

ANTONIO BERNI Y LA PINTURA

Por

ROSA MARÍA RAVERA

El máximo galardón de la Bienal de Venecia, en 1962, correspondió a los grabados del pintor argentino Antonio Berni. Como sucede en casos parecidos, un premio ocasional e imprevisto, aureolado de indudable prestigio internacional, sirvió para *poner de relieve* la dimensión estética del artista, uno de los más relevantes de la plástica actual. El reconocimiento, ciertamente justo, está avalado por largas décadas de arte cuyo resultado es una obra de imperativa vitalidad gloriosamente manifiesta, indiferente a la realización del valor belleza, de una variedad asombrosa, nunca convencional, frecuentemente chocante. Una obra decididamente contemporánea.

El éxito le llegó a Berni en un momento excepcional de su trayectoria artística, cuando dos personajes míticos —Juanito Laguna y Ramona Montiel— habían comenzado a vivir en su arte recorriendo con necesidad inmanente un mundo irreal de insistente realidad; seres que precisaron, para poder existir como los ideó el artista, evadir el rígido encuadre del marco, rodearse de objetos y estar “realmente” en el mundo sin dejar de ser, a la par, imágenes. Construcciones policromadas y aterradoros monstruos aparecen en la producción de Berni en los últimos años; volúmenes insólitos en cuyos esqueletos reluce una multiforme materia, sólo inútil chatarra que abunda en los suburbios y que en la obra cambia substancia al asumir pro-

porciones mayúsculas, abatiéndose el vertiginoso espectáculo sobre el espectador que, fascinado y atónito, acoge la desbordante fantasía plagada a la vez, de inocentes víctimas, demonios y entes maléficos.

Desde 1960 en adelante esta obra excede previsiones y expectativas. Berni cumple el detonante proceso de la pintura contemporánea —de la que es un protagonista—, en el progresivo desarrollo de crecimiento interno que pretende superar la tradición del espacio ficticio trascendiendo el plano de la tela: incorpora *collages - assemblages* de notoria audacia, crea objetos, realiza ambientaciones o camino-recorrido, con una actitud vital que sacude intolerante los límites generalmente asignados a las artes plásticas y con ellos toda convención o norma externa al propio pulso creador, asumiendo arbitrio total sobre los medios expresivos.

Sin embargo, y a pesar de la impetuosa renovación a veces violenta de que ha dado muestra, algo se ha prolongado con fidelidad profunda en el tiempo, a lo largo de toda su obra: cierto sentido del mundo y de lo humano manifiesto en grabados, pinturas, dibujos y objetos, a través de un ámbito imaginario cuyo horizonte se abre con ilimitada amplitud, al que el artista entrega su diaria pasión con resuelto y reflexivo convencimiento y, es innecesario subrayarlo, con posibilidades mucho más que convincentes. En tal sentido —y no es el único—, su obra es en el panorama del arte de nuestros días un importante testimonio.

Sabido es que actualmente el carácter de la imagen artística es cada vez con mayor frecuencia abiertamente discutido en el polémico escenario de los ambientes del arte, combatido por un concepto clave del que se suele desconfiar: la irrealidad de lo estético. En plástica, la situación se plantea como resultado de un desarrollo en el que la pintura, probablemente con mayor celeridad que otras artes, o quizá con mayor estruendo, ha precipitado problemas capitales de su específico lenguaje, alternando soluciones antitéticas.

Si el proceso de abstracción, al remediar la informe y difusa luminosidad impresionista, formaliza el impulso artístico con una orientación de carácter universal, geometrizable y constructiva, el informalismo —descartando muchos otros aspectos y significaciones esenciales—, revela ser la réplica subjetiva e irracional, con valor de crisis y existencial angustia. Pero a la exacerbación vital que desgarró la forma proyectándola en la galaxia infinita de Pollock, prontamente se opone una renovada exigencia de impersonal objetividad expresada en el realismo del pop-art, que en algunos casos parece presentar la pura y simple experiencia del objeto.

La investigación de una nueva realidad del fenómeno artístico, que el informalismo había genialmente anticipado, a su modo, con la desnuda y cruda mostración del material bruto, es una búsqueda de concreción que aspira por lo pronto al saneamiento de la capacidad perceptiva del hombre —valorizada sobre su posibilidad de intelección— y tendiente en la obra a despejar un ámbito saturado de simbolismos.

En un panorama complejo y aparentemente caótico, que admite pocas simplificaciones por diferir la intención y el sentido de las tendencias, suele generalizarse el concepto de la desvalorización de la obra de arte, concebida como un reducto aislante de sugestión mágica y valor intemporal sustraídos al contexto histórico, lejana ínsula dorada irremediablemente perdida —sin nostalgias—, para una actual experiencia de la vida y del arte.

El concepto de obra de arte, concebido de acuerdo a los criterios clásicos de la estética evidentemente pelagra, entre otras cosas por su presunta incapacidad de suscitar una vivencia auténticamente dinámica y participante, a la que los artistas ahora suelen apuntar, convirtiendo en fin de la propia actividad no tanto la realización de la obra, sino la comunicación con el público¹.

¹ No se ignora que dicha comunicación es una dimensión capital, inclusive para la misma realidad del fenómeno artístico, que no accede a

La revitalización de la experiencia estética es el objetivo, para el cual se propicia una nueva técnica y, en substancia, un nuevo concepto del arte. Los resultados, en la esperanza de una esencial variación de las relaciones espacio-temporales, impactan con las abruptas sacudidas de una avalancha de sensaciones: movimientos, ruidos y luces, formas plásticas puras, sonidos, efectos ampliamente aprovechados, por ejemplo en secuencias teatrales que al evitar el nexo lógico e incluso la dimensión del absurdo, persiguen el descalabro de la forma clásica argumental. Todo incita y excita, golpea la conciencia, es ciertamente un toque de atención que vigorosamente auspicia una renovación de la percepción y no sólo de ésta, sino de actitudes culturales, de procesos de pensamiento y formas de conducta.

“Pero esta nueva práctica del placer estético abre, en efecto, un capítulo de cultura mucho más vasto, y en esto no pertenece sólo a la problemática de la estética. La poética de la obra en movimiento (como en parte la poética de la obra “abierta”) establece un nuevo tipo de relaciones entre el artista y el público, una nueva mecánica de la percepción estética, una diferente posición del producto artístico en la sociedad; abre una página de sociología y de pedagogía, además de una página de historia del arte”².

La intención más general que asoma en determinadas corrientes de vanguardia es la de instalar el arte en la vida y en la sociedad; se desearía transformar a la obra no ya en objeto de contemplación, sino de uso. Teóricamente, no son nuevos los intentos que atacan el concepto de la contemplación estética en pro de la vitalidad de lo artístico.

la existencia estética sino al ser percibido. Pero el artista, si bien condicionado por el público y el sistema social, en una instancia específicamente estética es asimismo solicitado por la obra a crear, verdadero fin del proceso creador, de la que deriva una necesidad immanente. Ambos niveles, el explicativo de los condicionamientos, y el nivel estético comprensivo, debidamente diferenciados, pueden y deben implicarse en la realidad plena y social del arte.

² UMBERTO Eco, *Obra abierta*, Seix Barral, 1965, p. 54.



ANTONIO BERNI

"Los chacareros", óleo. 1935

Una crítica análoga guió las aspiraciones de Guyau, que clamaba contra el desinterés de lo bello y la prescindencia de la existencia real de la forma sostenida por Kant, auspiciando la integración del arte, así como de la religión y metafísica a la vida social.

Ahora por cierto otro enfoque suplanta al vago sociologismo de Guyau, teñido de un trasfondo de metafísica vitalista; enfoque propicio a la cultura tecnológica y a la dinámica de nuestra sociedad altamente masificada, en la que el sentido mismo de la obra de arte y su universalidad, así como las ideas de creación, personalidad artística y contemplación estética habrían perdido vigencia actual, serían simplemente inadecuadas.

Nadie ignora la poderosa incidencia de la cultura de masas en todos los estratos de lo social, y el artista no es sino signo de la época cuando informa sobre los medios de comunicación masivos en el pop —las historietas de Lichtenstein—, como lo es también Oldenburg, magnificando con su voluminoso hamburgués la presencia supuestamente desalienante de los productos de consumo que hoy invaden la vida diaria. Con la masificación y consiguiente despersonalización, no extraña la primacía del objeto; las cosas pueden llegar a convertirse en el centro de una cosmovisión. Si el enfoque clásico señalaba el privilegio del sujeto cognoscente, ahora la balanza parece inclinarse en sentido contrario.

Por lo pronto la filosofía, con el correlato hombre-mundo, revela un pacto que ya no concibe el *solus ipse, ipse*. Si Kant superó al idealismo demostrando que no hay sujeto sin objeto —y la analítica existencial advirtió que toda demostración es superflua—, la fenomenología sella la relación en la conciencia intencional. Pero ya las cosas dejan de ser el “útil” propicio al proyecto existencial —referencia inadvertida y sumisa—, para avasallar al hombre con el ineludible comercio que creciendo hasta la desmesura pone el empuje de su evidencia cósmica, en momentos en que la imagen

humana o'rrora dominante acusa pavorosa deficiencia, yace desdibujada y amenaza el sofocamiento bajo la oleada de embates que intentan quebrar estructuras y esquemas válidos hasta el presente. Un renovado concepto de lo humano, que la palabra solía develar en su originario sentido con el descubrimiento esencial de la poesía y la filosofía, se rastrea ahora en las cosas y los "mass media", que quizá ya no son medios sino directamente fines, de acuerdo a la difundida frase de Mac Luhan: "El mensaje es el medio", interpretada en sentido estrictamente literal.

Si desde una perspectiva filosófica y más precisamente ontológica, la preponderancia del objeto concluye, en términos generales, con la despersonalización e inautenticidad de la existencia, no cabe dudar que a veces el objeto es utilizado en el arte actual con una función inversa, ya que tiende a desquiciar lo real habitual, sugiriendo una fundamental extrañeza u opacidad reveladora de un nuevo sentido de la realidad³.

Es ese afán de nuevos mecanismos que introduce precisamente la idea de la caducidad de la obra de arte, concebida clásicamente y convertida en inútil mito; en un ámbito

³ Dadaísmo y surrealismo son ejemplos de rigor. No menos eficaz parece la novela objetiva con las descripciones de objetos, a los que se les ha substraído la funcionalidad y substancia (reemplazadas por la superficie de la cosa, su naturaleza óptica), introduciendo una insidiosa interpolación que perturba el engranaje clásico. Seguramente es muy posible pensar que la obra es algo semejante a un organismo, cuyo crecimiento y desarrollo ofrece la continuidad de un sentido, pero asimismo hay realizaciones en las que la estructura hace prevalecer, con una técnica combinatoria, la repetición o simultaneidad sobre la sucesión. La discontinuidad de la que habla Rolando Barthes en relación a *Mobile* de Butor (libro que fue llamado desdeñosamente, refiere Barthes, *pensamiento en migajas*) es todavía, a pesar de todo, una continuidad que "repite, pero combina diferentemente lo que repite" (*Ensayos críticos*, Seix Barral, 1967, p. 222).

Hoy sin duda el objetivo del arte es el cambio, pero se puede diferir acerca del alcance del mismo, que va desde una fundamental y renovada síntesis creadora, sea discontinua o continua, hasta el definitivo resquebrajamiento de lo imaginario. Quizá sea la plástica donde se ha llegado a resultados extremos, a más allá del arte mismo.



ANTONIO BERNI

“La muchacha de la lámpara” óleo. 1952

más específico, dicho con una lúgubre simpleza, sería también la muerte de la pintura, pregonada en esferas de vanguardia con un entusiasmo parejo a la congoja de muchos y a la inconfesada preocupación de auténticos pintores de valía.

Se comprende entonces que artistas de la talla de Berni propongan a la reflexión cuestiones fundamentales, suscitadas por una obra que responde directamente a la apertura de nuestra sensibilidad contemporánea y que, una vez más, demuestra, de acuerdo a los valores de la época, cuál puede ser la extraordinaria *vitalidad y realidad de lo imaginario*, cuya universalidad adquiere una dimensión trascendente al enriquecer la individualidad concreta del arte asegurando la propia esencia dinámica. Universalidad que en principio no alude a una intemporalidad desconocida, sino a la ampliación indefinida que logra la obra con la develación de un horizonte ilimitado en cuanto posible, cuyo sentido desborda la realidad presente y la amplifica existencialmente. Tal ampliación es intencionalmente buscada por la estética contemporánea pero, si bien se mira, explica los caracteres de toda obra de arte ⁴. La misma irrealidad no sería sino la refirmación de esta peculiaridad de la obra que, a través de los elementos materiales apunta a un mundo ausente en ella evocado, totalidad significativa, configuración vital en la que el individuo penetra por el requerimiento de la integridad de su ser, o sea por una invitación última a su libertad.

Berni sabe apresar el sentido multívoco del universo que exige hoy nuestra participación total, con una contemporaneidad absoluta, sin coincidir nunca del todo —por otra parte—, con las tendencias en boga. Esta contemporaneidad

⁴) Umberto Eco advierte que todo arte es, en un sentido fundamental (por el universo significativo que devela), obra abierta. Este carácter sin embargo lo subraya la estética contemporánea de acuerdo a las obras actuales, que indiscutiblemente revelan otra apertura, al proponer un sentido multívoco frente a la univocidad significativa de la obra clásica. (*Obra abierta*).

es remarcable por el valor estético que en sí misma implica, y por la vigencia que inequívocamente ostenta en un difícil momento de la actividad plástica, cuando pareciera incierta la original afirmación de los valores del arte.

Una primera aproximación a los trabajos de Berni nos hace comprobar de inmediato esa evidencia que al espectador desprevenido puede resultar obvia pero que no lo es tanto, y por la que el pintor ya difiere de muchos contemporáneos; la densa carga de significados inseparable de su realización. Es decir, sería imposible hablar de la pintura de Berni sin acusar el *sentido* de su obra, notoriamente temática. Las complejas significaciones saltan a la vista en las vastas telas de su pintura social, cuyos títulos expresivos —por otra parte completamente adecuados—, tales como “Desocupación”, “Manifestación”, etc., son suficientemente sugerentes; en todo caso basta pensar en las alegorías de las construcciones de objetos, simbolizando la perversidad, el mal.

Adviértase desde ya que el “sentido” es clave no sólo en la esfera del arte sino en los planteos de la lingüística, de la lógica y otras ciencias, discutiéndose no poco en ámbito anglosajón acerca del *meaning of meaning*⁶. Pero después de todo, surge natural la pregunta si en arte se trata en efecto de una cuestión tan señalable. Una forma, ¿no requiere necesariamente un contenido, surgiendo de esta totalidad sintética el sentido pleno de la obra?

Si la búsqueda de autonomía del arte llevada a cabo en nuestro siglo con el proceso de abstracción ya despojó a la pintura de sus contenidos habituales, no es inverosímil que algunas experiencias terminen por robar al arte la referencia misma a un sentido objetivo, al exhibir una estructura artística que engendra desde sí el propio significado, de modo semejante a la fórmula lógica, que es lo que es por su mereo enunciado. El arte contemporáneo descubrió en principio

⁶ DUFFRENNE MIKEL, *Esthétique et Philosophie, Klincksieck, Paris, 1967, p. 131.*



ANTONIO BERNI

"Don Leonor", dibujo. 1952

que el fenómeno artístico es un objeto —recuérdese el cuadro— objeto cubista, del cual se procedió a acentuar principalmente el rigor de los elementos formales (de ahí el lugar común que define a la pintura por los colores y formas, afirmación que naturalmente se evita tomar en sentido literal). Desde ese momento se pueden investigar las condiciones mismas de la constitución del objeto artístico (como lo hace Brecht), y se puede también llegar a prescindir del mensaje que la obra comunica, en cuyo caso el arte se acercaría, según ya se dijo, al proceso del formalismo lógico, de por sí desprovisto de contenido.

Ciertamente el arte puede coincidir en algo con la lógica, la matemática y otras ciencias; incluso se afirma que la obra de arte es una metáfora epistemológica, en cuanto refleja, a nivel de signo presentativo⁶, la visión científica de la época, siendo la categoría de indeterminación el ejemplo más claro. No es posible pues referirse a la totalidad del arte actual sin aludir a la determinante influencia de las ciencias, influencia que supo ser interactiva. El intercambio, a pesar de la diferencia última de ambas actividades, ha revelado en el tiempo su eficacia⁷. Hoy se asiste indudablemente a una singular relación entre arte y matemática, cibernética, lingüística, teoría de la información, semiología, etc. Sin ignorar instancias más creadoras, el aporte científico es incluso psicológicamente decisivo en momentos en que el artista se siente impelido por la necesidad del cambio, acuciado por la dinámica de una socie-

⁶ La representación artística en un "presentar" absoluto, objeto total.

⁷ El Renacimiento permanece siempre un ejemplo clásico de la interrelación creadora del arte, la ciencia y la filosofía. En efecto, el lenguaje matemático de los artistas, explicitado en la teorización y manifiesto en el soporte invisible de una figuración aparentemente espontánea pero rigurosamente calculada, es expresivo de la nueva mentalidad científica no totalmente empírica— con la que colabora activamente. Un lenguaje coherente con la racionalización de la burguesía, pero asimismo heredero de prestigiosas tradiciones filosóficas, caracteriza esta época resplandeciente, en la que el costado práctico y utilitario, económicamente signado, era rebasado por un *élan* creador de genialidad triunfante, cuyo individualismo es imposible desconocer.

dad en la que el valor estético, siempre discutido en su objetividad, aparece tantas veces reemplazado por el éxito de una actualidad fugaz. Sin status preciso, inseguro de la propia intuición, el artista busca entonces un nuevo lenguaje bajo el ala del saber científico, reconfortado por la objetividad que la ciencia demuestra en primer término con la precisión de su aparato conceptual.

Frente a esas experiencias, el realismo figurativo de Berni propone un universo artístico que no disimula la propia esencia humanista, ni la sobreabundancia de un sentido —no gramatical sino referencial— que desde un principio ha embargado su obra. Los formalismos no hacen a su carácter, de ninguna clase que ellos sean. Para Berni, el tema, el contenido de su pintura no es prescindible; es lo fundamental. Esto responde a convicciones que no abandona a través del tiempo y que han definido su personalidad artística. Nunca pensó que la pintura pudiera consistir simplemente en colores y formas; no parte jamás de la forma abstracta y sólo se acerca a ésta en ciertas ocasiones —en los últimos años—, por un afán de universalidad concreta siempre vinculada a un contenido intuitivo básico.

Si su praxis artística no persigue intencionalmente un mundo de formas, su propósito nunca ha sido directamente estético; tampoco aspira a la belleza y rechaza el concepto de estilo, logrando sin embargo y por lo mismo un originalísimo estilo exento de refinamientos, propenso a las disonancias, consistente como la dura piedra. Quizá sea difícil salvarse pensando sólo en la propia salvación. Lo demuestra esta obra singular en que la materia deja su pesante huella, transfigurada en poesía, no por intangible, menos presente.

Para este artista enemigo de los formalismos y de la autonomía del arte, existencialmente ajeno a conceptos estéticos algunos legítimos y otros menos, la pintura parece justificarse por un objeto que no es la pintura misma. El sentido de su arte es sentido *de* (sentido referencial y emotivo),



ANTONIO BERNI "Juanito Laguna con su perro" xilo-collage. 1961

logrando en las formas una iluminación que descubre con mostración centelleante las contradicciones del mundo humano esencialmente histórico.

Quizá se tema recaer en planteos superados cuando se caracteriza a la pintura por algo que en apariencia la trasciende, pero si bien se piensa no hay tal; la inevitabilidad del contenido surge cuando se comprueba que éste no es por cierto ajeno a la obra. La reflexión sobre el dualismo que tanto ha complicado la historia de la estética concluye sin duda que contenido y forma son inescindibles e implican una transmutación constante; importa *lo* que el artista dice y *cómo* lo expresa, integrados en una unidad superior: la obra. Para Berni, en verdad no interesa el cómo sino el qué, pero la validez de su arte depende no de la intención sino más bien de su intuición (que sobreabunda), no por cierto don de las musas ni iluminación genial, —anacrónica en nuestra época— pero sí posibilidad real de transformar y no sólo transmutar en formas nuevas lo ya presente, o sea crear un nuevo lenguaje sobre la base del que existe, en una síntesis original de la que fluye el sentido de la obra. Sentido que se torna “expresión”, auténtica expresión estética que no coincide en principio con posturas expresionistas, ni con el vago concepto que ha desacreditado singularmente el término, uno de los más precisos de la función artística.

Ahora bien, ese sentido que otorga a la obra de Berni su notabilísima expresividad, sólo es comprensible a través del elemento humano cuya presencia campea en innumerables óleos, dibujos, grabados, murales. El hombre preside todo un mundo de cosas cotidianas —minimizadas en despojos miserables: piolines, chapitas, vidrios y latas—, desecho de consumo que rodea al hombre amicalmente, que puede llegar a acecharlo, que incluso lo acosa peligrosamente, pero que jamás lo reemplaza.

Berni desde el principio se inclinó a la representación de lo real; lo atrae el espectáculo de la naturaleza de la que

presiente el enigma; el asombrado devenir del cielo, mudo testigo de lo humano; con preferencia todo aquello que encubre movimiento y que alienta vida, pero esencialmente le interesa el hombre, que sabe vivir con denodada pasión. Lo ha pintado en grupos compactos, en cerrada fila, con frecuencia fija su individualidad única en potentes imágenes, testimonio brillante de que esa presencia basta: figuras firmes y monumentales, fieles a las características del ser, alternan con transfiguraciones grotescas, informes y demoníacas. Revela a veces el deseo de captar el fenómeno humano en un perfil contenido, en un ceñido dibujo que al limitar la forma con imágenes de rigor casi renacentista, captura sutiles signos de la personalidad, con objetividad analítica a la que no es ajena cierta conmoción subterránea. En cambio otras obras exhiben una línea versátil que llega a flagelar furiosamente el rostro, extendiendo un incontenido movimiento que irradia y difunde el signo. De lo humano, el artista persigue el carácter, y cuando construye monstruos, logra un colosal bestiarío que se yergue amenazante con los vicios del hombre.

En sucesivas apropiaciones, Berni busca lo real y lo soñado, lo cotidiano y la imposible realidad; otorga vigencia plástica a seres inauditos, crea formas, las dilata y destruye con una avasalladora sístole y diástole que libera a la realidad de sus límites y a él mismo en la catártica experiencia. La condición humana es su inspiración primera y continuamente renovada, vocación que alimenta sus ideas y lo insta a descubrir lo real, a taladrar el ser y extraer la materia del mundo de la que el hombre participa y de la que emerge como un ser que sufre y muere; actitud creadora que penetra en la realidad y modela su objeto con insatisfecha ansiedad.

Consciente de la jerarquía que atribuye prioridad al hombre, con inalterable insistencia el pintor se propone expresar el vaivén de las peripecias humanas. A veces resalta el con-

texto social en que el hombre respira, piensa y lucha; es entonces su realidad concreta la que incita el impulso plástico, sin que ese afán tenga proyecciones nominalistas, porque a pesar de que no son las de Berni preocupaciones metafísicas, la esencia de lo humano no le es ajena, sino más bien coincide en su obra con el despliegue de la activa participación del hombre en el mundo, o sea con la existencia actuante en el medio social en que se realiza y vive.

La exigencia de un universal humano indaga pues en el ser del hombre concreto y en su situación mundanal, que Berni percibe como insatisfactoria, al situar a sus personajes en un medio que los oprime, donde corren el riesgo de perecer y en el cual continúan viviendo resignadamente, deseperadamente, con inconciencia o también en ratos fugaces, con misteriosa felicidad.

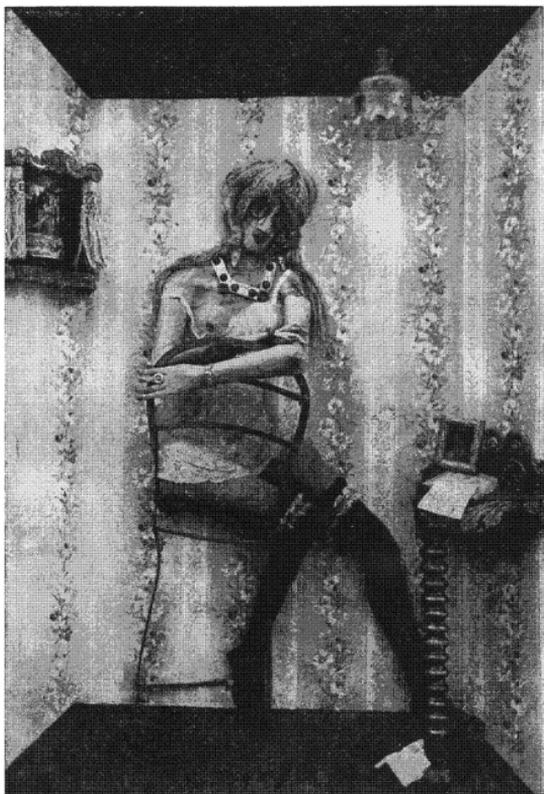
Es éste un humanismo sellado por una radical protesta que prolonga aspiraciones existenciales, quehacer artístico convertido en resuelto estandarte, reclamo excepcional porque la acción transformadora y demiúrgica posibilita la existencia de la obra de arte. El sentimiento que despierta la desdicha e infelicidad humanas, la no aceptación de jerarquías estáticas y situaciones conformistas legalizadas por la sociedad, incide de todo básico en la realización; no sólo por supuesto en la temática elegida, que en un primer tiempo que-rrá reflejar directamente —quizá demasiado directamente—, esas ideas, sino en la modalidad expresiva adoptada, o sea en una técnica lógicamente coherente con la intención que la suscita y que reiteradamente reflejará el disconformismo inherente a la concepción del mundo. La insatisfacción ayuda a comprender ciertas rupturas estilísticas notorias, contradicciones que tienden a exceder los límites de la forma y del plano, impidiendo la permanencia en una obra "cerrada".

No será pues extraño que la forma plástica de Berni, construida con sapiente estructura, llegue a resignar su hegemonía, y luego del logro de una ajustada representación

(de un equilibrio no muy duradero) evolucione hacia expresiones en las que un principio interno de negación —considerado en cierta ocasión como elemento dadaísta—, logre quebrar la armonía alentando contrastes y oposiciones, y disolviendo finalmente la expresión unitaria y generalizadora, contradictoria con reflexiones e ideas resultantes de una visión del mundo en alienación.

Esta pintura, inseparable de un contenido existencial que responde directamente al proyecto del artista, ha recibido la designación de realista; realismo social, realismo objetivo, neo-realismo, etc. No faltan argumentos para mantener el concepto, ante una obra que cobra sentido por la realidad objetiva que la trasciende, mundo real concreto e imaginado del que aspira a reflejar la substancia. Pero el arte, cabe pensar, ¿no es él mismo una realidad? Admitiéndolo, no puede aceptarse que la obra se sitúe frente a ese mundo en una relación meramente externa. Diríase más bien que el arte está involucrado en aquello a lo que tiende; es a no dudarlo, en la realidad, una realidad privilegiada. Privilegiada por consistir en una apariencia o ficción —no ilusión—, un ente imaginario que es por lo mismo un microcosmos, individual y universal a la vez, un raro objeto que habla un lenguaje propio un tanto remoto, más coherente y exacto sin embargo que el lenguaje mundano; ser encerrado en sí mismo y por ello abierto al mundo.

El arte pues participa de la realidad que lo trasciende, y esto Berni lo ha percibido certeramente. Ha captado con la lucidez que le es propia, que el arte logra penetrar hondo, accediendo nada menos que a la dimensión histórica de la humanidad; pero al mismo tiempo siente, con todo el peso de su ser encarnado, que la realidad universal ya de algún modo está ahí, en el espúreo fragmento de materia que nuestra pisada tritura. "Realismo no significa, por lo tanto, representar objetivamente la realidad o interpretarla, sino estar dentro de la realidad; dentro de la realidad histórica y so-



ANTONIO BERNI

"La carta". 1963

cial, no menos que dentro de la realidad natural, dentro de la realidad no sensible, no menos que dentro de aquella apprehendida a través de los sentidos. El único realismo que le cabe al arte es un realismo moral capaz de penetrar profundamente en el hacer artístico, que suponga una intervención positiva dentro de una situación determinada”⁸.

De la precisa conciencia de ambas dimensiones, deriva la peculiaridad del estilo de Berni, la particular estructura de su arte. Junto al denso simbolismo que éste devela, con la referencia a un complejo trasfondo significativo del que proviene la totalidad comprensiva, se comprueba un recurso eminentemente realista que no quiebra la imagen sino que la varía, al establecer la vigencia de lo material concreto frente a la concreción universal que la obra propone a la percepción. Este realismo del objeto se muestra en el apego, casi fascinación por la materia de la pintura, que detiene a Berni en el camino a fin de observar insignificancias que a nadie sirven pero que a él lo inspiran.

Manifestación clara de la inquisitiva y pertinaz búsqueda matérica es el uso del collage, que no revela una intención estética de orden formal —si bien tienen una superlativa significación estético vital—, ya que es integrado a la obra, extraído, casi extirpado de lo real, con la voluntad precisa y palpable de que sea todavía realidad, de que en la irrealidad imaginaria, lo real, incrustado y reluciente, valga por lo que es. Y sin embargo lo que es, es el sentido total y múltiple, esencialmente ambiguo por su indeterminación, que emerge del conjunto y enseña los datos al configurar una estructura. Paradojalmente, la realidad de la obra es la irrealidad de lo imaginario, y no lo real sensible que —es ésta una típica expresividad de Berni— suele resistirse a la síntesis con una especie de juego o forcejeo que delata una

⁸ GIULIO CARLO ARGAN, *Salvación y caída del arte moderno*, N. Visión, 1966, p. 109.

contradicción inmanente, pero que finalmente culmina con la presentación efectiva de la obra.

Pero es sin duda difícil referirse a una producción amplísima en la que ciertas constantes de sentido revelan con el tiempo variaciones que algunos creerían decisivas. Las obras no parecen prestarse en principio a unificación, dado que Berni, artista aparentemente versátil, ha sido en verdad uno de los más cambiantes de su generación, el único que ha llevado el realismo de la década del 30 a las obras actuales que superan toda una tradición pictórica, sin dejar de expresarse, sin embargo, en la esfera de la imagen. Por lo mismo, y previo a un análisis más detenido de la vasta producción estética⁹, resulta imprescindible una inicial presentación de sus ciclos evolutivos, a fin de captar el ritmo que torna comprensibles las etapas y unifica los desarrollos, aspirando a una suerte de lógica inmanente que pueda evidenciar la íntima coherencia de la obra.

Etapas del arte

Berni, actualmente en la madurez de su talento, desde los primeros años de su vida artística se adueña de una segura habilidad que anticipa algo mucho más maduro e importante: su reconocida sapiencia técnica¹⁰. Es sabido que la capacidad operativa puede llegar a convertirse, en un momento dado, en una traba o impedimento a la acción creadora, ya que suele invitar a la repetición de formas en el perfeccionamiento de una técnica (fácilmente mecánica), pero en detrimento de la idea que rige el conjunto y que peligra en naufragio esplendente. Berni mostrará con el tiempo su su-

⁹ El presente trabajo es el primer capítulo de un ensayo más exhaustivo sobre Berni.

¹⁰ La *recta ratio factibilium*, a la que se refiere Argan cuando precisa definir la actividad artística demostrando que ciertas fórmulas escolásticas no valen sólo para los pensadores escolásticos.

perioridad y auténtico ingenio cuando su sapiencia operativa encuentre el propio campo de acción al proyectarse a lo desconocido, deslizándose hacia los infinitos mundos que Giordano Bruno descubrió para el mundo moderno.

Sin embargo su juventud se aplica al aprendizaje de lo tradicional, y desde un principio se orienta a través de un realismo de difuso carácter mimético. Si cotidianamente solemos sufrir el asedio de lo real, el ojo del artista ambiciona en cambio posesionarse de lo que lo rodea para transfigurar-lo, convirtiendo así el ámbito circundante en objeto de su designio, valorizado como ineludible contorno, paisaje propio interno y externo en el que estamos y somos. Para Berni, ya se dijo, fue siempre necesario cobrar conciencia de lo real; ésa es la meta en la que presiente el verdadero camino a seguir.

Al comienzo se apropia de soluciones que han tenido vigencia histórica, ya convertida en tradición; es el caso del impresionismo. Rápidamente asimila la tendencia que le permite, por lo pronto, una conquista segura: la liberación de la forma en la vibrante atmósfera. En su viaje a Europa de 1925, —el primero de tantos que habría de realizar—, toma conciencia de las posibilidades de la pintura moderna y realiza un descubrimiento memorable: el surrealismo.

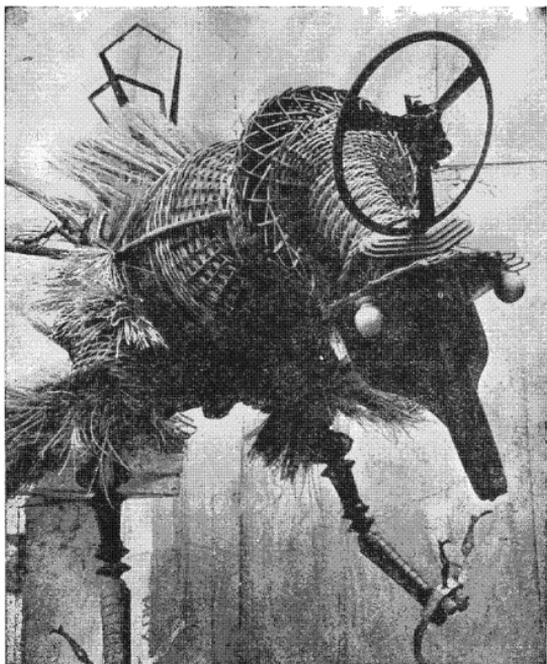
Surrealismo y expresionismo han de matizar substancialmente aquello que el impresionismo presenta como luminosa apariencia despojada de aristas y huérfanas de vértebras, que Berni no conservaría por tiempo prolongado, ansioso de una consistente realidad.

Un impresionismo matizado de clima surrealista aparece ya en un conocido trabajo de 1927: "El Mar". A través de una gama cálida la atmósfera fluctuante envuelve a las formas, destacándose de modo un tanto sorpresivo la singular línea del horizonte completamente recta, casi rígida, que sutilmente contradice la libertad del conjunto; éste encierra cierto extrañamiento derivado de la ambientación y de las

figuras aisladas y solitarias, sensación perseguida intencionalmente en otros trabajos. Una búsqueda diversa, en particular por la técnica utilizada, se da en "La casa del crimen", de 1928, obra que impacta por la fuerza de la representación centrada en casas azules de dos aguas, que anticipan un surrealismo expresionista y vibrante, realizado con pinceladas muy sueltas y rápidas que exhiben la pureza de amarillos, azules y rojos.

Con estos preludios —entre otros—, el artista alienta sucesivamente mecanismos más precisos, en imágenes que abundarán en asociaciones insólitas. Pero no interesa detallarlas ahora sino precisar qué significación asume esta tendencia en una trayectoria que aspira a la designación de realista, tanto más que la etapa revela ser no sólo importante sino recurrente, pues el pintor ha de reincidir con complacencia visible en la modalidad artística que matiza lo real con lo extraordinario.

¿Qué función cumple esta salida (no evasión) hacia experiencias a todas luces irreales cuya única posibilidad lógica es el sueño? La actitud no se explica por una arbitraria fantasía, y mucho menos por la despersonalizada adhesión a una tendencia en plena vigencia contemporánea; sino que supone, en el fondo, un disconformismo con la caparazón de los fenómenos, y el intento de superar la trivial apariencia en el bosquejo de un mundo imposible que podría llegar a ser verdadero, quizá más real que la realidad existente y sin lugar a dudas artísticamente verosímil. Ya la teoría mimética de Aristóteles había percibido la verosimilitud de lo maravilloso, en la necesaria coherencia del destino humano, pero no en cambio la "sensación" misma de lo extraño, que llega a desbaratar lo real presente. En nuestro tiempo afirma Cocteau: "El verdadero realismo consiste en mostrar las



ANTONIO BEENI

"El pájaro amenazador". 1961

cosas sorprendentes que la costumbre oculta bajo un velo y nos impide ver"¹¹.

Lo mágico es sin duda una dimensión de la existencia. La realidad humana vive lo extraordinario, y si no lo vive lo sueña con posesión secreta. ¿Qué fantasías no piensa el hombre, siendo esta experiencia la más concreta de las realidades? La inagotable posibilidad expresiva que la conciencia ofrece cuando se penetra en ella con la convicción de un vidente, como lo hace Berni, propicia imágenes que pueden llegar a una realidad prodigiosa.

Numerosas obras atestiguan la época surrealista; sin embargo, en adelante, la evolución plástica ha de avanzar de modo diverso, con una especie de retorno, cuando Berni decide privilegiar lo cotidiano frente a lo extraordinario. El intento de profundización de lo humano retrocede entonces hasta la raíz concreta de la realidad histórica, para detenerse en los acontecimientos que proclaman el derecho del hombre, orientando decididamente la pintura hacia el llamado realismo social.

Un estilo frecuentemente monumental, propicio a conjuntos de formas casi escultóricas, se despliega en amplias composiciones que certifican el seguro dominio de los elementos. A pesar del contenido testimonial, la expresión adquiere matices clásicos, por la exigencia de totalidad armónica que integra la unidad y variedad, tendiente a la conjugación de la individualidad de los personajes con la situación general resultante. En efecto, estimulado por un impulso realista básico, Berni no quiere renunciar a la caracterización de los individuos, pero busca armonizar la singularidad de los tipos en la composición total cuyo sentido otorga el mensaje que pretende.

En la búsqueda del carácter específico de los seres, la forma se perfila y encierra en superficies ajustadas, precisas, construidas con firme rigor dibujístico que extiende la línea

¹¹ EN HANS SELDMAYR, *Épocas y obras artísticas*, Rialp, Madrid, 1965 - V. I, p. 296.

y enlaza el complejo entramado, de aspecto muy unitario. A veces, el dibujo persigue alteraciones expresivas derivadas del muralismo, que dan a las facciones humanas la apariencia de extraños reflejos en espejos convexos, con un ritmo deformante que consolida la fuerza de la imagen; sin embargo, los rostros suelen exhibir casi siempre una sobriedad muy característica, cierta esencial continencia, una actitud de muda presencia que soslaya una expresividad manifiesta y encierra, ocultándola, la vida latente. El pintor con certero instinto elude el peligro retórico de sus telas polémicas, protagonizándolas con personajes cuya configuración se resiste, por naturaleza artística, a significaciones explícitas¹².

Hay ciertas constantes en la representación, entre las más evidentes: la persistente frontalidad de las figuras, el espacio esquemático, la tendencia a la agrupación de formas en zonas horizontales, dinamizadas por momentos con una composición más abierta (el óleo "Jujuy", de 1938). Las figuras de Berni tienen un carácter que podría llamarse mostrativo: están para ser vistas; no pretenden ningún misterio (aunque en muchos casos el misterio de la existencia se revela en ellas, de algún modo), y si puede legítimamente concluirse que algo solicitan —la intención es sobradamente cla-

¹² La pintura debe *mostrar a la vista*, sin más. Como todo arte, es un lenguaje indirecto, que tiene la consistencia de un signo autosuficiente; no es un ser translúcido, pues el sentido es inmanente a lo sensible, no implicando distancia entre el significante y lo significado. Dado su carácter, envía mensajes segundos, "connotaciones", que constituyen el horizonte de sentido que excede la obra. La cuestión del lenguaje artístico, ya se sabe, ha provocado innumerables investigaciones. Parece útil referir la clasificación de campos semiológicos que Dufrenne propone, en *Esthétique et Philosophie* (Klincksieck, 1967, p. 78). A un nivel medio, ubica el lenguaje, sistema *significativo* por excelencia que permite transmitir mensajes por medio de códigos. Agrega de inmediato dos otros: el primero es un campo infralingüístico, de sistemas todavía no significativos, en los que hay código sin mensaje reduciéndose la significación a *información*; en campo supralingüístico, en cambio, se transmiten mensajes sin códigos —aclara, con códigos ambiguos—. Este es el ámbito del arte, donde la significación se convierte en *expresión*. Dufrenne entiende que las obras de arte son singulares, que no pueden descomponerse en sus elementos (en esto de acuerdo con Francaesetel), y que cada artista en la expresión creadora elabora su propio código.

ra en la pintura social—, para ello les basta con mirar de frente. Con escasas excepciones, casi todas las figuras asumen esa postura. El óleo “Chacareros” (1935) manifiesta peculiaridades conocidas y consolida logros de importancia. Lo simple y lo complejo se coordinan felizmente en un homogéneo conjunto en el que cierto carácter romántico concede validez jurídica al implícito petitorio de los personajes; tai subrayan los pliegues de la túnica femenina, los repetidos arcos y el jinete montado, auténtica estatua ecuestre cuya presencia no desconcierta, porque ocupa un lugar que parece corresponderle en una reunión que evidentemente no es improvisada, y que significa algo bien preciso, resumido con reiteración simbólica en el rótulo: “El campo”.

Pero estas realizaciones no absorben totalmente el interés del artista, ya que son muy diversas las sollicitaciones y demasiado viva su sensibilidad como para limitarse a una única expresión, por muy seria y trascendente que parezca. Contemporáneamente a los trabajos más fuertemente temáticos, otras instancias lo persuaden, directamente vinculadas a las sugerencias de la forma pura. Tiende a acentuar los ritmos plásticos —aunque siempre en una figuración estricta—, en formas casi despojadas de sentido orgánico, aparen'emente estáticas y que insinúan una relación intramundana.

En las obras más logradas alcanza un realismo mágico, a veces penetrado de clima arcaizante. “Muchacha del libro” (óleo de 1935, Museo Municipal de Córdoba), avanza un clasicismo en alguna forma abstracto, de intención poética, con una sensación intemporal ligeramente frenada por el complejo movimiento de las manos y el libro, que introducen un dinamismo inesperado pero previsible, dado el temperamento del artista. El rostro de la muchacha concentra el tenso interés, que luego de la pausa larga de los hombros recae decididamente en las manos, animadas. La línea vertical, desnuda y aislada de la ventana introduce la variante del paisaje, una especie de fuga a ese juego secreto condensado en un casi triángulo.

El contrapunto estático-dinámico es absolutamente evidente en un óleo posterior que el Museo Nacional de Bellas Artes posee, titulado: "Primeros pasos". Trabajo prácticamente dividido en dos zonas (que llegan a complementarse), presenta por un lado la ligereza de la figura danzante, que vistosamente contrasta con el pensativo personaje femenino más que sentado incrustado en una máquina de coser, con la que articula un volumen único. El bloque compacto ofrece una verticalidad y horizontalidad pronunciadas, a las que una importante diagonal apenas logra diversificar, mientras el paisaje vislumbrado por la puerta abierta es un desahogo al clima del espacio interior.

La línea sintética y el dominio de las masas que permite el juego de volúmenes se explaya naturalmente en la actividad muralista, a la que Berni aspira y que realiza en contados trabajos. Al no tener ocasión de continuar una realización que excede la iniciativa personal, prosigue su obra en dos orientaciones básicas: en las figuras aisladas y en las telas compuestas.

Las primeras son casi siempre retratos, de una plástica belleza que elude sistemáticamente toda manifestación de pasiones extremas. En un determinado momento, los personajes han quedado fijados en el lienzo. La inmovilidad, condición ineludible de las artes figurativas, es aquí presentada con singular agudeza, dotando a las figuras de una parsimonia expresiva que les otorga cierto aire de vigilante reposo. Son las imágenes que han contribuido a cimentar la fama del artista, por la plasticidad solemne y suntuosa que desgranar las formas, cuya subjetividad late con mesura, con interior decoro, subjetividad mucho más viva y actuante que en las composiciones donde la individualidad era necesariamente neutralizada en el conjunto. Estas formas suelen tener la consistencia de árboles erguidos, repitiéndose la instancia constructiva en numerosos volúmenes que jamás se ablandan y aflojan, y en los que la contención psicológica es nota constante.

La otra posibilidad que Berni continúa es la de las vas-

tas composiciones, con soluciones variadas que sólo apuntaremos. Es a veces un motivo regional el que despierta su imaginación, como en la obra "Jujuy" que, ya lo señalamos, diversifica la composición; "Medianoche en el mundo" (1938) ensaya una logradísima representación que transforma substancialmente la expresividad de la imagen (con analogías en "La fogata de San Juan"). En determinadas ocasiones es la línea formal de sugerencias mágicas e irreales vinculadas al clima surrealista, la que prevalece: "Siesta" (1943) y "Sol de domingo" (1942) son ejemplos entre los mejores.

En "Sol de domingo", la representación se ve fuertemente matizada por un determinado estado de ánimo que tinte de melancolía el ambiente; las figuras, rígidas como los desnudos troncos en que se apoyan, son iluminadas por un sol enrarecido que unifica la atmósfera; junto a ellas, un perro dormido conspira con el letargo total que embarga a los seres, sin que el diálogo apenas insinuado de dos pequeñas figuras en el plano de fondo logre quebrar el silencio imperante. Por medio de un clima subjetivo, el artista logra, quizá, la unidad y armonía máximas de que su obra es capaz, con una voluntad de forma y acabamiento lógicamente expresadas.

Las telas prolongan la experiencia que sintetiza lo concreto y lo general.

La ampliación compositiva significa, en esta época, una necesidad de expansión y apertura esenciales, por el momento vinculadas a una exigencia unitaria, diversificada a veces por un juego dinámico en el que apunta una particular expresividad que subyace en la forma y que acabará por descontrolarla cuando el pintor encuentre el camino justo.

Una bella etapa hacia la liberación formal es la década del 50, a la que el artista se refiere como a la época de Santiago del Estero. Reiterados viajes al norte argentino y a los países latinoamericanos maduran un antiguo anhelo de Berni, que siempre ambicionó la realización de una cultura americana. Es por demás sabido que nuestro arte, al igual que

otras formas de civilización y cultura, ha sufrido influencias determinantes del extranjero, y Berni no eludió por cierto adueñarse, con su personalísimo sello, de un patrimonio universal, es decir, de las conquistas del lenguaje artístico contemporáneo; pero llegado el momento, ya conocidas desde tiempo atrás las reglas del juego, se adentra con originalidad creciente hacia una realidad que lo cautiva porque le es propia, porque esta tierra es la suya y a través de una experiencia autóctona sabe que llegará a una expresión cultural libre, nacional y válida.

Como resultado de los viajes y de la nueva tónica que ahora realiza aspiraciones latentes, ya manifiestas esporádicamente, las imágenes revelan una concreción diversa, situadas en un espacio y tiempo propios, telúricamente fundadas. Paralelamente, la técnica indica cambios, con un diferente registro de color y materia. De acuerdo a la inspiración encaminada a representar tipos regionales del norte, la expresión artística pierde rigor formal y asume una espontánea naturalidad acorde con los tipos elegidos. El predominio de la síntesis dibujística cede, y la línea se exhibe con un ritmo móvil, dinámico, abierto. El aspecto pictórico prevalece ahora sobre la plasticidad de las formas, el color ya no se somete al cerrado volumen y, al liberarse, diríase que adquiere cuerpo, haciéndose más profundo y acentuado. La renovada consistencia del pigmento es dispuesta en pinceladas rápidas y breves, con un movimiento "picado", en pequeñas ondas, movilidad que reemplaza el anterior modelado.

En ocasiones la riqueza pictórica se extiende al espacio, embellecido con flores y tallos que rodean a la figura glorificando su sensible apariencia. Quedan de este período magistrales óleos e incontables dibujos. Sin descanso Berni trabaja en una tarea que su realismo innato torna imprescindible y continuada. Se suman imágenes de superlativo trazo; en superficies parcialmente pintadas al pastel, el impaciente dominio de la línea estampa con vehemente impulso una ex-

presiva maraña, que deja la huella creadora en signos fragmentarios de vigorosísima calidad.

Asimismo las composiciones abundan, y delatan un creciente expresionismo derivado de su revitalizada concepción de lo humano. A veces predomina todavía un sentimiento armónico, como en "Los algodoner", de 1956; trabajo de rara fuerza poética y sentido ritual, que manifiesta la íntima coherencia de los seres y la naturaleza. Es casi una procesión, en la que hombres y mujeres aparecen portando algodones, notas blancas que uniforman la composición con ecos sucesivos. Un enorme disco rojo solar crea una nota colorida sin disonancias, en un cielo ocre y gris que acompaña la entonación general. La fuerza de una línea dúctil, al definir las formas, mantiene y refirma esa unidad en la que se presente una anuencia vital frente a la totalidad del cosmos.

En cambio otras telas, directamente contradictorias por los recursos elegidos, presentan fracturas intencionales. "Manifestación pacifista" en tal sentido dice lo suficiente, por el evidente menosprecio de una real composición, prácticamente ausente en la visión acumulativa de formas, por el escaso acorde pictórico y el uso abusivo de la diversificación estilística en la presentación de las figuras, oscilante entre una acusada plasticidad, estructuras lineales y simplificaciones de tipo muralista. El conjunto ostenta contrastes excesivos, molestos al buen gusto tradicional —de hecho obras como éstas escandalizaron no poco—; hace resaltar un desajuste consciente por demás significativo en un artista que solía unificar con exigente minuciosidad; denuncia en fin una actitud crítica de proyecciones decisivas: al negar una forma, crea el horizonte de *otra* posibilidad, ya que en este período se obtiene la certeza de que Berni precisa el desorden para el orden, lo informe para la forma. Un orden previo a la experiencia de la heterogeneidad dispersa de lo real, está condenado a una depurada abstracción, y pocas dudas hay de que no es ése el camino de Berni.

La incorporación de una textura rica y áspera, pródiga en densidades que revelan el pesado volumen sin delicadezas superfluas, implica un momento decisivo en la apertura de este período. En la obra "La res" (1953), un óleo espeso y grumoso, desperejo, acusa toda la brutalidad que el tema consiente. Varios trabajos de la misma serie, con idéntica factura, presentan, en dimensiones enormes, variados objetos de uso diario que anticipan la espléndida serie de la "cocina popular".

Experiencias técnicamente vinculadas al informalismo y a la "action painting", no hacen sino reiterar una temática que revela a través de la preocupación matérica su continuidad vital. En "La casa blanca" (1956), capas al óleo de un excepcional grosor, aplicadas en desbordantes áreas calcinadas, extreman la significación de una materia indefinida que sin embargo devuelve puntualmente la imagen cotidiana por medio de signos netamente referenciales. Pesados revoques alternan con negros e iracundos brochazos de tumultuosa atmósfera en la serie de témperas "La Pampa" (1956), sin que falte en varias obras la reminiscencia de los anteriores dualismos con la precisa ruptura entre el arrebato del cielo airado y la estructurada zona inferior de la superficie, en la que un animal solitario diseña su silueta.

En este momento, la materia es para Berni la pista; el expresivo dato, del que ha sabido aprovechar la basta e imprecisa substancia, se diversifica ahora en la infinitud concreta de la miseria cotidiana. La particularización alcanza los ángulos más imprevistos y próximos, al descubrir que lo real está en la calle, en las villas miserias, cuyos desechos ofrecen la generosa dádiva de un reluciente y oxidado testimonio, documento magnífico que de ahora en adelante campeará en su pintura.

La pobreza de esta quincalla reclama sus protagonistas; así nacerán los héroes de la epopeya cotidiana, de un colorido folklore que el pintor esmalta con el resplandor de la lata. La personalización, complemento al anonimato, implica la ine-

ludible presencia humana que otorga sentido y valor al mundo, sin la cual esta pintura caería exámine.

No tarda en surgir Ramona luciendo llamativos aderezos, encajes y tules, petulantes escobitas a modo de peinado, faroles metálicos a modo de sombrero, excediendo el plano con formas de papel maché que le otorgan el carácter de bajorrelieve pintado. El collage, incorporado para develar la presencia absoluta de la materia, es la transición hacia lo que parece ostentar por fin la mayor realidad: el objeto instalado en el espacio, a la vez pintura y escultura, salpicado de elementos varios, materia mordida por la materia misma.

El objeto, hacia cuya experiencia ya se ha voleado Berni desde varios años, es sólo la prolongación de una voluntad de trascendente realismo que fija su obstinación en formas compactas y plenas, portadoras de una grandiosa imaginería que la iuvención suscita desatando fuerzas vitales y congregándolas en la materia expresiva.

Con los monstruos, seres malditos que acosan y devoran a Ramona sin lograr concluir con su mágica existencia, el artista culmina su pasión realista sin evadir el campo de la imagen.

Cronológicamente, el nacimiento de las formas míticas se inicia con la afortunada serie de grabados que relatan la vida de Juanito Laguna. Juanito precede a Ramona; asimismo su existencia será más breve, más misteriosa, tal como hasta ahora el pintor la ha imaginado. En los grabados premiados en Venecia, se halla inmerso en una naturaleza un tanto idílica, en la que quizá halla su felicidad. Siempre con el trasfondo de la gran urbe, se lo ve dedicado a la pesca, remontando el barrilete, o meditando junto a su perro. Es el muchachito humilde de la ciudad; Berni lo salva del anonimato con un dibujo preciso, sintético, dominante y objetivo. El riguroso señorío de los elementos, que anteriores experiencias habían pospuesto momentáneamente, es revivido a través de una conciencia memorial.

En un trabajo aislado (1961), la transfiguración horrenda que sufre el rostro de Juanito oscurece el hábito de felicidad incierta que parecía rodearlo, pero es sólo un instante, entre las muchas posibilidades de su habitar en el mundo. Berni suele acompañar a Juanito con sus mayores; como es habitual en esta pintura, todos miran de frente, afirmando la estática permanencia del propio ser mundanal en un ambiente postergado por el ritmo febril de la ciudad, teñido a veces de un acusado acento nostálgico, como en "El último pagador".

Los grabados alternan con espectaculares collages assemblages cuyas dimensiones invaden prácticamente el espacio. Una obra sumamente importante de 1963 presenta en la parte superior de la gran composición un vertiginoso movimiento de hierros ondulantes, que recuerda el devenir tumultuoso del aire en la serie "La pampa". Bajo la presión del cielo, Juanito camina con su cartera al hombro, apenas un personaje entre el cúmulo de objetos que el tiempo y el uso han escarnecido y que lo acompañan en mísera y amable unidad. Restos inútiles y abandonados, un viejo zapato, clavos y tuercas, residuos y trapos, moldes de fábrica, todo confluye en un aparente caos que no es ciertamente bello, pero que un abismo separa de la fealdad negativa; no es tampoco un mundo desdichado sino un universo objetivo, cuya presencia filtra claramente su realidad poética a través de la paupérrima existencia.

En un estrato intermedio de la obra algunos elementos reclaman validez formal, incluso tridimensional, con una organización de planos que simboliza la estructura física de la gran ciudad. El audaz conjunto suscita un singular sentimiento que converge en la total vigencia del trémulo cielo barroco.

Pero Berni ha de superar el tiempo de Juanito cuando otra inspiración lo arrebate con renovadas posibilidades: Ramona termina por imponerse. Juanito vive episodios, pero hasta el momento sólo Ramona cumple un ciclo histórico. Ramona alcanzará la degradación y desde ésta se

remontará con tranquila inconciencia, soñando y continuando el vivir. Poco se logra saber de la vida un tanto estática de Juanito; es un símbolo esquemático, cerrado en sí mismo, apenas esbozado, mientras que Ramona, también ella símbolo, lo es a través de vivencias multiformes y contradictorias.

Las vicisitudes de Ramona permitirán al artista proyecciones ilimitadas. La existencia de Juanito es más objetiva y cósmica, la de su heroína pretende en cambio calar directamente en las angustias y pensamientos del ser contemporáneo. A medida que las apariciones de la protagonista se suceden, la incorporación de un collage originalísimo deja huella inconfundible. Relegada la rutina técnica, los planos adquieren magnificencia insospechada, engalanados con un traperío extravagante: cortinas y encajes, lentejuelas, galones, mientras la línea se torna más flexible que en las series de Juanito, con subjetividad creciente y angustioso dinamismo.

El relieve de las xilografías, por medio del collage cada vez más acusado, revela ser un hallazgo técnico de logro absoluto. Un especial tratamiento de la cartulina, sometida a determinada humedad y a una controlada presión con planchas de caucho y fieltro, transforma a las obras en auténticos bajo-relieves matizados por variaciones de grises de muy difícil logro, cuya deslumbrante opulencia trastorna la visión estática en la totalidad provocativa.

Las series aparecen: Ramona en la adolescencia, Ramona costurera, Los padres. La boda, Los protectores, El embaajador, Los toreros... entre otras. La descripción de los personajes deja paso progresivo a una toma de posición enjuiciadora, nunca en relación a la heroína —ser de primigenia inocencia—, sino hacia la sociedad que la corrompe y envilece. Berni llega a una violencia satírica que no perdona a los seres abyectos; su despiadado trazo perfila la deshumanización y la crueldad que los caracteriza, a la par que sus imágenes los despoja de los rasgos humanos genéricos, y a través de la gro-

tesca apariencia creada, presenta los vicios desnudos en su común esencia maléfica.

La línea que fija la perversidad y estupidez humanas esquematisa las formas, mecanizándolas en una abstracción deforme que irremediablemente las condena.

Frente a la espectacular galería de personajes, Ramona vive la azarosa existencia; Berni descubre sus relaciones equívocas y sus sueños incontaminados, poéticas evasiones; otras veces son truculentas fantasías goyescas que asedian la conciencia. La descomunal imaginación se plasma entonces en imágenes de degradación perversa: una línea ondulante, sinuosa y onírica acompaña a la presencia femenina en el infierno que la oprime, en los sueños de tranquila dicha, o simplemente en la vulgar y torpe existencia.

La serie de los grabados —cuya evolución formal acusa substanciales variantes, especialmente en la relación figura-fondo alterna con los objetos que tienden a componerse en una original escenografía, prolongación del antiguo afán de Berni, que nunca renunció a la organización de formas. En “La carta”, Ramona es un ser escuálido; su mirada mecánica, la pelambre rubia, los piadosos encajes que mal recubren su defraudada y quieta presencia, son risibles y trágicos. No lejos de ella están los pájaros, preludio de monstruos crueles. Llevan pico férreo y fulmíneo, del que conviene evitar la amenaza.

En “El gusano”, de la serie “Pesadillas de Ramona”, la feroz sátira apunta a la mistificación contemporánea simbolizada en máscaras infrahumanas depositadas en un recargado fétetro barroco, negro y dorado, cuyas rigurosas líneas y ampulosas curvas contrastan con la maciza pesadez erizada del repugnante animal peligrosamente próximo. En “La caverna de Ramona”, ya el artista “ambienta” a sus criaturas en un espacio existencial cuya incomunicación resalta a través del lenguaje inconexo, la música y los ruidos, y donde ahora se asiste el encumbramiento de la enojada heroína que, en-

vuelta en obsesivos florones, resplandece con exaltación mítica, bajo el atisbo de una bestia expectante cuya materialidad la acecha entre luces, sombras y fluorescentes grabados, remembranzas de su vivir.

Más allá del bien y del mal, las transfiguraciones de Ramona son la odisea del espíritu encarnado en un mundo inhospitalario, donde la protagonista desliza su existencia agónica e inconsciente, ambigua y dialéctica, esencialmente humana. La sucesión de apariciones no es seguramente análoga a lo que sería una serie de retratos de la pintura clásica, puesto que crea una verdadera "historia" de relaciones ilimitadas, incluyendo al personaje en una dinámica temporal.

Un análisis detallado del colorido, de las estructuras formales, de los materiales elegidos indicaría en los trabajos las variantes que suscita esta figuración "narrativa", como ha sido designada con acierto la obra de Berni, y que en verdad significa la fundamental historicidad que le es propia. Esta abarca a la vez la develación de un mundo contemplativo y poético, ocre y terroso, gastado, esencialmente vivido, hacia el que va la nostalgia evocativa, junto al frío maquinismo símbolo de una etapa asimismo superada, y la actual agresión del mundo contemporáneo de formas abstractas y compulsivas, eróticas, que se adecuan naturalmente a los colores saturados, iridiscentes e irreales que aparecen en las últimas obras.

La espléndida madurez de Berni se afianza en vivencias absolutamente personales y creadoras, culminarán de un itinerario que consigna un gradual y singularmente lógico acrecentamiento. En la pintura social, quiso aunar lo simple y lo complejo, el hombre y el mundo en un esquema cuyo carácter universal y racional forzosamente soslayó la expresividad de la existencia, y por consiguiente su recóndito lirismo. Progresivamente supo Berni adentrarse en el alma de los seres, se detuvo ante la humilde sencillez, exigió orientarse hacia la naturaleza concreta de su tierra, de la que investigó la infinitud matérica y el vivaz colorido. Al cabo de este recorrido

entrañablemente vivido, pletórico de resonancias, su impulsivo ingenio se lanzó a la búsqueda de los ciclos históricos que sus dilectos héroes podían ahora protagonizar, en la coincidencia de lo objetivo y lo subjetivo, que no es sino lo real y lo soñado, desbaratando con irregularidad poética la ortodoxa dialéctica hegeliana a la que por esencia artística no pueden acceder. No es por cierto el de Berni el ámbito del espíritu, y su pintura jamás lo alcanza ni lo busca, porque más bien recrea el alma del mundo que vaga inseparable de la materia, a la que transfigura redimiéndola con exaltada entrega. Es a través de la materia que Berni logra su grandeza, con una alquimia artística que tenazmente fabrica monstruos, porque ha llegado a saber que mientras el hombre vive, los monstruos existen.

ROSA MARÍA RAVERA (San Juan 1917, Rosario). Profesora de Filosofía y de Pintura. Ejerce la cátedra universitaria en la Facultad de Filosofía de nuestra Universidad y alterna sus tareas docentes con la labor plástica.