

Arte americanista, peronismo y revolución

Diego Ezequiel Litvinoff
Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires
diegolitvinoff@yahoo.com.ar

María Florencia Reyes Santiago
Universidad de Buenos Aires
florenciareyes@yahoo.com.ar

Resumen

El presente artículo tiene por objeto abordar la problemática de la identidad americana, a propósito de la muestra titulada *La hora americana* presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Partiendo de un marco teórico deleuziano, según el cual el arte tiene como propósito apelar a la constitución de un pueblo, y vinculándolo con los conceptos de lo hediondo y la fagocitación cultural que propone Rodolfo Kusch (2007), se postulará la heterogeneidad como el elemento fundamental de lo americanista. Para ello se tomará en cuenta la diversidad de las obras presentadas en la muestra, haciendo especial hincapié en dos de ellas, *Eva Perón. Arquetipo símbolo* de Sesostris Vitullo y *Jujuy* de Antonio Berni. En ellas será posible estudiar el cruce entre una dimensión cultural occidental y otra americana, en donde el pasado y el futuro se difunden en un espacio incierto que, al tiempo que hace posible la obra, exige un posicionamiento específico por parte del espectador.

Palabras clave: identidad americanista, arte, política, Berni, Vitullo

Abstract

This article aims to address the problems of the American identity, with regard to the exhibition entitled *La hora americana* presented at the National Museum of Fine Arts in Buenos Aires. On the basis of a theoretical framework Deleuzian, according to which the art is intended to appeal to the constitution of a people, and linking it with the concepts of the smelly and the cultural phagocytosis proposed by Rodolfo Kusch (2007), we will established heterogeneity as a fundamental element of the Americanist identity. This will take into account the diversity of the works presented in the exhibition, with particular emphasis on two of them, *Eva Perón. Arquetipo símbolo* of Sesostris Vitullo and *Jujuy* of Antonio Berni. In them, it will be possible to study the intersection between a Western cultural dimension and another American, where the past and the future are disseminated in an uncertain space which, at the time that makes the works possible, requires a specific position by the spectator.

Keywords: americanist identity, art, political, Berni, Vitullo

Introducción

No hay obra de arte que no apele a un pueblo que aún no existe.
Deleuze, 2007, p. 289.

Con esta frase, Gilles Deleuze retoma un problema recurrente a lo largo de su obra, tanto en sus escritos sobre cine, como en aquellos dedicados a la escritura o a la pintura. El acto de creación artística, según este pensador, no debe expresar una realidad interior, biográfica, sino hacer ver, ya sea por medio de imágenes en movimiento, enunciados o líneas y colores, aquellas fuerzas sociales que no son inmediatamente perceptibles. Los bloques de *perceptos* (Deleuze y Guattari, 2002) que así se construyen, entonces, al tiempo que evocan una ausencia, la llaman y la hacen presente siendo referencias para las acciones futuras de las sociedades. Apelar al pueblo, llamar a su constitución y otorgar las condiciones de su expresión y conformación, son las características del arte, que, por ello –y no sólo por la durabilidad de sus materiales–, se convierte en un elemento fundamental de resistencia. Al paso del tiempo, claro, pero también a aquellas fuerzas que anulan la posibilidad de expresión de los que no tienen voz, de aquellos cuya imagen es borroneada, cuyos contornos se impide definir.

La cultura americanista es justamente una manifestación de aquella concepción

deleuziana del pueblo. Pueblo no constituido, por las incesantes clausuras identitarias a las que la historia lo ha sometido, pero al mismo tiempo pueblo que resurge de manera constante frente a esos embates, resistiendo y constituyéndose, por ello, en un terreno fértil para el desarrollo de un arte que lo interpele.

La muestra presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes de la Ciudad de Buenos Aires titulada *La hora americana*, que reúne piezas artísticas que abordaron esa temática durante la primera mitad del siglo XX, se ofrece así como un interesante material para destacar que ese encuentro entre el arte y lo americano no sólo tiene larga data, sino que además ha asumido una diversidad de formas, soportes, técnicas, estilos y principios artísticos, que expresan, por sí mismos, la complejidad de aquella trama identitaria en estas tierras. Un análisis pormenorizado de dos de las piezas que allí se han expuesto permitirá, a su vez, comprender la profundidad que dicha heterogeneidad también sabe asumir.

La exposición

Con la curaduría de Roberto Amigo y Alberto Petrina, la muestra incluye más de 120 obras –pinturas, dibujos, esculturas, proyectos arquitectónicos, libros, revistas, partituras, catálogos, objetos arqueológicos,

videos y música— que, durante los años 1910 y 1950, asumieron una forma americanista. Así, un cofre que exhibe la bandera izada en el segundo centenario en Rosario ladea una vitrina que contiene libros, revistas y catálogos, entre los que destacan las obras de Ricardo Rojas, escritor que aparece a su vez retratado en el inmenso óleo de Bernaldo de Quirós, *El poeta y su mundo* (1926). En torno a las cerámicas de Luís Perlotti, pueden verse las acuarelas que plasman el proyecto arquitectónico de Héctor Greslebin o hacer uso de unos auriculares para oír el *Panorama de la música argentina*, de Carlos Vega. Al atravesar una arcada de inspiración americana, aparece, en una pantalla, el cortometraje *Iruya* (1967), de Jorge Preloran, tras el cual se exhiben, en una sala sutilmente iluminada con una luz tenue que destaca los colores pasteles, obras de Alfredo Guido y Atilio Terragni, cuya temática oscila entre lo más terruño, al fundir la naturaleza con la vida aborigen, y lo más celestial, al manifestar el cruce de civilizaciones y la penetración de la religiosidad cristiana en la cultura americanista. El sector dedicado a las esculturas en bronce y piedra, entre las que se destacan las de Juan Carlos Iramain, está ambientado con música de Atahualpa Yupanqui y Alberto Williams. El último tramo del recorrido agrupa las obras de mayor contenido social, con óleos de Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo y Gertrudis Chale, que combinan

la complejidad de sus formas con la diversidad de los colores de los pueblos del norte argentino, hasta hacer aparecer en el cuadro sectores sociales olvidados, como puede verse en *Cholas bolivianas* (1939), de Spilimbergo.

Más allá de la diversidad de soportes, estilos y ángulos desde los que es abordada la temática americanista, la muestra adquiere una unidad, signada por ese recorrido complejo en el que cada obra, con su propio lenguaje, propuesta y perspectiva, contribuye a armar un mapa, siempre inconcluso, pero no por ello menos recurrente, que delinea los contornos de aquello que es americano. No dejan de destacarse, sin embargo, en la muestra, dos obras que, al tiempo que se incorporan como un engranaje más en la constelación diseñada para la ocasión, condensan por su peso propio una singularidad de elementos que merece ser estudiada con mayor detalle.

La Eva de Vitullo

Eva Perón. Arquetipo símbolo (1952), de Sesostri Vitullo, es la primera obra que se vislumbra ya desde el puente que transita el espectador para ingresar a la sala de la muestra. La escultura de piedra de Gard, casi blanca y con más de un metro de altura, aparece en la distancia, intensamente iluminada y con un fondo negro que destaca, por contraste, sus poderosos

contornos. Así, el brillo que rodea la obra logra expresar la relevancia que este eslabón posee para la comprensión de la compleja relación que tuvo el peronismo con las artes modernas.

Es conocida la predilección que este movimiento político tuvo por el arte figurativo y naturalista, siendo frecuentes los conflictos con las nuevas corrientes artísticas. Tal como describe Andrea Giunta (2011):

el peronismo prefería el realismo a la abstracción”, en su búsqueda por “acercar el arte” a las mayorías. En el catálogo del XXXVI Salón Nacional de Artes Plásticas, organizado en 1946 por la Dirección General de Cultura, dependiente del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, podía leerse, por ejemplo, que era “conveniente concretar en formas plásticas los hechos y modalidades características de la vida nacional (p. 120).

Del mismo modo que se estimulaba a contribuir “con el Estado Argentino, al definitivo afianzamiento de la cultura nacional, [adquiriendo] las mejores obras de los artistas de la Patria” (p. 120). Estas definiciones excluyentes sobre lo que debía expresar el arte se dieron particularmente

durante la gestión de Iván Ivanissevich al frente del Ministerio de Educación, entre los años 1948 y 1950, lo que llevó a artistas de vanguardia –o a aquellos que no deseaban respetar esas limitaciones oficiales– a crear espacios alternativos de exhibición y discusión artística.¹ También en la revista *Mundo Peronista*, que se autodefinía, en su primer ejemplar, como “órgano de difusión” de la Escuela Superior Peronista y que contaba con distintas secciones que describían elogiosamente la política vigente –tales como “Doctrina para todos”, “Perón cumple”, “Supongamos que usted fuese todavía radical”, “Una economía próspera”, entre otras– podía leerse, en octubre de 1951, en un artículo dedicado al “Arte en las escuelas”, que éste debía poseer “valor documental e ilustrativo”, representando y reproduciendo,

la figura ideal de los recios constructores de la nacionalidad, [...] la donosura de nuestras danzas nativas, [...] los ejemplares típicos de nuestra fauna y nuestra flora, [...] exaltan[do], en fin, la potencialidad creadora de las fuerzas del trabajo en las labores del campo y en las tareas de las promisorias industrias (*Mundo Peronista*, Año I, número 7).

¹A los talleres privados que abrieron sus puertas durante esos años, se sumaron también distintas publicaciones, como *Ver y Estimar*, dirigida por Jorge Romero Brest, y nuevos polos de promoción y exposición, como el Instituto Superior de Arte de la Universidad Nacional de Tucumán, bajo la conducción de Hugo Pargagnoli.

Sin embargo, la política del peronismo en relación al arte no seguía un programa determinado, con reglas homogéneas en todos los campos, sino que dependía más bien de “los intereses de coyunturales gestores” (Giunta, 1997, p. 23). Mientras el ministro Ivanissevich atacaba al arte abstracto, definiendo su estética como degenerada, otros funcionarios del gobierno, como por ejemplo Ignacio Pirovano, Director del Museo Nacional de Arte Decorativo desde su creación en 1937, lo defendía e incluso coleccionaba.

Son poco conocidos, de hecho, los intentos de acercamiento del movimiento peronista hacia el arte moderno, principalmente durante la segunda presidencia de Perón. La escultura de Vitullo sobre Eva se convierte, entonces, en una muestra cabal de esa relación, cambiante y conflictiva. Si bien la obra fue encargada por el gobierno nacional en 1950, a través del patrocinio del Dr. Pirovano, quien conocía y admiraba al artista, no fue exhibida sino hasta 1997, en una retrospectiva del artista organizada por la Fundación Proa. Un artículo de Orlando Barone, publicado en la revista *Crisis* en junio del año 1973, narra el periplo de la escultura, que permaneció largos años *enterrada* en un sótano de la Embajada argentina en París. Cuenta el escritor:

En ese año de 1952 Vitullo obtuvo un triunfo que solo consiguieron muy pocos artistas del mundo: una exposición

de sus obras en el Museo de Arte Moderno de París, en vida. En el catálogo figura Arquetipo símbolo. Antes de llevarlo a la sala de exposición [...], el artista quiso hacer conocer su trabajo en la embajada argentina que auspiciaba la muestra. Personalmente eligió el lugar para que instalaran el monumento a Evita, controló la luz, revisó los detalles. Su última obra. Las autoridades diplomáticas ven el monumento, no hay comentarios. Una extraña frialdad sorprende al artista. Pocos días después la piedra es retirada del lugar [...] [y] trasladada a un sótano. La exposición se clausuró sin que Vitullo consiguiera que la embajada remita al Museo el trabajo titulado Arquetipo símbolo. Nunca lo recuperó. Sesostri Vitullo murió en mayo de 1953 (p. 68).

¿Qué fue lo que dejó sin palabras a los funcionarios argentinos en París? ¿Qué rasgos de la obra de Vitullo sobre Eva Perón los aterrorizó como para querer esconder de todas las miradas a la flamante escultura? ¿A qué se deben esos conflictos y esa, a veces frustrada, búsqueda por la reconciliación entre el peronismo y el arte moderno?

Desde sus orígenes, el movimiento que trazó el peronismo involucró una línea que iba desde los márgenes hacia el centro. Su búsqueda, por ello, tendió a centrarse en

otorgarle forma a aquello que no lo tenía. En este sentido, tanto la afluencia migratoria del campo a la ciudad, que constituyó el principal sector que sustentaba su base política, como su necesaria organización por medio de los sindicatos, tal como lo explicó el estudio pionero de Miguel Murmis y Juan Carlos Portantiero (1987), dan cuenta de aquella tensión que va desde los márgenes hacia el centro, de lo invisible a lo visible, de lo informe a la forma.

El arte moderno, por el contrario, traza una línea distinta, caracterizada por dos direcciones simultáneas: por un lado, se vincula, por medio de una apertura exterior, con las nuevas formas de expresión que afluían desde Europa; y por el otro, complejiza esa apertura con una búsqueda que va desde el centro hacia la periferia, indagando en los orígenes una fuente que nutra de contenido a las obras. Del centro al margen, de lo visible a lo invisible y de la forma a lo informe, son las direcciones de este arte, que parecen oponerse punto por punto a aquellas trayectorias trazadas por el movimiento político en sus primeros años.

Desde su segundo mandato, en cambio, el peronismo intentó una renovación y una apertura internacional y buscó un acercamiento hacia el arte moderno. Entre octubre de 1952 y marzo del año siguiente, por ejemplo, se presentó en el Museo Nacional

de Bellas Artes una mega exposición titulada “La pintura y la escultura argentinas de este siglo”, que fue catalogada por “el hecho cultural del Segundo Plan Quinquenal”. En esta muestra, se incorporaron numerosas piezas abstractas y del movimiento de arte concreto, que fueron distribuidas por estilos o temáticas en las treinta salas del Museo. En un “Reportaje” realizado por un noticiero de la época, de poco más de nueve minutos de duración, donde se describen muchas de las obras expuestas, se hace una breve referencia a los cuadros y esculturas modernas expuestos en las “salas del lenguaje cubista, madí, abstracto, ultraísta, concreto, etc.”

Las numerosas obras que recorre la cámara, símbolo de aquella apertura del gobierno peronista, no encuentran, empero, en el relato de la voz en *off* la misma consideración y trascendencia: “una visión inobjetable en su valía plástica, pero indudablemente de temática sumamente alejada de la realidad. Los ojos captan directamente una belleza más sensorial. Así lo ve con nosotros la cámara al entrar ahora a salas de escuelas realistas...” Del mismo modo, también en exposiciones internacionales, el arte moderno encontró en el Estado un socio valioso. El envío oficial a la segunda edición de la Bienal de San Pablo, realizada entre diciembre de 1953 y febrero de 1954 –envío organizado por la Subsecretaría de Difusión del Ministerio de

Relaciones Exteriores—, incluyó de manera predominante la obra de artistas abstractos, como Alfredo Hlito, Gyula Kosice, Raúl Loziza y Tomás Maldonado, entre otros.

Sin embargo, la obra de Vitullo parece haber alcanzado un extremo tal, que impidió finalmente su comprensión. ¿Había algo en la biografía del artista o en sus expresiones sobre nuestro país, que lo alejaban de los caminos rectores planteados desde el peronismo? ¿O se trató solamente de un rechazo visceral a su escultura sobre Eva?

El recorrido personal y artístico de Vitullo puede reconstruirse a partir de su breve autobiografía, de relatos de sus hermanos menores y de algunas cartas intercambiadas con artistas de su época que aún se conservan. Desde su decisión de “consagrar su vida a la escultura”, a causa del impacto —“revelación”, “perplejidad”, “asombro”, “respeto”, en sus propias palabras (Barone, 1973, p. 66)— que sintió al observar de cerca *El pensador* de Auguste Rodin, el artista se lanzó a un viaje inicial por España, Francia e Italia, que lo llevó finalmente a instalarse en la ciudad de París, donde trabajó como modelo en el estudio del afamado escultor Antoine Bourdelle, mientras sus esculturas se acumulaban en el humilde taller en el que vivía, sin poder ver las luces de la gran ciudad. El punto de quiebre se presenta, precisamente, en

1950, con la visita de Pirovano al estudio del artista, enviado por el pintor Orlando Pierri, para llevarle a su necesitado amigo en París, “ropas, alimentos y, sobre todo, yerba” (p. 67). Impactado por la hasta entonces ignorada obra de Vitullo, Pirovano decide iniciar aceleradas gestiones para organizar una muestra retrospectiva del artista en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad Luz, proyecto que se concreta dos años después, con la exhibición de 45 obras. Es de esta única muestra de Vitullo en París desde donde se *arranca* la escultura sobre Eva Perón, titulada *Arquetipo símbolo*.

Vitullo amaba a su país y volvía constantemente a él, a sus formas y paisajes, a través de sus esculturas. Así lo constata su gran obra, con títulos como *Gaucha*, *Mamboretá*, *Monumento al Martín Fierro*, *Esfinge pampeana*, *El Río de la Plata*, entre otros. Algunas de sus palabras, incluso, parecen repetir las consignas sugeridas en el catálogo del XXXVI Salón Nacional:

Pasaron algunos años y siempre a través de la naturaleza francesa volví a encontrar la de mi país. La reconstruí día a día. Aún la de aquellas regiones de las que nunca pude conocer directamente la luz, el viento y la cordillera de los Andes. [...] Toda mi escultura está concebida para enfrentar esos tres elementos esenciales de mi país (Barone, 1973, p. 67).

No parecen ser entonces su biografía ni sus inspiraciones, la causa de su rechazo. Es la escultura sobre Eva Perón, pues, la excluida, aun cuando puede leerse en ella un fuerte simbolismo que la liga a la tradición peronista, como la preponderancia de su rodete, en cuyo centro se puede apreciar el escudo justicialista, o la inscripción –no conservada en la actualidad– que rezaba “Yo seguiré para mi pueblo y para Perón, desde la tierra o desde el cielo. EVITA”. Hay algo en esta obra que desafió los cánones de la estética peronista.

Los dos perfiles que configuran la escultura, que confluyen en un centro angulado e impiden verla de frente, ponen en cuestión la receptividad de la imagen tradicional de Eva. La ausencia de curvas, a su vez, le quita el elemento femenino que tanto supo caracterizarla. La inclinación de sus facciones, además, indica un camino a recorrer, proponiendo una dirección concreta y no sólo como acompañante de decisiones ajenas. En alguna de las tantas cartas intercambiadas, Vitullo le explica a Pirovano sus intenciones en este sentido: “La veo como un *mascarón de proa* rodeada de laureles” (Barone, 1973, p. 68). Por último, los rasgos indigenistas amplían y

ponen en crisis el componente nacional que ha sido central en la estética peronista.

Desdibujando así los límites de género, familiares y nacionales, que supieron girar en torno a la figura de Eva Perón, la obra de Vitullo se convierte más en un llamado hacia una nueva redefinición política, hacia una búsqueda de nuevas direcciones posibles, que en una representación festiva de lo que fue el peronismo. La recuperación del artista en el año 1973 y la cada vez más trascendental relevancia que se le ha adjudicado desde su primera exhibición a fines de la década de 1990, dan cuenta de que ese nuevo camino ha comenzado a ser transitado.

El pueblo según Berni

Resulta curioso que el óleo *Jujuy* (1937), de Antonio Berni, comparta el espacio de exhibición en la muestra con dos obras de Spilimbergo. Es que ambos, siendo todavía muy jóvenes, colaboraron en la plasmación del conocido *Ejercicio plástico*, realizado por David Alfaro Siqueiros en la quinta de Natalio Botana durante el año 1933.² Sólo atando los sutiles cabos del devenir histórico resulta posible

²Dos films recientes –uno ficcional, *El mural* (2010), de Héctor Olivera, y otro documental, *Los próximos pasados* (2006), de Lorena Muñoz– y una serie televisiva producida por el Canal Encuentro titulada *Ejercicio Plástico* (2008), abordan en detalle los avatares que giraron tanto en torno a la realización de esta obra, como a su posterior periplo, que derivó en su actual exhibición en el Museo del Bicentenario de la Ciudad de Buenos Aires.

dimensionar la relevancia que, para la historia del arte argentino, tuvo el fugaz paso de aquel gran artista mejicano por estos pagos. La influencia que este encuentro tuvo para el devenir del realismo americano puede apreciarse en la muestra que se lleva a cabo en la Fundación OSDE, “El realismo como vanguardia. Berni y la mutualidad en los 30”. Allí se exhiben, entre otras, obras de Andrés Calabrese, Anselmo Piccoli, Domingo Garrone, Enrique Sívori, Leónidas Gambartes y Juan Grela. Luego de una visita de Siqueiros a la ciudad de Rosario, estos jóvenes artistas, dirigidos por Berni, conformaron la mutualidad, que “fue un espacio en el que estos artistas comprometidos y modernos desarrollaron una doble militancia a favor de la renovación estética y de la revolución” (Fantoni, 2014, p. 2).

La forma de expresión que Siqueiros desarrolló, junto con otros importantes artistas de su país, para transmitir el espíritu de la revolución mexicana, le dio así cauce a una necesidad que exigía la realidad social argentina. La sutil combinación de novísimas técnicas pictóricas y estilos vanguardistas, con lenguajes americanistas y consignas políticas revolucionarias, fue apropiada, utilizada y adaptada por artistas de nuestras tierras.

La influencia de Siqueiros sobre Berni es claramente perceptible en el derrotero de su obra a partir de entonces. Luego de

sus primeros cuadros de paisajes y una breve incursión en el surrealismo, el realismo social se apodera de su obra con una profundidad que no abandonará nunca, aun cuando sus técnicas varíen, llegando incluso a incursionar en el collage. De allí que, siendo ya un artista consagrado, Berni haya afirmado:

La línea de fuerza de toda mi trayectoria ha sido la temática, y en función de ella se han producido todos los cambios formales y cromáticos, porque el estilo, para mí, no es sólo una manera de hacer sino también una manera de pensar (Fèvre, 2001, p. 5).

Ese pensamiento que supo expresar hacia el final de su carrera no hizo sino reafirmar lo que en su juventud plasmó en el Manifiesto titulado *El nuevo realismo*, escrito en el año 1936. Allí, denuncia que la creciente proliferación de las artes plásticas no ha sido acompañada por una profundización de la técnica ni por su aspecto sensible, porque su búsqueda por superar la dimensión representativa derivó en una abstracción superficial. La más grave consecuencia de esa degeneración del arte que Berni combate es “la eliminación del sujeto, transformado en mero pretexto del cuadro” (p. 10). Frente a ello, propone una recuperación del mundo dramático y la realidad social como dimensiones fundamentales a tener en cuenta para el desarrollo artístico, y, sin dejar de aclarar

que éstas no deben anular la dimensión técnica, sino conformar con ella una unidad indivisible, declama:

En el nuevo realismo que se perfila en nuestro medio, el tejido de la acción es lo más importante, porque no es sólo imitación de los seres y cosas, es, también imitación de sus actividades, su vida, sus ideas y desgracias (p. 14).

Tan sólo un año separa la publicación de este manifiesto de la realización de *Jujuy*, por lo que las ideas que allí aparecen expresadas en palabras adquieren en este cuadro una dimensión práctica. Pintada con óleo sobre una arpillera de 190 x 285 cm, la obra fue presentada en el Salón Nacional de Bellas Artes en el año 1937.³ Como afirma Mario Gradowczyk (2005), esa obra es crucial en la carrera del artista, porque,

es a partir de *Jujuy* que Berni se afirma como artista exitoso, lo que se refleja en la sucesión de premios que se le otorga en los salones nacionales y provinciales en un lapso de seis años, así como las numerosas adquisiciones por parte de museos públicos (p. 79).

La escena presentada en la pintura, claramente, da cuenta de las actividades, la vida, las ideas y las desgracias de los habitantes de la provincia de Jujuy, y la técnica y la plástica utilizadas se encuentran al servicio de ese objetivo fundamental. Si la línea cubista arrancó la forma del contenido y, presentando múltiples puntos de vista de forma simultánea, dio el primer paso que derivaría en el dibujo abstracto, aquí se produce –como en un retorno a su fuente, Paul Cézanne (1839-1906)– una re-territorialización de la línea, plasmándola nuevamente en el espacio, el americano. Siguiendo una marcada tendencia del arte del siglo XX, el espacio que presenta el cuadro no responde a las leyes de la perspectiva renacentista, sino que, como lo expresa Michel Foucault (2004) en sus conferencias sobre Manet, tiende a aplanarse. Ello no obstante, no deja de ser identificable ese espacio, típicamente norteño, como así también sus coordenadas, cada una de las cuales adquiere una significación especial en relación con la temática abordada.

La coordenada que se corresponde con el *arriba* está ubicada en el extremo izquierdo

³ Actualmente, luego de haber estado expuesta hasta mediados de la década de 1980 en los salones del entonces Hotel Nacional Llao Llao de Bariloche, la obra forma parte del patrimonio del Museo de la Patagonia de esa misma ciudad. La importancia que esta obra tiene, no sólo en lo económico sino sobre todo por su valor simbólico, que la convierte, además de atractivo turístico, en un motivo de orgullo, se expresa en la preocupación que muestran los barilochenses cada vez que es prestada, como en este caso, para alguna muestra en Buenos Aires.

del cuadro, donde se eleva una montaña por la que descienden a caballo un grupo de hombres cuyo aspecto es marcadamente occidental. El *abajo* aparece en la zona central de la pintura, con una pronunciada pendiente que desaparece inmediatamente, desde la que suben, cargando objetos, hombres y mujeres jujeños. Tras ellos, se puede observar el *fondo*, con el típico paisaje cordillerano, la tierra labrada y las montañas que se elevan hasta el cielo. En el sector inferior izquierdo, en un *primer plano*, aparece un grupo de individuos, preparando la mercadería para ser intercambiada o simplemente conversando entre ellos. Tres mujeres y dos niños, sin embargo, parecen distraídos mirando con extrañeza algo que sucede *fuera del campo* del cuadro. La parte *derecha* del cuadro es una recova, al resguardo de la cual algunos duermen luego de un arduo trabajo y otros exponen sus bienes sobre alguna manta. Un juego de líneas de perspectiva, que impiden que coincida lo que se ubica detrás de la recova con el fondo que se encuentra a la izquierda del cuadro, le otorga a ese sector una profundidad que permite pensar que, más que espacial, se trata de una representación temporal. Quienes se encuentran allí están tendidos, relajados, gozando de un tiempo futuro sin trabajo ni mayores preocupaciones. Por último, en un primer plano y en el *centro*, se encuentra, de espaldas, una mujer con el brazo izquierdo levantado, cuyo poncho rojo intenso llama fuertemente la atención.

Una mirada desatenta de *Jujuy* puede percibir allí una mera obra costumbrista, que se limita a retratar la vida en el norte argentino. No es ése, sin embargo, el único propósito de esta pintura. Teniendo en cuenta que la propuesta de Berni para el nuevo realismo consistía en recuperar la acción, hay que entender que la recuperación del sujeto en la pintura, que tanto pregonaba, no consiste en un retorno de la figuración y la representación de una realidad externa. El sujeto de la pintura que aparece retratado en *Jujuy* es el sujeto de la acción, de la transformación, es decir, el sujeto de la revolución a la que aspiran sus ideales.

Esto permite comprender las constantes interpelaciones al espectador que atraviesan toda la tela. En primer lugar, el espectador aparece representado en esos hombres que desde la montaña, deben *descender* hacia esa realidad que desconocen. En segundo lugar, es a ese espectador a quienes miran las mujeres y sus niños, agrupados a un extremo del cuadro, quienes replican con su gesto extrañado su posible mirada. Y es a él, por último, a quien se dirige la mujer del centro, quien con su gesto muestra la escena en su conjunto.

Jujuy, de este modo, se presenta como una clara expresión del nuevo realismo, que consiste en una recuperación del drama y el sujeto por el arte, pero no para retratar

simplemente lo que se ve. La acción es objeto del cuadro sólo en la medida en que es un llamado, llamado a la transformación de una realidad, cuyo sujeto, el pueblo, aparece aquí con los rasgos de lo americano. Sólo muchos años después del momento de la plasmación de esta obra puede llegar a dimensionarse la profundidad de esa propuesta. Colocado el cuadro en el contexto de esta muestra puede apreciarse, a su vez, su actualidad.

Palabras finales

No hay un pensador que haya colocado la identidad americana en un lugar tan determinante de sus disquisiciones como Rodolfo Kusch (2007). En su *Introducción a América*, describe la mirada que el ciudadano occidental tiene hacia lo americano como si estuviera atravesada por el miedo hacia lo hediondo. Ese sentimiento se expresa ante una diversidad de manifestaciones, que incluye a los indios, a los habitantes de las villas miseria y a líderes como Tupac Amarú, Rosas y Perón, porque “el hedor tiene algo de ese miedo original que el hombre creyó dejar atrás después de crear su pulcra ciudad” (2007, p. 15). Frente a ello, Kusch propone que, en lugar de insistir con esa artificial diferenciación entre lo pulcro y lo hediondo, y porque “todo lo que se da en estado puro, es falso y debe ser

contaminado por su opuesto” (p. 19), debe producirse una fagocitación, por medio de la cual un retorno a las raíces americanas haga progresar a la sociedad occidental. La apelación al pueblo, que en palabras de Deleuze tiene un sentido general, en Kusch adquiere, de este modo, una manifestación particular en la identidad americana.

Si esto es así, puede afirmarse que la exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires tiene un espíritu kuschiano, en la medida en que la diversidad de soportes, técnicas y perspectivas presentes permite dar cuenta del carácter impuro, informe y hediondo de aquella identidad cultural. Frente a los modelos nacionales homogéneos que supo ofrecer Occidente —que en sus versiones más extremas terminaron por anular a cualquier grupo identitario que no se ajustase a los parámetros determinados—, el modelo americanista, tal como es presentado en esta exposición, se configura admitiendo aún los cruces con lo occidental. Esta experiencia de fagocitación, siguiendo el concepto de Kusch, pudo observarse con especial detalle en las dos obras analizadas. *Eva Perón. Arquetipo símbolo* es el intento por hacer confluir una tendencia nacional, popular e institucional, con el devenir americano de lo que surge como un origen pretérito informe, pero que no por ello deja de marcar un porvenir, lo

que se expresa de manera clara en la descripción de la obra por parte de Vitullo, quien la define como una nave insignia. *Jujuy*, a su vez, al tiempo que expone el modo de vida del noroeste argentino, ofrece al espectador un pueblo para el porvenir, una fuerza que materializará la búsqueda por alcanzar una sociedad más justa, por integrar en su seno elementos heterogéneos, prometiendo así un futuro liberador.

La muestra logra poner en evidencia que, aun cuando en el contexto actual la temática latinoamericana irrumpe bajo la forma de una pregunta fundamental en el horizonte político cultural actual, esta temática no ha dejado de estar presente, refundándose, a lo largo de los años. El análisis de las obras evidenció que el abordaje de esta problemática se vincula tanto con una búsqueda por el origen, como con el planteo de una nueva sociedad que podría emerger en el futuro. Será tarea del espectador tomar la flecha lanzada por aquellos grandes artistas e interpretar, desde su propio contexto de visibilidad, las posibilidades que esa dimensión identitaria despliega en los días que corren.

Bibliografía

- Barone, O. (1973). Un gran escultor argentino. El necesario rescate de Sesostri Vitullo. *Revista Crisis*, 2. Buenos Aires. pp. 65-67.
- Berni, A. (1936). El nuevo realismo. *Forma. Revista de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*, 1. Buenos Aires. pp. 8 y 14
- Deleuze, G. (2007). *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia: Pretextos.
- Deleuze, G. y G., Félix. (2002). *¿Qué es la filosofía?*. Madrid: Editora Nacional.
- Fantoni, G. (2014). *El realismo como vanguardia. Berni y la mutualidad en los 30*. Catálogo de la muestra “El realismo como vanguardia. Berni y la mutualidad en los 30”. Buenos Aires: Fundación OSDE.
- Fèvre, F. (2001). *Berni*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo y Bifronte.
- Foucault, M. (2004). *La pintura de Manet*. Buenos Aires: Editorial Alpha Decay.
- Giunta, A. (1997). El arte moderno desde las “sombras” del peronismo. *Annual Session of the International Seminar Art Studies from Latin America*. Querétaro: UNAM y The Rockefeller Foundation, pp. 1-5.
- _____ (2011). Polémicas en torno a las imágenes de Eva Perón. En *Escribir las imágenes: ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: siglo XXI, pp. 117 y ss.

■ Artículos

Gradowczyk, M. (2005). Los salones nacionales y la vanguardia (1924-1943): Berni como máquina política. *Ramona. Revista de artes visuales*, 49 pp. 66-81

Kusch, R. (2007). Introducción a América.

En R. Kusch *Obras completas*. Tomo II: América Profunda (pp. 9-19). Rosario:

Fundación A. Ross. Murmis, M y Portantiero,

J. (1987). *Estudios sobre los orígenes del pe-*

ronismo. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.