicios, a diferencia de lo endogámico y limitado del universo de la villa miseria que mostraba Juanito, Ramona presentó con rapidez la polifonía de las relaciones de su vida personal y profesional, sobre todo en la multiplicación de la gráfica.

Siguiendo las ideas de Michel Foucault sobre la genealogía y la historia en Nietzsche, la procedencia del sujeto está en la articulación del cuerpo y la historia. El origen que marca el lenguaje de los nombres convierte al cuerpo en una superficie de inscripción de acontecimientos. La genealogía debe mostrar el cuerpo totalmente impregnado de historia y la historia arruinando al cuerpo. "... es el cuerpo el que lleva, en su vida y en su muerte, en su fuerza y su debilidad, la sanción de toda verdad y de todo error, como también lleva, e inversamente, el origen-procedencia".⁴ Berni buscó y creó la genealogía de sus personajes, por eso el gesto previo del bautismo: crear una identidad para poder disociar el Yo en el reconocimiento de innumerables comienzos. Seguir el hilo complejo de la procedencia es conservar lo que ha sucedido en su propia dispersión: localizar los accidentes, las desviaciones, los errores, los malos cálculos, reconocer que en la raíz de lo que conocemos y de lo que somos no hay ni el ser ni la verdad, sino "la exterioridad del accidente". Es sobre el cuerpo donde encontramos los estigmas del pasado, y en él nacen los deseos, las debilidades. "El cuerpo está atrapado en una serie de regímenes que lo modelan; está roto por ritmos de trabajo, reposo y de fiestas; está intoxicado por venenos —alimentos o valores—, hábitos alimenticios y leyes morales, todo a la vez; se forja con la resistencia".⁵

Lo aleatorio de los sucesos en Juanito Laguna y Ramona Montiel tiene que ver con las fuerzas que, según Foucault, se juegan en la historia, que no obedecen ni a un destino ni a una mecánica, sino "al azar de la lucha". Aparecen siempre en el acontecimiento que es una inversión de fuerzas, un poder que se confisca, un vocabulario recuperado, una dominación que se debilita.

Juanito Laguna, en la batalla, recupera el derecho a aprender a leer, subvierte el basural que lo rodea en su espacio de juego, pero las fuerzas de la explotación que dominan el sistema productivo no se debilitan. En Ramona, las fuerzas de la historia actúan de modo similar: en su ascenso en la escala de la prostitución recupera el poder sobre el uso de su cuerpo; en sus amoríos logra dispersar las relaciones de sumisión. Sin embargo, en la batalla final, los acontecimientos le marcan la historia inscrita en su cuerpo. En *La gran tentación*, la figura de la prostituta que participa de la procesión, frente a las falsas promesas del consumo, lleva todo el cuerpo cubierto con collage de multitudes, cientos de sucesos grabados en la carne del personaje que anticipan y, al mismo tiempo, ya son la memoria narrativa de Ramona Montiel vieja. Aun viviendo sus máximos esplendores, las noches de Ramona terminaban con las pesadillas de monstruos al acecho, un conjunto de objetos realizados por Berni alrededor de 1965, *La avaricia*, *La hipocresía* [ilus. 4, frontispicio], *La voracidad*, *El pájaro amenazador* y *El triunfo de la muerte* [láminas 45-49]. Las pocas iconografías de Ramona Montiel vieja impactan en su fealdad, sus rasgos maliciosos, su cuerpo deformado por los años, presentada sola en su cuarto o como madama de un burdel de provincia.

Ramona sabe del poder, conoce sus secretos y mezquindades, es la imagen del deseo, del placer prohibido, el umbral de iniciación de adolescentes convertidos en hombres; fue la confidente, el abrigo, el deseo imposible de evitar, el sujeto-objeto sin derechos, pero que elige. Condensa sexo, dinero, intercambio, el estigma de la puta y los privilegios masculinos. Pero la prostituta aprende a mezclarse entre la buena sociedad y juega su juego. Juanito está recluido en la villa miseria, pronto será mano de obra barata, o un desempleado con posibilidades de *changas* para sobrevivir y alimentar a su familia. El pacto entre los jefes sindicales, la patronal y el gobierno lo condena a luchas inútiles. No hay peligro mientras el aparato del Estado funcione y sea decidido en sus respuestas frente a las demandas de los trabajadores.

La diferencia potencial de amenaza entre un chico de la villa miseria y una prostituta implica la hipocresía burguesa, el tabú

sobre la sexualidad, la sanción moral y la censura sobre cualquier manifestación relacionada con el sexo, lo provinciano y prejuicioso de la sociedad porteña, su temerosa posición frente a la autoridad de la Iglesia católica y sus nociones sobre el pecado; todos ellos explican la mayor visibilidad que ha tenido el ciclo de Juanito en relación con el de Ramona Montiel. Dentro del capitalismo moderno, el dominio de clase estaba regulado, igual que sus disputas. La lucha entre los poseedores del capital y los que tienen como capital su fuerza de trabajo mostró territorios definidos, metodologías de choque o negociación visibles aunque variadas. En cambio, la prostitución, desde el siglo XIX, ha sido un terreno constante de cambios de posición dentro del campo de poder. El deseo es incontrolable en sus reclamos físicos e imaginarios, el erotismo se juega en situaciones donde la inversión de roles y la disolución de los emblemas privilegiados de lo social se movilizan.

Ramona Montiel es la puta deseada, solicitada, rodeada por sus “amigos” protectores, desde un general hasta su confesor y un embajador, un maleante y un mafioso. Ella no es un trofeo que habla de la superioridad de lo masculino sobre lo femenino, ni da lugar al desprecio de la moral burguesa y su mecanismo de organización colectivo sobre la idea “sagrada” de la familia como base constitutiva de la sociedad moderna. Las prostitutas como Ramona, en sus años de esplendor, son sujetos activos, además de mercancías; presentan sus propias contenedoras de valores y perforan lo absoluto del dominio marcado por los hombres.

Juanito vivía entre desperdicios, en collages y ensamblajes concentrados en mostrar la miseria de los obreros urbanos, pero con una niñez que transcurría entre juegos y aventuras. En algunos cuadros aparecía, incluso, envuelto en situaciones de bienestar, como su posibilidad de aprender a leer, sus carnavales y sus vacaciones. El personaje se mostraba feliz con su trompo, su perro y su barrilete. La marginalidad y la pobreza estaban presentes en el entorno, en la villa miseria. La iconografía del ciclo, de manera extraña, parecía simplificar la idea de las luchas sociales a un cambio de hábitat. La solución estaba en la erradicación de los “barrios de emergencia”, como de hecho hizo, a partir de 1973, Juan Domingo Perón, durante su tercera presidencia, con los planes de viviendas populares como los monobloques levantados en el Gran Buenos Aires.

Ramona Montiel tuvo siempre otra complejidad narrativa. Por un lado, la amenazaban los monstruos de sus pesadillas nocturnas [láminas 43-49] pero, por otro, su derrotero entre una puta

de la Panamericana y una estrella del café-concert había transcurrido dentro de una vida cotidiana donde el burdel había sido su lugar de pertenencia, de protección y de afecto familiar. Su existencia, y no es casual, se movió, casi siempre, en el terreno del grabado, entre las huellas de los objetos reunidos en una matriz hecha para estampar invertidas sus imágenes. Ramona es un contrarrelato capaz de crear relaciones en otra dimensión, subversión de la realidad objetiva de la autoridad del capitalismo y su policía discursiva. Por eso, para Berni, el Nuevo Realismo no era un movimiento artístico, sino una “forma de pensar el mundo” [ilus. 5]. En los años sesenta y setenta era imposible pensar la extinción programática y acelerada de Juanito Laguna y Ramona Montiel y el cierre de sus narrativas históricas a través de sus expulsiones definitivas y sin retorno del sistema productivo y de la organización social. Un mundo diferente que aprendió con rapidez a convivir, sin memoria, con su mala conciencia.

Notas

1

“Gato”, término lunfardo aparecido en la década del ochenta que define a la prostituta refinada y cara. Mario Teruggi, *Diccionario de voces lunfardas y rioplatenses* (Buenos Aires: Alianza, 1998), p. 117.

2

Al respecto, véase Theodor W. Adorno, “Lukács y el equívoco del realismo”, *Polémica sobre realismo. Georges Lukács y otros* (Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982), pp. 55-56.

3

André Breton, Paul Éluard. *Diccionario abreviado del surrealismo* (Badajoz: Siruela, 2003), p. 86.

4

Michel Foucault. *Nietzsche. La genealogía, la historia* (Valencia: Pre-Textos, 1992), pp. 30-31.

5

Foucault (1992), p. 46.

ILUS. 5 [PÁGINAS SIGUIENTES]

Antonio Berni

El mundo prometido a Juanito Laguna (tríptico), 1962

Collage sobre madera, basura industrial, materiales de descarte y cartón

Cancillería de la República Argentina, Buenos Aires

© Luis E. De Rosa