Artículos español

Zurcir el cuerpo: feminidad, deshilado y costura en Ramona Montiel, de Antonio Berni

Vega Ramírez, Carolina

Carolina Vega Ramírez

REVISTA INTERNACIONAL DE CULTURAS Y LITERATURAS
Universidad de Sevilla, España
ISSN: 1885-3625
Periodicidad: Anual
núm. 25, 2022
marriaga@us.es

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/598/5984773004/

Resumen: Este artículo explora el vínculo entre cuerpo y costura en Ramona Montiel, personaje desarrollado por el artista argentino Antonio Berni desde los '60. Mediante la incorporación de telas, encajes o pasamanerías en los tacos matriceros, sus xilocollages narran la historia de una costurera que –pese a sus esfuerzos y ante la miseria del oficio- incurre en la prostitución para sobrevivir. La particularidad reside en que -como parte de un ejercicio plástico inherente a la vanguardia- dichos restos corresponderían a producciones textiles realizadas por mujeres anónimas; silenciadas por el discurso hegemónico, gracias a la decodificación de patrones difundidos para la modelización del rol femenino en tanto ángel del hogar, reproductor o guardián de ciertos valores tradicionales.
Sin embargo, al ser situados en la obra, aquellos retazos y tejidos des/visten el cuerpo de la prostituta, generando una dislocación entre el espacio privado del bordado y el espacio público de la deshonra; mediante la erotización de Montiel y la invisibilización de la mujer real: aquella que borda. En ese sentido, la pose, la cortina, los edredones nos situarían ante ciertas posibilidades de ser/hacer femenino condicionadas histórica y socialmente; considerando la incursión del propio Berni como fotógrafo clandestino en los prostíbulos de Pichincha, Rosario; a partir de 1932.

Palabras clave: costura, mujeres, cuerpo, Antonio Berni.

Abstract: This article explores the link between body and sewing in Ramona Montiel, a character developed by the Argentine artist Antonio Berni since the 1970´s. Through the incorporation of fabrics, lace or trimmings in the molding blocks, his xilocollages narrate the story of a seamstress who -despite her efforts and faced with the misery of the trade- incurs in prostitution to survive. The particularity lies in the fact that -as part of a plastic exercise inherent to the avant-garde- these remains would correspond to textile productions made by anonymous women and silenced by the hegemonic discourse, thanks to the decoding of widely spread patterns for the modeling of the female role in both angel of the home, reproducer and guardian of certain traditional values.
However -by being placed in the work- those scraps and fabrics un/dress the body of the prostitute, generating a dislocation between the private space of embroidery and the public space of dishonor; through the eroticization of Montiel and the invisibility of real women: the one who embroiders. In this sense, the pose, the curtain, the quilts would place us before certain possibilities of being/doing feminine that are historically and socially conditioned; considering the incursion of Berni himself as

a clandestine photographer in the brothels of Pichincha, Rosario; from 1933.

Keywords: sewing, women, body, Antonio Berni.

sobre la primera acción: enhebrar una aguja

Sumergirse en la obra de Antonio Berni (1905 – 1981) invita a bucear por una orilla diversificada, texturada y filuda que devanea entre personajes figurativos o materialidades extrapictóricas asociadas a detalles, fragmentos, remiendos; con sus rastros de vapor, de herida y de sal. Su paso por Europa a partir de 1925 le valió la influencia del surrealismo, aunque –de regreso en su tierra natal, en los '30- lo abandonará, tejiendo una complicidad con el muralista mexicano David Alfaro Siqueiros y el pintor/grabador argentino Lino Enea Spilimbergo, para proponer una suerte de imagen manifiesto sustentada en su compromiso político mediante posicionamientos conceptuales e ideológicos asociados a la crisis y su adscripción al Partido Comunista2.

Su propuesta entronca con la importación de las vanguardias estéticas al campo latinoamericano; que implicó, entre otros, la tensión respecto al modelo clásico, induciendo a los artistas a articularse en torno a la experimentación, la interdisciplina, la modificación del soporte o el uso de materiales ajenos al canon. En su caso, el temprano uso de la arpillera de yute cumpliría una doble misión: por un lado, evidenciar su adscripción a ciertas formas de expresividad moderna. Por otro, develar su compromiso político, mediado por la lucha social vinculada a estos sacos provenientes de la industria azucarera; cuestión que retomaremos más adelante.

A partir de la década del '60, el despliegue textil continúa presente en dos personajes que ocupan la mayor parte de su producción ulterior, identificados por Pacheco (2014) como los más representativos de su obra, al menos hasta 1977: Juanito Laguna y Ramona Montiel. Concentrando su interés en pinturas, construcciones y objetos, el niño –que es un poco mi personalidad (Malba 2014)- permanece situado entre calzados, retratos y prendas de vestir recolectados por Berni en los basurales inherentes a su hábitat. De este modo, las vidas de los "de abajo" adquieren sentido en estos collages donde el artista ensambla objetos de la vida cotidiana cuyo espesor corporiza la miseria de la prostituta, o la creatividad del pequeño de ocho años nacido en Villa Cartón, cuyo sentimiento y ternura evidencian el arquetipo de cierta infancia latinoamericana residente en los suburbios de las grandes ciudades.

En el caso de Ramona, la incorporación de restos, retazos o encajes propios de las labores femeninas, texturizan a esta mujer vinculada al oficio de la prostitución. Tensionando los límites entre lo privado y lo público; y tras revisar sucintamente ciertas cuestiones atingentes a la obra de Berni, este artículo explora el vínculo entre cuerpo y costura en Montiel, a propósito de los encajes y pasamanerías que la des/cubren. A nuestro juicio, dichos retazos pudieron haber sido tejidos por mujeres anónimas que –sumergidas en el espacio doméstico; solas o acompañadas por otras- decodificaron gráficos difundidos ampliamente, junto a manuales de la buena esposa. En este sentido, la apuesta Berniana constituiría

un cruce geográfico, epocal, social y estético que nos induce a pensar en pliegues articuladores del deseo.

Según Parker & Pollock (2021), la costura es parte de una laboriosidad definitoria del ser femenino, contribuyendo a su estereotipificación; y cualquiera que ose rebelarse ante las prácticas del hilo, entrará en conflicto con su propia feminidad. Por su parte, Perrot (2009) nos documenta respecto a la acción de la aguja en los procesos de escolarización:

En la catolicidad, las religiosas se hacen cargo de los talleres de caridad, donde las niñas aprenden rudimentos de lectura, oración y sobre todo, costura. Forman una mano de obra ideal para la industria de, por ejemplo, el encaje. Así sucedió en la baja Normandía, alrededor de Bayeux y de Caen, durante el siglo XVII y sobre todo el XVIII. (p. 34)

Del mismo modo, la historiadora da cuenta de cómo el tejido se vuelve testimonio ante la invisibilización de las mujeres. Al conectar con sus vacíos y silencios, el personaje de Berni nos enfrentaría a un modo particular de reflexión sobre la trama histórica, asumiendo estos calados como constitutivos del discurso hegemónico. Al trabajar con elementos de la vida cotidiana, exhibe a un personaje construido caleidoscópicamente, a partir de una suma de memorias anónimas cuyos secretos quedarían cautivos entre las fibras. En este sentido, remarcamos la incidencia del textil como fuente; y quizás vale preguntarnos cómo decodificar el mensaje subyacente en las texturas de Montiel, refiriendo a la propuesta de Peter Stallybrass (2008), que subraya las marcas (de experiencia, de vida y de memoria) presentes en las vestiduras. Por su parte, Montalva (2013) sugiere la incidencia de la indumentaria en la construcción de la subjetividad, aunque también recupera su dimensión de testigo.

El uso de este tipo de objetos y su relación con el cotidiano nos invita a dirigir la mirada hacia la materialidad del soporte propio de las vanguardias estéticas de las que Berni fue heredero. De ahí que García (2021) nos ayude a conectar ciertos elementos biográficos del artista que –como veremos- vinculan a dos de sus mujeres con la dimensión textil. La desterritorialización, entonces, no sólo se produciría desde lo privado hacia lo público, sino desde el espacio doméstico a la galería; poniendo en tensión el silenciamiento y la invisibilización experimentados históricamente por las mujeres.

El 30 de octubre de 1931, tras ser beneficiado con una beca de estadía en Europa que le permitió establecer vínculo con creativos de la talla de André Lhote, Louis Aragon, André Breton y Tristan Tzara, el artista argentino Antonio Berni regresó a Buenos Aires junto a su primera esposa y su hija, trayendo consigo un discreto equipaje que consideraba: "una cama matrimonial, su correspondiente colchón y un baúl de tapas redondas donde metieron toda la ropa, incluido un precioso ajuar de hilo". (García, 2021, p. 90) Como en la cotidianidad, la implicancia textil permea parte de su obra en forma de encajes, pasamanerías, prendas o retazos que transparentan un cuerpo cuya carga remite a su materialidad despojada.

Desarrollando un Nuevo Realismo también conocido como Realismo social, invoca a un pueblo sufriente y a la tragedia como parteaguas universal, mediante la apelación a personajes populares que él mismo ha fotografiado con su cámara análoga: campesinos, niños o dueñas de casa cuyos retratos parecen salir de sus enormes composiciones inicialmente concebidas como transportables, pues la

idea subyace en cartografiar un itinerario móvil que les permita entramarse desde la galería al espacio público (durante las marchas obreras), y viceversa; aunque esta empresa nunca llega a concretarse. No obstante, sus arrugas o sus prendas los des/visten o sirven de base para anudarlos de dignidad, de presencia y de porvenir.

La materialidad del soporte contribuye a instituir la simbólica de una imagen manifiesto compartida entre sus coetáneos. Según Barrio & Marte (2010), durante la misma época, Siqueiros también experimenta con textiles; en tanto García (2021) atribuye el uso de este material a la precariedad, tanto de los artistas como de sus discípulos, a quienes -en una clase magistral celebrada en Rosario en 1933- Lino Enea Spilimbergo les enseñó a realizar bastidores y telas con bolsas de azúcar tratadas con tiza, cola de pescado y posteriormente lijadas, in/tensionándolas como soportes novedosos, totalmente ajenos a las Bellas Artes.

En el caso de Berni, la materialidad de la arpillera cristalizaría la evidencia de una raigambre social. Es su propia mujer, Paule Cazenave, quien abre y despliega los sacos de yute provenientes de la industria azucarera de las provincias de Jujuy o Tucumán para coserlos a máquina, preparando la base de producciones como Manifestación (1934) y Chacareros (1935), consideradas como parte de una obra política en cuya metáfora "difícilmente podría pasar inadvertida la notable afinidad que tenían la crudeza y la rusticidad del tejido, con la temática representada". (Barrio & Marte, 2010, p. 236)

Dicha condición se exacerba ante la exposición de un reverso donde es posible advertir el número de serie de cada bolsa, su contenido, el valor de lo nacional ("INDUSTRIA ARGENTINA"), el peso y año de fabricación, estableciendo la especificidad de una situación geográfico temporal que permite localizar a sus personajes y a los nudos advenidos con una máquina de coser que bien podrían hilvanar en sus demandas a otros países del continente.

Técnicamente, el tipo y uso de la tela testificaría sobre dos momentos específicos y claramente definidos, aunque siempre dialogantes en su obra. Por un lado, aquel correspondiente a su regreso a América del Sur; asociado tanto a la pintura (al óleo o al temple) como a la arpillera que le sirve de soporte; y por otro, el experimental, iniciado en los '60; cercano al xilocollage3, el ensamblado, la matriz tridimensional inherente a un objeto real que Berni clava o pega generalmente sobre madera, convirtiendo al textil en un retazo significante adherido a su superficie de base.

En un momento u otro, la costura vendría a sumarse a la lucha contra el hambre y la rebelión agraria iniciada en el país trasandino en 1912. De ahí que la arpillera actúe como soporte, discurso y política. "La arpillera es América" (García, 2021, p. 101), y no parece casual que -evocando el extrañamiento de Cazenave ante su máquina Singer, en este ejercicio tradicionalmente asociado a lo femenino- Berni la aluda junto a su hija Lily en Los Primeros Pasos (1936), resaltando -gracias a la luminosidad de la habitación- los elementos textiles presentes en el cuadro: la cortina blanca de la izquierda, el traje oscuro –aunque brillante- de la adolescente, su diadema; el telón rojo ubicado atrás de Paule, la textura de su sweater, la caída del corte de tela verde cuyo pespunte queda suspendido en su actitud melancólica, o el anillo/dedal rojo que exhibe en el dedo anular. Un detalle no menor podría encontrarse en el diseño de la techumbre: Sus vigas parecen dispuestas como un telar.

sobre la consonancia de la costura

Como parte de su domesticidad, el oficio vincularía a Paule con Ramona Montiel; "una muchacha de Pompeya o Villa Crespo que, seducida por los falsos oropeles del «gran mundo», se había convertido en prostituta". (Pacheco, 2014, p. 21 -22) Su génesis se encontraría en el poema La costurerita que dio aquel mal paso, de Evaristo Carriego; el cual:

Sintetiza una historia cuyos episodios estaban fijados por la moral popular. La caída estaba reforzada por los discursos que establecían cuáles eran los lugares "correctos" de la mujer, los lugares "horrorosos". Así como existían manuales que explicaban cómo ser una buena esposa –es decir, cómo cocinar bien, cómo atender bien al hombre o cómo cuidar de la casa-, también estaban establecidos los pasos que conducían a la mujer a perder su honor. (Giunta, 2014, p. 71 – 72)

Varias pinturas collage de 1962 vaticinan esta crisis, eclosionando la presencia textil: La gran tentación, Ramona espera, Ramona vive su vida y Ramona Bebé. En esta última, una sumatoria de retazos parece evocar un mundo al que la protagonista ha pertenecido desde niña. Como una pequeña/adulta heredera de la rinoplastia, la desproporción y la pose, increpa directamente al espectador entreabriendo una boca que parece ocultar el secreto de sus ojos barrocamente delineados. Así, el maquillaje insta al deseo, camuflando su edad.

La exuberancia de la protagonista es dramatizada por sus aros, sus pupilas amarillentas, los escapularios que sellan su seno, la cruz a medio camino entre el cuello y el pecho, el desarrollo del botón mamario, y su androginia; pues sus piernas semidescubren una genitalidad imprecisa; convocante bajo el alero de su dermis. Laboriosamente, el mundo de Ramona está condicionado por aquellos moños blancos y violetas que la protegen. El tiempo ha desgastado algunos tapetes tejidos a crochet que tal vez ciertas mujeres han urdido en lo privado. Como prueba de continuidad, su mano izquierda sujeta un tul que en situaciones normales, la cubriría.

Mientras tanto, nuestra mirada se pierde en el diseño floral del fondo, el gobelino con borlas a la izquierda, el estampado de las telas y el cojín bordado que sostiene su desnudez; como si toda esa maraña de retales la contuviera desde afuera, siendo anterior a ella y camuflándola entre aquellos dedos femeninos que relevaron dichas costuras, condicionando el determinismo de una práctica heredada de generación en generación. No por nada, ella también será costurera.

Según Pacheco (2014), estos elementos constituyen una narrativa fotonovelada cuya protagonista oficia como una contraheroína sumergida en la cursilería predispuesta tanto por su narrativa como por aquellas materialidades que la circundan: manteles de macramé, trajes de noche, cortinas, tejidos y rezagos de moda antiguos, obtenidos en los mercados de pulgas durante la estadía de Berni en París. De ahí que su figura también aparezca ligada al plumaje de la corista del cabaret francés cuyo cuerpo se despliega ante las luces en el escenario. Su corset se vuelve tacto en el gofrado que marca el límite entre la lentejuela y la piel, extendiendo su crítica hacia ciertos espacios de superficialidad advenidos con los mass media.

De acuerdo a la página oficial del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, MALBA: "A través de Ramona, el artista sondea diferentes aspectos de las presiones sociales e históricas que recaen sobre la mujer, así como la influencia

de la televisión y los anuncios publicitarios en la configuración de la sensibilidad social femenina y del deseo consumista".

el deseo como hilván en ramona costurera

En un prisma oblicuo, Ramona costurera (1963) pareciera proponer una visión alternativa. Iluminada apenas por una vela e inmersa en un espacio oscuro, cerrado, claustrofóbico, de seguro ambientado en su propio hogar, la protagonista redobla sus esfuerzos sucumbiendo al trabajo nocturno, tal vez condicionado por la urgencia de la entrega domiciliaria; de espaldas a una pequeña fotografía/ilustración, donde al parecer, dos mujeres beben junto a sus clientes en una taberna/burdel. Los protagonistas observan o posan frente a un tercero que desaparece del cuadro, permitiendo que sus miradas se dirijan a la llama de fuego que la costurera mantiene encendida en la habitación.

El personaje fuera de escena podría simbolizar al propio Berni, quien desde 1932 se internó de incógnito en los prostíbulos de la calle Pichincha, en Rosario, para capturar clandestinamente a las trabajadoras sexuales y su clientela, con una cámara Leica. La máquina arrojó instantáneas movidas o fuera de encuadre posteriormente exhibidas bajo el seudónimo "Facundo", en un reportaje publicado junto a Rodolfo Puiggrós en la edición de Rosario Gráfico del 11 de febrero de 1932, en medio de un debate sobre la abolición de la prostitución.

Esta apelación le permite articular una reconstrucción histórica, inspirando justamente la creación de Ramona como un personaje al que observaremos en distintas etapas y situaciones de su vida. Junto al poema de Carriego, el ejercicio fotográfico operaría como antecedente y estudio en el diseño de las múltiples actitudes gestuales del personaje, cuya lencería coincide con la semidesnudez de estas mujeres enfrentadas solapada e involuntariamente al lente. Pese a que el artista oficia de incógnito, algunas miran directo a la cámara, como increpándolo; haciéndole entender que –ante la falta de consentimiento para la captura- intuyen su voyeurismo; ensimismadas en un letargo diseminado de unas a otras.

Sus piernas entreabiertas, sus cabellos, sus brazos desnudos, sus cuerpos en general se nos antojan sumidos en una actitud de espera, fundida con el pastoso tiempo del lupanar. Apoyada en el dintel, una de ellas se muerde las uñas. La escasez de clientela contrasta con la noción de la explotación sexual como un negocio lucrativo al que Ramona Costurera accede justamente por la poca opulencia de su oficio de base. En este punto, nos resulta significativo el hecho de que su pupila izquierda sea representada por una moneda de 10 pesos, como si al observar el trabajo que le da el sustento, calculara su miserable salario.

En este tránsito, la elegancia figurativa advenida con el óleo de Paule en Los Primeros Pasos, se inclina hacia una materialidad que permite a Berni evidenciar lo grotesco, el suburbio y el kitsch, facilitando la reflexión acerca de un mundo escatológico de postizos y vínculos con el poder que al mismo tiempo pondrían en evidencia una suerte de "debilidad" femenina. No por nada, Montiel se relacionará con diversas autoridades masculinas, investidas por la irónica sordidez de lo "intachable": el coronel, el confesor, el marino, el viejo, el obispo, el conde, el pretendiente, el embajador y así, sucesivamente.

La exuberancia del cuerpo, el beso, los objetos de consumo, la milonga y la influencia del cine en la evocación de Marilyn Monroe vendrán a mixturarse a una moralidad advenida con la condena social frente a la pobreza o la prostitución, y el auge de revistas orientadas a las labores propias de su sexo, constituidas como manuales sobre la buena esposa, reforzando dicha modelización mediante la entrega periódica de patrones de deshilado, tejido o costura.

A las mujeres se las animaba a adornar todas las superficies concebibles porque la decoración indicaba un estilo de vida refinado y de buen gusto. Y, al mismo tiempo, el acto de bordar, las horas que una mujer pasaba sentada dando puntadas por amor al hogar y a la familia, simbolizaban las virtudes domésticas de un trabajo incansable, generoso servicio y encomiable austeridad (...) Las labores de aguja empezaron a encarnar y mantener el estereotipo femenino. (Parker & Pollock, 2021, p. 86)

De este modo, la mujer es sindicada tradicionalmente como un ángel del hogar, en cuya pasividad y pureza recaen la reproducción de la vida doméstica y la confección de objetos destinados a la ornamentación, el alimento, el abrigo: servilletas, individuales, ajuares o paños de cocina que servirán a Berni como vestimenta o como fondo. Convertidos en retazos, estos encajes transparentan el cuerpo de Montiel, dejando traslucir un misterio que nunca termina de revelarse. Desterritorializado de su uso original, el mantel que la buena esposa ha bordado para reafirmar el valor familiar, simbólicamente viste a la prostituta que su marido escudriña en los burdeles de la urbe. He ahí la metonimia.

Como indicamos, el artista obtiene sus textiles en mercados populares parisinos. "Atravesando los puestos de baratijas y antigüedades, Berni reencuentra como un fetichista avezado la textura de la cabaretera arquetípica del tango, la lingerie, la seda, el bordado, el borde mismo de la Belle Époque en el melancólico trasplante al lejano sur del mundo" (García, 2021, p. 284). Anacrónicamente, lo europeo se ciñe a una erótica latinoamericana de falsos brillos, en busca de una seudo sofisticación que induce a confundirse en una mirada cosmopolita. Migrando apenas desde el villorrio a la ciudad, nuestra protagonista se encandila entre la gráfica, las luces y la ilusión de una vida que se diluye ante sus ojos.

En varias Ramonas, sus vestidos deslucen por la suciedad o el desgaste inherente al uso. Son fragmentos cuya minucia -además de oponerse a la pieza lisa, impecable y completa que Paule orilla en Los Primeros Pasos- subraya los recortes que Ramona Costurera va uniendo sumida en la pastosidad nocturna. Esa costra que la costura deja en su rogativa de uniones, devela la existencia de una serie de mundos interconectados y dialogantes cuyo elemento narrativo también está dado por la diversidad de sus materialidades extrapictóricas y la evocación subyacente en ellas.

Como en un patchwork4, las labores manuales integran la irregularidad de una base que define las formas de un mundo rehecho con la ayuda de manos femeninas múltiples, colectivas y anónimas. La flexibilidad de la tela contrasta con el resto de elementos adosados al cuadro. Devaneando entre lo que abriga y lo que hiere, el ojo del espectador acaricia el cuerpo, el hierro, la madera o el borde de la herida, porque los personajes aparecen vestidos de miseria, de engranajes, de descartes y de textil. (La vestidura es el elemento que troquela el misterio que no terminamos

de revelar). Y es que quizás, el secreto de Ramona permanece encriptado en el monólogo que las mujeres sostuvieron mientas bordaban.

También nos parece plausible pensar en una memoria del roce (Stallybrass 2008), condicionada por el uso previo de las prendas, y el modo en que tanto la forma del cuerpo como los exudados de esas bordadoras imprimieron sobre sus entramados. La división entre ropa interior y exterior marca el repertorio de posibilidades y sentidos con que la piel entra en contacto con el mundo, constituyendo parte de la subjetividad (Montalva 2013).

En el primer caso, se trata de calzones, corpiños o medias; prendas delgadas, de tonos característicos (blanco, carne o negro), directamente vinculadas a zonas corporales representativas del tabú, cuya escatología no es susceptible de ser exhibida en el espacio público. En el segundo caso, vestidos, faldas, blusas y accesorios son diseñados sobre distintos tipos de telas, grosores y estampados definitorios de una época, un rango etario, una clase social.

Tal vez, la familiaridad de Berni con ciertos atuendos, o su relación con la indumentaria como objeto de deseo obedece incluso a una variedad de aromas y marcas transformadas con el tiempo. Una oleada de perfumes dotaría a Ramona de una cualidad témporo espacial asumida como una suerte de aura. Contra el objeto serial, incluso aquella prenda fabricada por la industria se individualizaría al momento en que una usuaria específica le confiere un uso, erigiéndola como una ruptura posible. Al respecto, Sunula, su tercera mujer, revelará:

Yo salía y tenía que dejar cerrados los placares porque para él mis vestidos eran todos piezas de collages: más si le demostraba que un vestido era muy valioso para mí porque al otro día, te aseguro que no estaba más. Mis vestidos están en todos los cuadros de él (...) Las Ramonas tienen mis corpiños, mis medias. Yo cerraba con llave, pero más de una vez te rompía la puerta para sacarte las cosas. "Yo tengo que trabajar", te decía. (García, 2021, p. 357)

Como parte de ese trabajo, pareciera que Berni disloca cierto tipo de intimidad (corporal, hogareña, coital) direccionándola a la galería, aunque bajo una suerte de protección textil que también nos incita a cuestionar los mecanismos de acceso de las mujeres al espacio museístico. Ello nos permite, además, reflexionar acerca del modo en que han producido sus archivos mediante formas de sociabilidad relacionadas con un desplazamiento respecto a la expresión hegemónica.

Los retales y tejidos son el medio mediante el cual las mujeres cuentan y testimonian su existencia. Porque se las ve poco, se habla poco de ellas. Y ésta es una segunda razón de silencio: el silencio de las fuentes. Las mujeres dejan pocas huellas directas, escritas o materiales. Su acceso a la escritura fue más tardío. Sus producciones domésticas se consumen más rápido, o se dispersan con mayor facilidad. Ellas mismas destruyen, borran sus huellas porque creen que esos rastros no tienen interés. Después de todo, sólo son mujeres, cuya vida cuenta poco. Hay incuso un pudor femenino que se extiende a la memoria. Una desvalorización de las mujeres por ellas mismas. Un silencio consustancial a la noción de honor (Perrot, 2009, p. 10)

Prueba de ello constituirían ciertas escenas privadas, representadas en gofrados como La noche (1972), La familia (1972) y La lectura (1977), donde la tela envuelve a los cuerpos casi al punto de arroparlos. Y aunque su transparencia cubre, algo deja entrever para regocijo del ojo voyeur. En este sentido, el cortinaje sería un elemento fundamental en obras como Ramona en pose (1964), La Bella

y el monstruo II (1966), y Hotel Chelsea (1977), cuyos visillos entreabiertos permiten observar la escena como si de una mirilla se tratara.

Vale destacar que tanto en la composición de 1977 como en El Striptease de Ramona (1963), la voluntad de abrir o de cerrar el telón corresponde a la propia protagonista, quien nos demuestra que de alguna manera el tratamiento/apropiación del textil define el lugar de las mujeres en la exposición del cuerpo y el universo erótico: mientras en el cuadro, ella invita al espectador a mirarla, en la "realidad", mujeres invisibilizadas por la praxis hegemónica cosen esa cortina susceptible de ocultarla. Como nota al margen, respecto a la última obra referida, a lo mejor no sería descabellado proponer un nexo con la noción de musa: una mujer es espiada por dos hombres elegantes (uno de ellos con uniforme y condecoraciones), constituyéndose en objeto de dicha observación.

La importancia del elemento tejido, creado a mano por las parientes, así como su vínculo con la domesticidad y la manipulación de los alimentos, queda de manifiesto en un fragmento de la novela inconclusa que Berni escribió a propósito de Juanito Laguna, para cuyas ropas –ya sabemos- escogió retazos de arpilleras, vestimentas, calzados y desechos que él mismo recolectaba en los suburbios, buscando aquello que identificó como una mayor intensidad expresiva.

Lucía y Juanito prepararon sus bultos con la ropa y otras pocas prendas disponibles, además de la pavita, el mate, una cacerola, dos platos, cucharas y cuchillos, todo metido dentro de una bolsa y dos cajas vacías de aceite, regalo del bolichero, cerradas y atadas con piolín y soguitas anudadas, sin olvidar las dos colchas tejidas por la abuela en su telar destartalado. (García, 2021, p. 375)

Las existencias anónimas de las mujeres adquieren sentido en estos collages donde el artista ensambla objetos de la vida diaria cuyo espesor corporiza la miseria. Sin embargo, la ropa abriga y guarda el calor/memoria del remiendo o la marginalidad; equivalentes a un espacio geográfico, a un deseo y al movimiento sindical de las costureras tucumanas, que entre 1936 y 1943 se alzaron contra las condiciones laborales del oficio, iniciando una serie de huelgas ante la precariedad salarial, que devinieron en la implementación de la Ley de Trabajo a Domicilio (1941), costándoles una serie de despidos masivos.5

El roce de las prendas contra la piel portaría los avatares del trabajo industrial y su marca de uso condicionada por la cotidianidad, pero también por la búsqueda de una identidad personal que confirma nuestro ser/estar en el mundo: "Insistir en una determinada apariencia, supone desplegar con nitidez la propia autobiografía –congelarla incluso-, en el sentido de que a medida que nos vestimos vamos constituyendo, reafirmando y comunicando aquello que somos, hemos sido y deseamos ser". (Montalva, 2013, p. 11)

a modo de conclusión: abrir los ojos como un ojal

Desde la aspereza de la arpillera de los '30 a la suavidad del encaje de los '60 y '70, parte de la obra de Berni recoge a la costura mediante su relación con la materialidad, el patronaje, las labores femeninas y el oficio, tanto en la acción (Paule cosiendo las arpilleras o Sunula escondiendo sus vestidos) como en la representación (Cazenave en Los primeros pasos, o Ramona Costurera). La trama le permitiría establecer una conexión entre los arquetipos femeninos

moralmente construidos: el de la dueña de casa, cuyos bordados generan las condiciones para la reproducción del hogar; y el de la prostituta, que expone la intimidad de su cuerpo en el espacio público gracias a la transparencia del calado, bordado por mujeres invisibilizadas históricamente.

Si ahondáramos sobre las formas de acceso a un repertorio vinculado tradicionalmente al tejido, diríamos que de algún modo el artista perpetúa la condición anónima de sus ejecutoras, instituyendo al mundo femenino como una praxis que se nos presenta a pedazos, a restos, a colaboraciones. En ese sentido, no parece casual que Berni haya des/vestido a Ramona con encajes propiciados por costureras, probablemente siguiendo moldes de crochet o frivolité difundidos en revistas de amplia circulación cuyo origen se remonta al primer libro de patrones publicado en 1523, o a los dechados establecidos como ejercicios educativos para las niñas durante el siglo XVI.

Desde una crítica moralizante, estas piezas le sirven para exponer la sordidez o la pobreza, aunque la mano femenina transversaliza su obra pese a la posterior industrialización de la labor. La ropa como elemento de memoria restituye la caricia faltante, sin olvidar los procesos de sindicalización demandados por el gremio de las costureras argentinas desde 1936. En ese sentido, la urdimbre también operaría como archivo, depositario de las trayectorias personales y del tejido social. Pensar en lo que expresan dichos silencios en las vestiduras de Ramona nos ayudaría a identificar aquellas estructuras invisibles frente a ciertas disciplinas o actitudes basadas en el positivismo de lo visible y lo medible, marginando con ello expresiones alternativas, como el bordado o el tejido.

Recordando una fotografía donde el propio artista manipula vellones de lana natural en su taller, quizás también valdría preguntarnos sobre su incidencia en la tradición textil latinoamericana de los ’60, o más precisamente entre el grupo de arpilleristas chilenas que –lideradas por la artista Valentina Bone- en plena dictadura denunciaron la desaparición de sus seres queridos sobre bases de algodón provenientes de sacos harineros, cuyo revés igualmente exponían, dejando al descubierto sus datos de producción. Desde su simbólica, la arpillera se yergue como un soporte político que desbarajusta la canonicidad de las Bellas Artes6.

Indiferente de la rusticidad de aquellas bolsas o de la suavidad del encaje, Berni encarna la premisa vanguardista basada en la relación entre arte y vida. Desde lo cotidiano al espacio público; y desde el placard a la galería, sus deshilados portan susurros o secretos religados al coser, completando el corpus prostibular de Montiel mediante el roce, el trayecto del hilo y el descuido de una aguja que amenaza con hacer sangrar los dedos de aquellas mujeres que marcaron la ruta de sus dobleces.

La incursión de estas biografías al cuerpo deshonrado de la protagonista cuestiona doblemente la moral femenina construida por el discurso hegemónico, en la medida en que sus velos van descubriendo una obra que se completa con los silencios –vacíos- presentes en el encaje. Así, el secretismo que las damas hogareñas mantenían respecto a su sexualidad se disloca ante una mujer que exterioriza sus deseos; o que se subordina a otros: masculinos, poderosos y occidentales, cuya rasgadura termina por revelar los requerimientos de un sistema económico que absorbe los valores (y los objetos manuales) de antaño, en pos de una vida desechable y fotonovelada. En ese sentido, los cambios del

mundo se transparentan a través de las fibras que estas mujeres manipularon, induciéndonos a pensar en la costura como un archivo.

También queda pensar en los cuerpos reales cubiertos inicialmente por dichos retales, y en su categoría fantasmática posterior. La imposibilidad de referenciar su pertenencia y los roces que mantuvieron en secreto, para luego exhibirse en los grabados de Berni, evidencia el misterio de los rostros/nombres de las mujeres/bordadoras, perpetuadas en el grotesco itinerario de las pautas amatorias de Montiel.

Finalmente, podríamos cuestionarnos acerca del valor táctil de este tipo de obras y la texturalidad que se extravía en la mediación de las fotografías revisadas para efectos de este artículo. La tela operaría como una huella cuyos contornos zigzaguean entre el cuerpo, el simbolismo y la obra, en una porosa zona de intercambios, y la posibilidad siempre plausible del error. Esta multiplicidad de sentidos, sujetos y registros constituye apenas una hebra, ante un afecto en permanente hilván.

Referencias bibliográficas

Amigo, Roberto (2010) "El hurón: Una lectura tendenciosa de algunas obras de los treinta". En: Cristina Rossi (comp). Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente (pp. 17 – 30) Argentina: Ediciones Eduntref.

Barrio, Néstor y Marte Fernando (2010) "Estudio material de la obra "Chacareros", de Antonio Berni. Problemáticas de un soporte atípico". Ge conservación/conservação 1, pp. 235 - 257.

García, Fernando (2021). Los ojos. Vida y pasión de Antonio Berni. Argentina: Paidós.

Giunta, Andrea (2014). "Ramona vive su vida". En: H. Olea y M. C Ramírez. Antonio Berni. Juanito y Ramona. (pp- 69 – 81) Argentina: Fundación Eduardo F. Constantini.

Montalva, Pía (####). Tejidos blandos. Indumentaria y violencia política en Chile, 1973 – 1990. Chile: Fondo de Cultura Económica.

Pacheco, Marcelo E (2014) "Juanito Laguna y Ramona Montiel. Dos invenciones extinguidas". En: H. Olea y M. C Ramírez (eds.), Antonio Berni. Juanito y Ramona. (pp. 21 – 29) Argentina: Fundación Eduardo F. Constantini.

Parker, Rozsika y Pollock, Griselda (2021). Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología. España: Akal, Arte y estética.

Perrot, Michelle (2009). Mi historia de las mujeres. Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Stallybrass, Peter (2008) O casaco de Marx. Roupas, memória, dor. Brasil: Autêntica editora Ltda.

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, MALBA (Sin fecha) Antonio Berni. Juanito y Ramona 31. 10. 2014 – 01. 03. 2015. Recuperado de: https://www.malba.org.ar/evento/antonio-berni-juanito-y-ramona/ [Fecha de consulta: 16/ 08/ 2022].

Museo Malba (28/ 11/ 2014) Antonio Berni – La historia de Juanito Laguna. [Cápsula] Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=m9deXF8viyw [Fecha de consulta: 16/ 08/ 2022].

Museo Malba (24/ 10/ 2021) Silvia Dolinko – La revolución de Berni en el grabado y las artes gráficas. [Cápsula] Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=xBC6X-X3kGA [Fecha de consulta: 16/ 08/ 2022].