

Inti: Revista de literatura hispánica

Number 83

*Vías Transatlánticas: Crítica Latinoamericana
en la República Checa*

Article 16

2016

Argentina contemporánea: La vanguardia artística y la crisis política

Julio Crivelli

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Crivelli, Julio (April 2016) "Argentina contemporánea: La vanguardia artística y la crisis política," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 83, Article 16.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss83/16>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

ARGENTINA CONTEMPORÁNEA: LA VANGUARDIA ARTÍSTICA Y LA CRISIS POLÍTICA

Julio Crivelli



PRESENTACIÓN

Buenas tardes. Es un placer estar aquí con ustedes. Julio Ortega, a quien agradezco la invitación, me pidió que presente mi colección de arte, pero que lo haga pensando en el proceso del arte argentino. Básicamente, el pedido suponía revisar las obras que he ido recolectando, y revisar también relaciones entre ellas y de ellas con la historia del arte argentino.

Esto es una tarea imposible, porque mi colección (cualquier colección) no es lo suficientemente vasta para dar cuenta de la historia del arte

argentino en su totalidad.

Me he concentrado en arte argentino de los últimos cuarenta años, con lo cual, la historia del arte y del mundo presente en mi colección coincide en rasgos generales con mi propia biografía: empecé a coleccionar en la década del 80, cuando regresé al país luego de estudiar en Estados Unidos.

Algunas reflexiones sobre el Coleccionismo:

Porque coleccionamos?

¿Quizás, porque amamos las imágenes? La imagen reduce el caos de la existencia, pone límites dirían los griegos, "geometrizo", somete el mundo real a la geometría que yace en nuestra conciencia.

La imagen detiene por un instante el cambio vertiginoso, que nos revela todo el tiempo que el supuesto "cosmos", es en realidad un caos desmesurado, inasible, que sólo podemos aprehender con nuestras únicas (y pobres), referencias al mundo: la imagen y el concepto.

Y ambas no son sino "fotos" de algo que ya sucedió y que ya no sucederá jamás.

Cuando fuimos expulsados del Paraíso, perdimos "la visión angélica," que capta el vértigo del acontecer del mundo y convive con la esencia de las cosas.

Sólo debemos contentarnos, con la representación de aquello que fue en un instante y que ya pasó.

Sin embargo, tenemos algo más. Con la imagen, y con el concepto, podemos formar metáforas, que según los griegos, "trasladan el significado más allá."

Las metáforas son un conjuro, una magia que nos apacigua, haciendo que por un instante creamos que se ha detenido el vértigo del Universo.

Los conceptos son unívocos. Representan un objeto determinado.

Las imágenes son multívocas. No aluden simplemente a la figuración que representan, sino a un infinito campo de evocaciones, del pasado, del presente y del futuro, que estuvieron presentes en la conciencia del artista o que simplemente reposaban en el inconsciente.

De este modo, podemos afirmar que toda imagen implica un conjuro de un mundo que no está presente actual y figurativamente en ella.

Una primera clave de esta charla, se resume en la referencia de Deleuze: "Se pinta lo que no se ve"

Siendo así, siendo que la imagen conjura infinitas evocaciones conscientes e inconscientes, ¿amamos aquello que yace atrás de la imagen?

Y si la imagen equivale al concepto, ¿una Colección de Arte es igual

a una Biblioteca?

Y entonces, ¿a las colecciones de arte las persigue también, el sino de Babel, una confusión caótica y desesperada, como la que predijo Borges para las bibliotecas?

Las colecciones de arte, son depósitos de imágenes y, como tales, son también representaciones, conjuros de evocaciones infinitas.

¿Pero qué representan las colecciones de arte?

¿Representan la conciencia del coleccionista? ¿Su alma?

(Es diferente el alma de la conciencia, como pensaban los escolásticos?)

Las imágenes de una colección, ¿representan lo que sucede en el mundo del coleccionista? ¿Sus ilusiones poéticas?

¿Su historia y de la Historia en que vivió?

Seguramente una colección representa eso y algunas cosas más.

Seguramente representa cosas que no se tuvieron en cuenta al coleccionar y que aparecen evidentes después, como un fantasma que siempre estuvo.

Y esto es lo que me ha sucedido.

Al preparar esta charla para ustedes, caigo en la cuenta, de que hay en mi colección, un correlato entre la imagen prototípica de las sucesivas décadas y la vida y las ilusiones/desilusiones de Argentina.

En ese sentido, la historia de mi colección y de las obras, reconoce como contexto el regreso de la democracia y, ahora me doy cuenta, cierta voluptuosidad y deseo de vida que se manifestó en la época.

Pero esa democracia se frustró en Argentina, se convirtió de a poco en una frustración populista y eso también lo reflejan las imágenes.

No es casual que una de las líneas principales que recorre mi colección sea precisamente **"el cuerpo"**.

Es decir, no se trata de una colección temática, (hay obras abstractas también en mi colección), pero el cuerpo pensado como una membrana entre el universo íntimo y el social, estructura la colección.

El cuerpo, en verdad obra como una imagen, como una imagen que representa el desenvolvimiento del yo en su propio mundo, que es la conciencia, (o el alma dirían los escolásticos), pero también representa la repercusión del mundo social en el yo.

El cuerpo se va "produciendo" en el devenir, como una representación de lo interno y de lo social y sin que lo sepamos, inadvertida, la imagen del cuerpo representa las ilusiones y las desilusiones de cada época.

Por eso, una segunda clave de esta charla, es que la colección mostrará el cuerpo representando lo social.

Así, la colección construye un relato que se inicia en la fantasía de un cuerpo para el placer de la década del 60, en relación estrecha con lo que sucedía en Occidente; un cuerpo disciplinado y preso durante la década del 70, la recomposición del cuerpo en la década del 80, en un tono local y encerrado y obras que ya en los años 90, presentan cuerpos vinculados con la sociedad de consumo.

También está el erotismo en la colección.

En el Banquete dice Platón, que Eros es hijo de Penia, “lo que falta,” y de Poros, “lo que abunda”.

Lo que une a Penia con Poros es Eros, el Deseo.

En esa dinámica que se establece, entre lo que se tiene y lo que no se tiene, supongo que se desarrolla el deseo de toda colección, y también el de la mía.

Pero Eros, es también el deseo de vivir.

Fugaz, evanescente, efímero como la vida, termina en la muerte.

Cuando cesa Eros cesamos nosotros.

La tercera clave de esta charla, es Eros, el deseo de vivir de cada uno de nosotros, como individuos y como sociedad.

Veremos entonces, imágenes que en su mayoría remiten al cuerpo, y tratamos de saber qué evocan, adónde “no se ve”, y de ese modo intuir el eros de la sociedad argentina.

El atlas de imágenes que preparé, da cuenta de solo cuatro décadas en Argentina.

Puestas en relación con la historia universal, creo que no me equivoco en describirlas como un tránsito de decadencia política y económica, reflejadas también en el deterioro progresivo de aquello a que la imagen alude, es decir, en los cuerpos.

Cualquier colección que abarque este período refleja la desilusión de una sociedad que fue y ya no puede seguir siendo, un cuerpo social que fue perdiendo el quicio de su persona y el asidero de su mundo. Desaparece paulatinamente el Occidente fundante como referencia, y no hay sustitución. Esa ilusión y proyecto magnánimo va degradándose, sin que las fantasías latinoamericanistas que intentan erigirse como consuelo tengan efecto alguno. “Perdida la forma, se derramaban sin nombre las horas”

Así, podría decir que mi colección intenta dar cuenta del arco que va del cuerpo imaginado por De la Vega en *La carioca* en 1968, pasa por el cuerpo femenino y sus proyecciones en las obras de Berni de la década

del 70, por el cuerpo arrasado y percutido socialmente que retrata Pablo Suárez en su serie de Mataderos y finaliza con la serie de fotografías que realiza Kuropatwa en la década del 90 sobre el cuerpo de Liliana Maresca.

Las imágenes que verán relatan la historia de Argentina desde los 60 hasta el 2000. Sin ser un reflejo, entiendo que cuentan historias, algunas más evidentes y otras escondidas atrás de las imágenes.

Estas historias están detrás de lo aparente, ocultas precisamente por la imagen, que obra como un disimulo, como una cubierta. Estas imágenes delatan su verdadero contenido cuando se las interrelaciona en el tiempo, siguiendo el curso de la Historia.

Otras veces, lo que vamos a subrayar en las imágenes es su poder anticipatorio, la capacidad que tienen de hacer ver lo que en ese momento está encubierto y será evidente tiempo después.

Propongo entonces empezar un recorrido por las piezas que sí he logrado reunir, pensando en estas transformaciones del imaginario sobre el cuerpo, que por sinécdoque podemos pensar también como un imaginario de las ilusiones y desilusiones manifestadas sobre el cuerpo social argentino.

Las imágenes son en su mayoría femeninas, quizás porque Argentina es una mujer, rica, veleidosa, fatal y fracasada.

Dividí la presentación en cuatro módulos o constelaciones. Cada uno de ellos tiene una pieza central, a partir de la cual se organiza un recorrido por otras piezas que se relacionan con ella.

LA ÉPOCA DE LA ILUSIÓN

La Carioca



Una de las piezas centrales de la colección, es *La Carioca* o *Taco rojo* una obra de Jorge de la Vega de 1968. Para ese momento, el grupo de La Nueva Figuración, un grupo mítico de la pintura argentina, que De la Vega conformaba con Macció, Deira y Noé ya se había disuelto.

En 1965, De la Vega ganó una beca para viajar a Estados Unidos. Allí va a residir dos años, estableciéndose entre Nueva York e Ithaca, ya que daba clases en la universidad de Cornell.

Es en Nueva York en donde De la Vega conoce al movimiento Pop,

que estaba tomando forma en esos años. La obra que desarrolla a partir de 1968, entre las que se incluye *Taco Rojo*, está íntimamente ligada a la imagen publicitaria. De la Vega trabaja desde la figuración pero va a silenciar la colorimetría de sus imágenes, usando de ahora en más solo el blanco y el negro. Muchos críticos asimilan esta paleta a la imagen televisiva.

Basándose en el lenguaje publicitario, las obras De la Vega durante esos años van a mostrar la contracara del consumo como locura, deformación y, de esa manera, ponen en duda los valores que desde la publicidad se proponían. El caso más claro, la obra emblemática de este período es *Rompecabezas*, actualmente parte de la colección del museo de arte latinoamericano (Malba).

La Carioca trabaja con los mismos elementos: el blanco y el negro, las formas redondeadas del pop y la referencia a la imagen publicitaria.

La constituyen dos paneles en los que se ve la misma imagen femenina envuelta en su pollera, una como reflejo negativo de la otra.

No hay dudas de que *La Carioca* se integra con facilidad a la imagen internacional vigente en Occidente de ese tiempo.

El viaje a Estados Unidos, de De la Vega también da cuenta de una ilusión de sincronía con el mundo, que Argentina manifestaba los '60.

Argentina, una colonia del fin del mundo, fue uno de los primeros países de Latinoamérica que pudo desarrollar una república democrática con valores occidentales, desde fines del siglo XIX. Quizás esto se deba a la fuerte impronta inmigratoria, necesaria en un país despoblado, a la temprana abolición de la esclavitud, a la pasión por la educación universal y gratuita. Como en todos los procesos históricos, las causas son misteriosas.

También es misteriosa la razón por la cual una sociedad relativamente desarrollada, cae en el peronismo, un derivado del fascismo, que con el paso de los años va transformándose en un típico populismo latinoamericano.

Pero en los '60, el primer populismo argentino ha terminado y renace en la sociedad, la ilusión de revivir el modelo democrático occidental abandonado, que se presenta como una Arcadia o como un Paraíso Perdido.

La Carioca refiere literalmente al cuerpo femenino y al erotismo. Sin ningún tipo de intención realista, el imaginario de la obra hace pensar en el cuerpo como una fantasía, una topografía de placer.

La mujer se ofrece, toda la carga de la pieza se concentra en atributos eróticos casi fetichizados: la cabellera, la sonrisa, los senos, el sexo de la mujer, sus zapatos.

Lo que la rodea es un espacio traslúcido, indefinido, que, sin embargo, remiten a un sillón o un lecho que ha sido borrado o que ya no se puede

recordar y, en cualquier caso, un espacio íntimo.

El cuerpo de la mujer se ha transformado en unas formas onduladas, orgánicas, casi una vegetación flotante. Como cuerpo, es una superficie enteramente entregada al placer, hasta el punto de que las zonas no erotizables, son suprimidas de la imagen.

Destaco además de la obra la propuesta de voyerismo desde la que se sustenta. Casi un peepshow, la mujer no solo se construye desde las imágenes de los pósters de vaudeville, a los que recuerda, sino que la propia estructura de la obra incluye un juego de reflejos, un juego visual, que asimila la obra al tipo de representaciones eróticas que Playboy hizo famosas.

Así, el juego de reflejos y espejos enfatiza la sensación de ensueño e irrealidad.

Pero en *La Carioca* hay una advertencia contra el consumismo, en este caso de lo erótico. La advertencia se expresa en términos de burla o de caricatura.

Veamos sino el modelo de De la Vega :



Untitled, Ohne Titel, 1905/06, pencil on Japanese paper, 37 x 56.3 cm. Private collection. *Erotic Sketchbook*, Gustav Klimt, Editorial Prestel, New York, 2005.

Es interesante en este sentido, revisar una obra de Gustav Klimt, un dibujo, con el que *La Carioca* parece establecer lazos de filiación.

Si bien no hay ningún documento, que permita confirmar que De la Vega se basó en estos dibujos, es muy posible que lo haya hecho. Las similitudes formales son evidentes.

Pero la obra de Klimt transpira erotismo, mientras que la de De la Vega es más que nada burla.



Rogelio Polesello, *Cero*, 1967, acrílico tallado.

Habíamos señalado en *La Carioca* el juego de simetrías como una de las formas de poner en entredicho la realidad y habilitar una zona de fantasías sobre el cuerpo y el erotismo. Ese mismo objetivo tuvieron la serie de juegos ópticos que desarrolló Polesello también durante los últimos años de la década del 60.

A partir de la exposición *Plástica por plásticos* realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes en septiembre 1966, Polesello comenzó a utilizar un elemento innovador para la época proveniente de la industria: el acrílico. Sus bloques de acrílicos tallados con lentes cóncavos y convexos estaban relacionados al diseño ambiental y respondían directamente a la muerte de la pintura.

Pueden pensarse estas lupas y espejos de Polesello como tecnologías de deformación. Quien mirase a través de ellas iba a acceder a una realidad deformada, monstruosa en algunos casos, a la vez que ofrecía su propio cuerpo a una visión transformadora. El efecto es reversible: quien se coloque al frente de ellos para mirar, permite que quien esté del otro lado vea su cuerpo tergiversado. Tecnología fabulosa e imaginativa, los espejos de Polesello, llevan de lleno al cuestionamiento de la mirada, como forma de acceso al conocimiento de la realidad.

Esta zona de la colección, compuesta por obras realizadas cerca de 1968, proponen la posibilidad de cuestionar lo que se ve, y a la vez reinventarlo.

Es una ilusión que vemos en estas obras, pero que fue una ilusión

que sostuvo el imaginario de la década, incluso en lo político. En 1968, contemporáneamente con *La Carioca* y con *Cero*, se produce en Argentina el “Cordobazo”, una movilización de agrupaciones obreras y estudiantiles en la ciudad de Córdoba, donde la juventud se constituye como sujeto político, como en el Mayo Francés o la Primavera de Praga.

Me interesa remarcar la idea de sincronización y actualización de la década. La posibilidad de que los artistas elijan el pop y el op art como lenguajes, una gramática visual que provenía de Inglaterra y Estados Unidos, se justifica tras la voluntad de actualización de la generación del 60.

Tras el gobierno populista de Perón, y los gobiernos militares que se sucedieron, los '60, significaron la esperanza de que Argentina pueda pensarse, por fuera de la tensión entre populismo y conservadurismo, que había signado la vida política de la década anterior.

Si bien la historia iba a demostrar que esto no era posible, la década respiró al pulso de esta ilusión que significaría la posibilidad de sincronizarse con el resto de Occidente: culturalmente, industrialmente, científicamente.

Los artistas argentinos responden en esa época a los dos movimientos predominantes en Occidente: el POP y el OP ART.

LA VISIÓN ANTICIPATORIA



Luis Felipe Noé. *Hombre animal*, 1960.

Claro que, en el mismo momento, hay artistas que, en vez de revisar la historia argentina buscando el origen de la grandeza, miran hacia atrás y descubren el horror que la constituye. Uno de ellos es Luis Felipe Noé. Compañero de De la Vega en el movimiento de la Nueva Figuración, construye una imagen casi diametralmente opuesta.

Hombre Animal, la pieza que forma parte de mi colección, es una de

las 14 obras con la que Noé dio cuenta en la década del 60 de un pasado de barbarie, sangre y violencia para nuestra historia.

La Serie Federal, tal como se llama el conjunto que incluye esta obra, discurre sobre la guerra civil argentina desde 1835 hasta 1852.

Además de miles de muertos, la experiencia rosista dejó en el país una conciencia marcada de tensión entre valores urbanos y valores del campo, tradiciones intelectuales de elite, versus tradiciones campesinas populares, que encontrarían continuidad, un siglo después, en el ascenso del peronismo. *Hombre animal* muestra una especie de centauro, un hombre al galope sobre su caballo o un caballo que arrastra al hombre a la batalla. Recordemos que con el centauro, los griegos representaban al hombre dominado por el deseo exaltado, que arrastra a la razón. Casi tendiente a la abstracción, la figura se adivina al recortarse por encima de un cielo o espacio que se ha vuelto completamente rojo. La violenta urgencia del jinete se duplica en la urgencia de la pintura, realizada a través de rápidas pinceladas y chorreaduras, como si el pintor no hubiese tenido tiempo de dibujar o de colocar la pintura con pincel. En algunas zonas, incluso, Noé parece haber trabajado con el cabo del pincel, quitando pintura y lacerando el cuadro.

Hombre Animal fue realizada también en la década de 1960, igual que *La Carioca y Cero*, cuando había en la sociedad una ilusión democrática de cambio. Sin embargo, la ilustración de la sangre y el horror, la referencia a lo que el hombre tiene de instinto salvaje y animal, su pulsión por la muerte y la violencia, determinan que esta obra se constituya en un testimonio anticipatorio del horror de los '70, que recuerda aquellas palabras de Benjamin: "no hay documento de cultura, que no sea, al mismo tiempo, uno de barbarie".

LOS '70: LA SEGUNDA GUERRA CIVIL ARGENTINA

The Wedding Cake – Berni



En este conjunto, organizo imágenes que fueron realizadas al mismo tiempo, pero que retratan cada una algún tipo de relación con la ley y la violencia sobre el cuerpo. Veremos en los '70, la violencia sobre el cuerpo social, ejercitada en nombre de la Ley, la división del cuerpo social, la división del cuerpo de los caídos y la de Argentina.

Nadie ignora en Argentina que la del 70 fue una década sangrienta. Luego de una democracia de corte populista, la dictadura militar irrumpe en medio de las luchas armadas que ya teñían a la década de violencia.

Los '70 son el inicio de aquello que Noé previene en *Hombre Animal*. En efecto, la Guerra Fría marcó con su violencia a la sociedad argentina, que en esos años, fue atacada por guerrillas terroristas, como sucedió en otros países sudamericanos. Sin embargo, la violencia de la guerrilla y de la represión, el uso de métodos monstruosos, la cantidad exorbitante de muertos, marca a nuestro país con una seña diferencial. La agresión de la Guerra Fría se multiplicó en función de causas internas, que despertaron con el clarín de la violencia. Así, frente a la ilusión de los 60, los 70 marcan el primer tramo de violento alejamiento de Argentina en relación a la ilusión Occidental.

Para pocos artistas la tensión entre clases sociales fue tan importante como para Antonio Berni. Él mismo defendió siempre el mote de "social" para su pintura, a la que entendía como una de las herramientas con las que podía cambiarse la realidad.

Wedding Cake, junto a otras 57 obras, fue realizada por Antonio Berni durante su estadía desde fines de 1976 hasta 1977 en New York. Esta serie de obras fue expuesta por primera vez en la exposición *The Magic of Every Day Life* en la Galería Bonino. La galería Ruth Benzacar las mostró por primera vez en la Argentina en la exposición «Dos momentos de una mirada» en 1991. Allí se podía ver las escenas de Santiago del Estero, obras realizadas en los 50, y las obras de su último período (1975-1980). El contraste entre las dos series es notable: quien tenga en mente las obras de los años 30 de Berni, en donde se basaba en fotografías de los diarios para realizar esos enormes cuadros que aspiraban al muralismo, encontrará en esta imagen un Berni que parece estar jugando, otra vez, con la línea y los colores planos del pop.

La obra pertenece además, a una serie con la que Berni vuelve a pintar luego de haber, experimentado sobre sus xilocollagesrevieles, uno de los cuales ganaría en la bienal de Venecia el gran premio al grabado, y en los que desarrolla la figura de Juanito Laguna; y Ramona, con los monstruos, unos grandes objetos realizados con deshechos, en los que pergeñó los sueños y deseos de Ramona Montiel, una coquette tan pobre como Juanito.

Desde *Wedding Cake*, Berni abordará los temas políticos desde otra perspectiva. Berni ya no se dirigirá a temas de la agenda política de

manera directa, aunque ellos están por debajo de las imágenes que trabaja. Para simplificarlo, Berni ya no se ocupará la pobreza inexplicable de Argentina, como lo hizo en *Juanito y Ramona*, ahora intentará indagar sobre las causas.

Aquí, por ejemplo, parece estar imaginando la fotografía de casamiento de una pareja. A la imagen la sobrevuela un guiño ácido. La pobre chica que, como la torta, es ofrecida a un marido gris y a su suegra ante la vista impávida de una chusma que los devora con ojos llenos de avidez y malicia. El contraste entre el color y la grisalla, subraya la tensión de procedencias: la chica rubia y blanca está siendo ofrecida a un hombre gris, que toma del brazo a su madre. Su traje arrugado, la flaqueza y nerviosismo de sus manos y, sobre todo, el vestido de su madre, hacen pensar que se trata de un universo social completamente diferente al del exceso de la fiesta. El hombre parece ser un parvenu, o alguien cuyo pasado socioeconómico, es mucho más humilde que el de su mujer. Así, la mujer vuelve a ser un objeto de deseo, pero aquí no de deseo sexual explícitamente, sino más bien de deseo de ascenso social. Como unidad hacia el futuro, la pareja marca la tensión irresoluble entre esos dos orígenes.

Cul-de-sac argentino, la obra vuelve a poner en primer plano la violencia entre proyectos políticos cuyo matrimonio no puede aspirar si no a la farsa.



Basta comparar la imagen de la novia de *Wedding Cake*, con cualquiera de los dibujos que Berni realizó durante la década del 60 sobre sus modelos, para que la rubia se nos aparezca con la rigidez de un muñeco de torta.

Lejos quedaron, las formas ondulantes, la desnudez explícita que presenta un mundo erótico desordenado, caótico, donde el cuerpo pierden muchas veces la forma humana.

Por el contrario, la rubia de *Wedding Cake* se ofrece al casamiento casi como un sacrificio: hay leyes que están operando sobre ese cuerpo. No sólo es un cuerpo que está entrando al mundo de la ley matrimonial, sino que también está entrando a una economía de lo erótico. Así, los senos turgentes de la rubia se alcanzan a ver detrás de su vestido, pero son contenidos y ordenados por éste. Con el matrimonio, su cuerpo

será de ahora en más del marido y de la maternidad. La simetría de sus formas, el blanco casi total, la verticalidad de su figura que la asimila a la torta, proponen una fotografía de un cuerpo ya no pensado desde el placer, sino ofrecido a la economía doméstica y social.

Wedding Cake es un cuadro de transición, en la pintura de Berni, en la pintura argentina y de algún modo representa esa transición terrible de la década del '70. Es una imagen Pop, pero el contenido no es Pop. La evocación internacional de su técnica, no se corresponde con la narración dramática, profundamente local. ¿*Wedding Cake* representa la farsa de una Argentina del desencuentro, adónde hay dos bandos irreconciliables? Como se resolverá la diferencia abismal? ¿Con la guerra?

Wedding Cake marca un punto de inflexión desde el cual Argentina ya no será la misma.



Me interesa poner en relación la obra de Berni con esta de Samer Makarius. La relación puede parecer caprichosa.

Después de todo, la primera se trata de una pintura y esta es una fotografía, la primera trabaja desde cánones estrictamente figurativos dentro de un programa social y ésta confunde figuración y abstracción dentro de un relato bíblico, sin embargo, en las dos aparece de manera contundente y sacrificial la relación de los cuerpos con la ley.

En *Wedding Cake*, el cuerpo de la mujer se sacrifica a la ley del matrimonio. Aquí, se representa el sacrificio que Dios le pide a Abraham de su hijo Isaac, es decir, la sumisión de Abraham a la voluntad de Dios.

La Obra participó de la mítica muestra "Otra Figuración", en donde se conformó el grupo de la Nueva Figuración que nombramos ya, porque De la Vega y Noé fueron miembros. Si bien luego Makarius no seguirá dentro del grupo, su participación dio cuenta de una zona de experimentación sobre el soporte fotográfico, que lo convierten en uno

de los artistas más interesantes y desconocidos de la década.

El artista describe la obra de esta manera: "Se trata de dibujos sobre un soporte transparente de los cuales se pueden hacer copias y ampliaciones sobre papel fotográfico. El nombre dado a este procedimiento y a las obras resultantes fue "cliche verres" (negativo vidrio). Desde el invento del procedimiento, hace ya siglo y medio, fueron muchos quienes los usaron, entre ellos Paul Klee. A las proyecciones y los cliche-verre al producirlas las llame PROYECTOGRAMAS por otra razón: no es forzosamente necesario hacer copias sobre papel. Con simplemente proyectarlas sobre pantallas, usando los cliche-verre como diapositivas, se logran cuadros lumínicos, muy parecidos en efecto y brillo a las vidrieras de colores: los "vitraux".

La intención del "vitraux" no puede estar más alejada del "efecto vidriera" que aparece en varias de las obras de Berni del período pop. Sin embargo, la aparición del drama y del sacrificio a partir de la imposición de una ley se repite en los dos casos, con consecuencias violentas sobre los cuerpos que la padecen.

El cuerpo como objeto de la ley es una temática elocuente en la pintura argentina y también en la pintura universal. En este caso, Isaac es un ejemplo de un cuerpo que es sujeto a la vez de la ley paterna y la ley divina. En la obra puede verse el drama de Abraham, en el que estas dos leyes entran en disputa. En efecto, dos leyes se disputan a Isaac, según una debe vivir, según la otra, debe morir y triunfa la primera.

También hay dos leyes que se disputan a Argentina. ¿Cuál prevalecerá?



Rómulo Macció. *Figuras*, 1973.

Quizás la obra más dramática y elocuente para dar cuenta de los '70 en Argentina, sea "Figuras", de Rómulo Macció.

Él también formó parte del movimiento de la Nueva Figuración a mediados de los 60, pero ya a principios de la década del 70, había dejado atrás la tendencia a la abstracción de sus obras anteriores, para realizar una serie de figuras, espectros definidos solo por sus contornos, que se recortan sobre un fondo pedregoso. Las obras podrían describirse como la vista cenital a una tumba. Realizada durante la estadía de Macció en París, esta serie siempre fue descripta en términos eróticos, como la danza de un cuerpo femenino y masculino.

O como una evocación del mito bíblico de la creación de Eva, que se desprende de Adán o también como el principio masculino y femenino que conviven. Y sin embargo, ¿esos cuerpos descarnados no parecen más un apilamiento desprolijo de cadáveres que una posición tántrica? ¿Quiénes son estas formas? Detrás del anonimato de esas siluetas, detrás de ese quiebre de cervicales, resuena toda la violencia de la que la década fue capaz y que se expresa, más hondamente que en cualquier otra de sus manifestaciones, en las figuras de los desaparecidos.

Macció creaba una imagen propia para la Argentina que convive con la Guerra Fría. Puede pensarse, de hecho, que una de las expresiones de la Guerra Fría en Argentina son justamente los miles de muertos-desaparecidos que se produjeron en la década del 70.

De esta manera, vuelve a plantearse el regreso de la barbarie. Argentina se nos aparece, en la década, más parecida al tenebroso *Hombre-animal* de Noé que a sensual *Carioca* de De la Vega.

ILUSIÓN Y DESILUSIÓN: LOS '80



Luis Felipe Noé. *Situación Límite*, 1985

Traigo a colación otra obra, de Luis Felipe Noé. Fue realizada más de veinte años después que *Hombre-animal*, en 1985, ya en los albores de la consolidación democrática argentina. En el borde inferior de la

obra, Noé escribe: “Mi querida no me olvides”. Frente a un paisaje caótico, una geografía que tiene mucho de selva y mucho de pesadilla, un hombre parece querer escapar de un acontecimiento que se imagina terrible y violento.

El perfil de la montaña derecha parece una cara. Hay un pájaro – monstruo sobre la derecha.

Creo que es una obra, que nos sitúa muy bien en el clima de ingreso a los ‘80 un tránsito precavido, que reflexiona y atemorizado por el pasado, se pregunta.

Allí está ese sujeto atemorizado, perseguido por las almas o por un espectro invisible, como Dante al salir del Purgatorio, cuando Virgilio ya no lo puede acompañar. El título es elocuente: *Situación límite*. Porque, ¿qué hay después del límite? ¿Lo desmesurado? ¿El caos? ¿Son los 70 la situación límite de la Argentina, la década bisagra que divide al territorio como una montaña? ¿Es el límite de la Ley lo que atravesamos en los 70? ¿Allí adonde se cruzan los perseguidos, los aterrorizados por las bombas, los fugitivos de los militares, los muertos por el terrorismo y los desaparecidos? ¿Es ese el límite arrasado el que evoca Noé? ¿Nos pide que reflexionemos sobre el terror?

¿Y esa dedicatoria, que convierte al cuadro casi en una carta? ¿Es a una mujer que dejamos todavía en la plenitud del amor? ¿Es la Argentina de ensueño que nos ha abandonado y que no volverá?

Coincidentemente, a partir de allí la imagen del cuerpo aparecerá distorsionada por la miseria, por la división, la enajenación o la banalidad. Como nuestra democracia, arruinada por el populismo y la corrupción.

Suárez – Serie Matadero



La del Cabaret, 1980, óleo y acrílico sobre papel, 152 x 146 cm



Contorsionista con lampalagua amaestrada, 1981-85, óleo y acrílico sobre papel. 152 x 146 cm

Década infame, los 80s marcan con su derrotero el sin sabor de la promesa incumplida. Se inicia con el entusiasmo del regreso a la democracia en 1983, y se cierra con el desencanto de la bancarrota en 1989. Sus últimos años arrastran a Argentina, a una crisis económica que se convertirá en cíclica y en ese sentido, puede pensarse como el primer final amargo de la economía populista en democracia.

Obras realizadas en la década del 80, las pinturas en donde Pablo Suárez retrata a una mujer que trabajaba en un cabaret de Mataderos ponen el acento, como varias de las obras de Berni, en un cuerpo percutido, un cuerpo marcado por su pertenencia a los márgenes sociales de la prostitución y a los márgenes geográficos de la ciudad y la circulación del deseo. Coinciden entonces con el regreso de la Democracia, pero lejos del festejo, muestran imágenes de alienación, de pobreza y de locura, locales, lejos, muy lejos del contexto del arte visual de la época.

Suárez vivió en Mataderos desde 1980 a 1985. Espacio periférico de la ciudad de Buenos Aires, sur geográfico casi cayéndose a la provincia, barrio de fábricas y trabajadores que durante el proceso de desindustrialización que sufrió la Argentina a partir de fines de los 70, fue convirtiéndose en un enclave de desocupados y marginales. Mataderos representa a una de las zonas más pobres de la ciudad. Las obras de dicha etapa son dibujos y pinturas que retratan personajes del barrio. Si bien la mirada es a veces compasiva, Suárez no deja de representarlos satíricamente. El artista Roberto Jacoby los describió así: "Estos cuadros refieren casi siempre una ambición -vencer el azar o a otro hombre, ganar una carrera, brindar un espectáculo, conquistar el amor, cantar- pero manifestada en escala ínfima; se trata de la peor carrera del cinturón conurbano, del último varieté, de un bar rantifuso, de la mala muerte. Poco o nada. Litote."

En la primera imagen, vemos a una mujer desnuda contra un fondo negro, posiblemente un telón de algún espectáculo erótico. Ilumina su cuerpo una luz violeta desigual que hace pensar en los focos dirigidos de los escenarios. Allí, desnuda y con las luces enfocando su cuerpo exhibido, el rostro se le deforma en una mueca animal. En principio, podría pensarse en la deformación del deseo erótico animalizando los rasgos, pero aquí el clima satírico es mayor que cualquier clima erótico, y no puede dejar de pensarse que la animalización es más la parodia del erotismo que la bailarina intenta conseguir excediéndose con su maquillaje.

En otra de las imágenes, posiblemente la misma bailarina realiza un número de contorsionismo junto a una víbora. La animalización de la figura aquí está evidenciada, por el contrapeso que se establece con la propia víbora. Otra vez la desnudez, remite menos al erotismo que a la fragilidad o al desamparo. En principio, porque el cuerpo está expuesto

y no permite develar ningún misterio. Luego porque, sin ningún tipo de embellecimiento, la relación de las piruetas y contorsiones de la bailarina se relacionan más con el ámbito del trabajo, de lo necesario, que con el mundo del exceso y la gratuidad desde la que el erotismo se construye. El cuerpo flaco, doblado y consumido hace pensar en un cuerpo con historias de peso, un cuerpo que ha sobrevivido al trabajo, a la rutina, a la pobreza y a la violencia de la vida.

Se ha perdido cualquier relación con Occidente, Argentina se refugia en su pequeño mundo. Las imágenes de Suárez remiten hacia adentro, con una sátira violenta, representa estos personajes del suburbio tan pobres como la imagen.

¿La imagen degradada por la pobreza y la ironía es la frustración de Suarez por una sociedad que no cesa de caer? ¿Porque al renacer la democracia en los '80, sugen estas imágenes de desilusión y caída?



Juan José Cambre. *The Crack Up*, 1987.
Carbonilla sobre tela cruda. 115 x 145 cm.

El título de la novela de Scott Fitzgerald marca esta obra de Cambre. *Crack Up* termina con una afirmación tenebrosa: "Toda vida es un proceso de derrumbe".

Cambre empezó a realizar en 1987 un fichero de ideas plásticas: recogió todos los papeles distribuidos por su taller, bolsillos y cajones, y se dedicó, paciente, a copiarlos.

Las obras resultantes se muestran en la exposición en galería Jacques Martínez: una serie de trabajos que llevan palabras escritas como *tea rose*, *dudosamente*, *vagamente*, etc. Concentrados en el tema de la mirada, en estas obras los ojos de los personajes suelen transformarse en caras que producen más rostros y más ojos, en una especie de génesis de imagen ilimitada.

La obra parece inacabada, como si se tratasen de rápidos esbozos o

bocetos. Y en ella puede leerse la complejidad de pensar una representación humana que no sea fragmentada y rizomática. Casi un retrato de un neurótico, la imagen *The Crack Up* está atravesada por una cantidad de miradas que a veces parecen volver y lastimar el rostro como una flecha, otras vez necesitan conectar con el exterior de la propia fisonomía.

Un hombre que contiene a muchos hombres, una silueta que se sobreimprime sobre un perfil, la imposibilidad de lograr una percepción unívoca de la identidad y la desestabilidad que parece provocar son patentes en el trabajo de Cambre. En este sentido, si la mirada masculina constituye a la mujer de Suárez, aquí la mirada parece retroproyectarse hacia el interior del sujeto y ponerlo en duda. Este sujeto está tan imposibilitado de reunirse que no puede construir su cuerpo, aun cuando realiza intentos voluntariosos y lacerantes para hacerlo.

¿Cuál es la pregunta de esta mirada, que se inquiere a sí misma, sin ni siquiera saber si existe? ¿Hay en ella una referencia a la sociedad que no encuentra su identidad?



José Garófalo. *Anarquista*, 1985.
Mixta sobre papel entelado. 210 x 47 cm

La obra de Garófalo, se remite a un decapitamiento, y de algún modo evoca las salvajes guerras civiles argentinas del siglo XIX.

La obra parece haber sido realizada en dos momentos: sobre un papel, Garófalo pintó tres zonas de color casi como una bandera, negro, rojo, negro, dejando entrever entre ellos el soporte. Luego, con blanco, sobreimpriéndolo a las franjas de color, el dibujo de un rostro que, por su posición ligeramente diagonal y el óvalo imperfecto de la boca, remite a la obra paradigmática del expresionismo: *El Grito* de Edvard Munch. A través de la inclusión del rostro y del grito, el rojo de la bandera, que se ensancha hacia la base, podría ser leído como sangre.

Puede verse en ella la rapidez y urgencia de la realización, que le otorga cierto aire de "inacabado", que se verifica en varias obras de los años 80s y del llamado "regreso a la pintura". Aquí también aparece la imposibilidad del cuerpo: fragmentación máxima, no hay una cabeza cortada que permita imaginar un cuerpo por detrás, sino una cabeza flotante que se sostiene sobre un hilo de sangre. Como en la obra de Cambre, se trata de un cuerpo encerrado en sí mismo, cuyo contacto con el mundo es doloroso. Lo que se construye por detrás del rostro, las franjas negras y rojas, no es otra cosa que una bandera anarquista. Pensada en el contexto de los años 80s, es una obra perturbadora: allí está la muerte política, pero trabajada desde un terreno anacrónico, es decir, desde las luchas anarquistas que en Argentina se produjeron a principios del siglo XX.

La identidad política, que en la década del 60 podía representar a un sujeto, darle una identidad, en la obra de Garófalo no alcanza a constituir más que un grito. La superposición de las imágenes, que no integra, deja además un hiato entre la representación política y el cuerpo ausente.

En el caso de la obra de Garófalo, la política es directamente violencia y muerte.



Cambre-Kuitca, *Composición*, 1984.

Cabría preguntarse por qué, si empieza la Democracia, las imágenes que nos dejan los 80 son lacerantes. ¿Por qué no hay imágenes de ilusión? Es cierto que mucho de la explosión más vitalista de la época se ve más ajustadamente en las performances o incluso en el rock, pero cualquiera de esas expresiones son melancólicas, ni bien las ponemos en relación con imágenes de los años 60. Me pregunto si la guerra civil no fue un proceso demasiado doloroso, un quiebre que no pudo borrar la esperanza

democrática. O quizás, las imágenes, como memoria contraperiodística, no pudieron sino pensar la pobreza desde la que volvíamos a arrancar. El derrumbe del que habla Fitzgerald, y que se leyó en esos años, sea quizás el de nuestro país.

En esta pieza, realizada a dos manos por Guillermo Kuitca y Juan José Cambre, vuelve a aparecer, como en la obra de Noé, un estado pesadillezco. Y también un estado de observación. Alguien duerme, y más atrás, un par de ojos ocultos tras una máscara lo observa. Pero, ¿quién sueña? ¿Y quién lo observa?

¿Es quizás un diablo fáustico quien observa? ¿Podemos pensar con esta obra que cuando Argentina pierde su ideal ilustrado, su Arcadia democrática, realiza un pacto con el Diablo? Quizás sea ese pacto entre el materialismo mefistofélico y la Ilustración lo que desgarrar “las entrañas de un noble pueblo”, al decir de Sarmiento. Me pregunto si aquí no vuelve a jugarse la oposición entre civilización y barbarie, la capacidad que tenga o haya tenido Argentina en purgar esos demonios que la persiguen desde sus inicios como Nación moderna.

Los '90 CONSUMO Y POPULISMO

Maresca se entrega – Todo destino



Liliana Maresca. *Maresca se entrega, todo destino*, 1993.

Siguiendo el relato histórico, la crisis económica con la que finaliza la década del 80, deja a los 90 en las puertas de un nuevo ciclo.

La asunción de Menem por elecciones en 1989 marca la prevalencia del sistema democrático, pero, a lo largo de la década, será evidente que no se trata más que de una democracia aparente, que ha perdido materialidad y capacidad para llevar adelante proyectos de escala social. La espectacularización de la política se hace explícita, y, en medio de

una corrupción profunda y estructural, los gobiernos democráticos no parecen más que un poder gubernamental erigido y sostenido en pos de digitar al próximo.

La “sociedad del espectáculo” de la que hablaba Debord se va a hacer real y se materializa en el discurso publicitario y del marketing modelando toda la vida pública.

Aparece la sociedad de consumo, montada sobre artificios monetarios que van a generar un falso escenario de riqueza que se mueve al compás del endeudamiento. El final será la crisis financiera más importante de la historia argentina.

La siguiente pieza es elocuente en relación con las transformaciones de la representación del cuerpo que toman forma en la década del 90.

La pieza es una serie de fotografías realizadas por Alejandro Kuropatwa, un artista conocido en el medio de la publicidad por sus trabajos para la marca de cosméticos de su familia.

Se trata de un desnudo, un striptease, en donde la escultora Liliana Maresca posa para la cámara en diferentes posiciones relacionadas con la fotografía erótica.

Estas imágenes fueron además publicadas como reportaje dentro de la revista *El Libertino*, un mensuario de relatos eróticos.

Además del texto, igual al que se usa en Buenos Aires en los avisos publicitarios inmobiliarios, se publica el teléfono de la artista.

Según contaba Maresca, después de la publicación recibió más de 300 llamados telefónicos y se encontró con cuatro de las personas que se comunicaron con ella.

Así como en Suárez el cuerpo estaba atravesado por la lógica del universo de la pobreza y la descomposición social, las imágenes de Maresca se componen a través de la lógica del consumo.

La referencia a la fotografía publicitaria es evidente. Sobre el sinfín, como si fuese un producto, descontextualizado de cualquier referencia, se coloca Maresca.

La serie de catorce imágenes, diferentes pero iguales, la subsumen también dentro de la lógica de la producción seriada del consumo.

La leyenda “Todo destino, más allá de la promesa erótica, iguala su cuerpo a una propiedad inmobiliaria.

La obra se coloca en una posición radical en cuanto a las políticas del cuerpo: una mujer, tradicionalmente el objeto erótico o del comercio sexual, se ofrece ella misma como mercancía.

Así, en este gesto de voluntad, reaparece la posibilidad de recuperar decisión sobre su propio cuerpo y su sexualidad incluso a través de la prostitución.

Dueña de su propio cuerpo, puede ofrecerlo a quien decida, incluso a ella misma, conservando su autonomía.

Maresca entrega su cuerpo para consumir, Igual que la sociedad populista entrega su cuerpo al poder, también para consumir.



Carlos Gorriarena. *Vidriera*, 1999.
Acrílico y arena sobre tela. 175 x 15 cm

La obra de Carlos Gorriarena, realizada cinco años después que la de Maresca, vuelve a poner el acento sobre el cuerpo entendido como producto. La obra forma parte de una serie en la que Gorriarena se concentra en el mundo de la moda y de las modelos, a quienes entiende en principio como una forma de la banalidad que rodea la vida pública. Intensamente politizada, la obra de Gorriarena de esta serie propone que el mundo de la indumentaria no es simplemente una vanidad femenina, si no que una forma femenina de mostrar y ejercer poder.

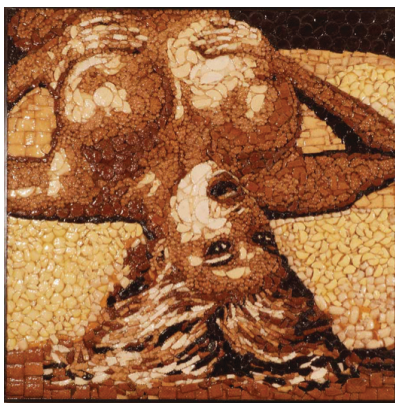
Es interesante notar que el poder aquí no se ejerce en términos eróticos, sino políticos. Como la obra de Maresca, *Vidriera* alude directamente a la imagen publicitaria. El personaje femenino se encuentra en una incómoda pose de seducción, sobre un sillón que le compite en importancia dentro de la imagen. Es interesante en este punto notar, otra vez, que el poder de esta mujer se construye en tanto y en cuanto puede ser ella misma mercancía. No solo la ropa que lleva puesta, si no su propio cuerpo.

En una época que, también en la Argentina, se estaba viviendo el traspaso de una economía capitalista a una postcapitalista, en donde ya el trabajo no es simplemente lo que se realiza en una fábrica sino que atañe e invade todos los niveles de la vida, no es casual que el cuerpo empiece a pensarse en términos de mercancía, no ya sexual solamente, sino también como modelo de belleza o de poder al que se debe aspirar o poseer, una mercancía que exige esfuerzos y artificialidades porque está siempre al borde de la devaluación.

La obra de Carlos Gorriarena, realizada cinco años después que la

de Maresca, vuelve a poner el acento sobre el cuerpo entendido como producto.

Pero *Vidriera* está un paso más allá de Maresca. El poder aquí no se ejerce en términos eróticos, sino políticos. Maresca se independiza a partir del “poder” de la prostitución. Es independencia económica. Vidriera es una mujer que ejerce el poder desde la seducción.



Mondongo. *Big tits pornstar fucking hard*, 2004.
Galletitas dulces sobre Madera, 120 X 120 cm.

Dos décadas después de *Maresca Se Entrega. Todo Destino*, la industria del cuerpo y la imposibilidad de pensar nuestros cuerpos por fuera de la idea de mercancía está consumada.

En sus trabajos, Mondongo toma fotografías de sitios pornográficos y las reproduce a gran escala, en collage realizados con elementos comestibles, en este caso, galletitas dulces.

En esos sitios pornográficos los cuerpos están catalogados según sus atributos físicos y sus tamaños: pelirrojas, mujeres mayores de cuarenta, consenos pequeños, etc. el catálogo de cuerpos es variado y el consumidor puede elegir el que más se adecue a sus preferencias.

Idealmente perfectos, más que de la pornografía, la serie de Mondongo pone en primer plano hasta qué punto el cuerpo es un producto.

Como un auto de alta gama o cualquier mercancía, no sólo pueden elegirse los atributos sexuales que preferimos en nuestra compañera, sino también que pueden elegirse para armar nuestro propio cuerpo.

Así, las galletitas funcionan de la misma manera que los anuncios que fragmentan los cuerpos en porciones más pequeñas e intercambiables: la boca de Angelina Jolie, las piernas de Julia Roberts, etc.

Como una especie de Frankenstein, nuestros cuerpos pueden armarse según nuestro deseo y, de esta manera, nuestros atributos y relación con

la juventud ya no solo da cuenta de componentes biológicos sino y sobre todo, de nuestra capacidad de compra.

Por otro lado, el deseo erótico en la obra de Mondongo, como en la publicidad, aparece sublimado por la propia imagen.

Es decir: en la obra de Maresca el cuerpo era el producto que se exhibía en pos de una experiencia, la prostitución, (el encuentro con ella, posibilitado por el número de teléfono que Maresca incluía), en la obra de Mondongo, como en Playboy, basta la imagen. No hay experiencia, la experiencia es la imagen. El cuerpo se ha convertido en simple representación para consumo audiovisual.

Pero ya no hay espacio para las ilusiones, porque si las ilusiones provienen del deseo íntimo y lo proyectan hacia el futuro, lo que produce la sociedad de consumo es un encantamiento de lo inmediato, casi un truco de magia: todos gozan y consumen mientras se hunden, mientras se destroza la industria y mientras miles de personas son arrastradas a la pobreza y a la desocupación. El resultado del engatusamiento fue, en una actualización del bucle helicoidal, la explosión en 2001 de una nueva crisis populista.

Palabras Finales.

A veces, cuando reviso mi colección, veo la progresiva separación entre imagen y palabra, entre la ilusión y el camino, entre el origen y el destino.

Pienso también en la trayectoria helicoidal de Argentina, signada por ciclos de ilusión democrática, esfuerzos por acceder al ideal de la democracia occidental, y en las desilusiones que traen consigo las democracias populistas con sus finales de crisis política y económica. De estas crisis se sale, siempre, otra vez protegidos y empoderados por la ilusión democrática de la igualdad social y la libertad, pero es un vértice que desciende, y en donde siempre volvemos a empezar desde más abajo.

Hemos recorrido las imágenes del cuerpo de la historia reciente de Argentina. Pese a la cultura inmigratoria del origen, que marcó a fuego nuestros ideales, en algún lugar, en algún momento misterioso se perdió el rumbo y todavía no se encuentra. Las imágenes reflejan el progresivo alejamiento del ideal, la pregunta que inquiere si alguna vez pertenecemos de verdad a ese ideal, “el recuerdo de haber sido y el dolor de ya no ser”. El puñado de piezas que presenté marcan, desde mi punto de vista, la paulatina transformación de la imagen compartida con Occidente de los 60, la división y dolorosa alienación de las imágenes de la guerra de los 70, la pérdida completa de la ilusión en los 80, de una sociedad que, en los 90 como Maresca, se “Entrega para Todo Destino”.

De la Vega se dirige al mundo, Berni muestra la división, Macció a

los desaparecidos y al terrorismo, Noé llama a su Argentina olvidada, “mi querida, no me olvides,” Suárez al encierro y la pobreza y Maresca se entrega “para todo destino”.

¿Porque se perdió el rumbo? ¿En qué momento misterioso?



Matías Duville. *Death clock*, 2011. De la serie “Una larga noche”.
Acrílico sobre conglomerado. 244 x 488 cm.

Hace cuatro años, un artista muy joven realizó esta pieza. Se trata de un paisaje montañoso, con un lago, muy parecido al paisaje del que escapaba la figura de Noé. Sin embargo, varias cosas han cambiado: quien pinta mira el paisaje desde una posición relajada y estable, sin la urgencia de la huida.

Ha llegado también a un pico, puede mirar con distancia el paisaje que lo cautiva. Es una posición plácida, casi de encantamiento y paz.

El cataclismo parece haber pasado, aunque ha dejado tras de sí una lluvia que lastima la propia imagen.

Quien la ve, debe recomponerla, aceptando a su vez que ha sido devastada. Por sobre los picos, por detrás de los resquebrajamientos y faltantes, la noche va perdiendo fuerza, la claridad del día parece arrastrarla por fuera de la imagen.

Me pregunto si habrá todavía un giro de la historia para Argentina, esta mujer vanidosa, incapaz y veleidosa, que causa tanto dolor a su paso por la Historia.

Permítanme que recuerde a Pandora y a Epimeteo, que con su imprudencia abrieron la famosa caja y sembraron a la Tierra con todos los males. Pero Hesíodo nos dice, que en el fondo de la caja quedó la esperanza.

Aceptemos que lo glorioso de la esperanza es que no tiene fundamento.