



Orbis Tertius, vol. XXII, n° 26, e061, diciembre 2017. ISSN 1851-7811
 Universidad Nacional de La Plata
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
 Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

Lectores retratados: Antonio Berni y las visualidades de lo impreso en la cultura argentina

Fernando Degiovanni *

* City University of New York Graduate Center, Estados Unidos

La lectura es, a lo largo de los siglos XIX y XX, puesta obsesivamente en imágenes. En Argentina, el catálogo de pinturas y grabados de lectores resulta proliferante y disperso: estamos hablando de cientos, varios cientos de imágenes. El retrato de lectores es uno de los géneros con más continuidad dentro de las artes visuales modernas; se constituye en el Renacimiento (Stewart, 2006: 31-79), pero en el país cobra importancia central después de la Independencia. En el siglo XIX, artistas asentados en Buenos Aires como Adolphe D'Hastrel, Alphonse Femepin, Jean-Léon Pallière, Prilidiano Pueyrredón y Carlos Enrique Pellegrini trabajan una y otra vez el tema; en el siglo XX, nombres consagrados -desde Antonio Berni a Carlos Alonso- lo tratan sistemáticamente. Estas imágenes son tan potentes como lugar del deseo que en algunos artistas constituyen la figura decisiva de un modo del relato.

El lector mirado es, casi siempre, un lector elusivo. En ocasiones, el retrato nos muestra las tapas de un libro en las que no hay o no puede distinguirse ni siquiera el título; a veces, cuando el detalle es mayor, vemos el título del impreso, pero casi nunca el nombre del autor. En otros casos, como en el retrato de Lucía Carranza de Rodríguez Orey de Carlos Enrique Pellegrini (Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires), el retratista nos presenta el texto abierto en una de sus muchas páginas, pero es difícil identificar el fragmento que se está leyendo (figura 1). Quizás el pincel no pueda reproducir las pequeñas letras de imprenta; o quizás podría, pero el artista prefiere trazar líneas rectas que figuran renglones, haciendo del problema tema o contenido del texto algo enteramente secundario en la figuración visual de la lectura. Y esto constituye una de las claves del género.

Cita sugerida: Degiovanni, F. (2017). Lectores retratados: Antonio Berni y las visualidades de lo impreso en la cultura argentina. *Orbis Tertius*, 22(26), e061. <https://doi.org/10.24215/18517811e061>





Figura 1

No se trata, por lo demás, de relacionar la inclusión de un libro o un periódico con la idea de prestigiar al modelo: de ese modo se reforzaría la marginalidad del impreso, haciéndolo parte del “decorado” en una imagen que supuestamente habla de *otra cosa*. Pero entonces ¿para qué está el libro, el periódico, la revista, ahí, en esa imagen, si no podemos señalar el nombre del autor, o de qué texto se trata, o cuando mucho eso, solo eso, es lo único que podemos indicar? Insisto en que estas imágenes hablan específicamente de la lectura. Me atrevo a sugerir, además, que es el cuerpo del lector lo que está sobre todo en juego en estos casos: si el lector está poniendo los ojos sobre un impreso (y sus páginas son ilegibles a los espectadores) será en la cara o en las manos del modelo donde pueda leerse la reverberación de la lectura, su efecto vicario. Si el momento representado es el de la interrupción de la lectura, cuando el lector tiene el libro o el periódico sobre la falda o sobre la mesa, será en la gestualidad de la mirada o de las manos donde se inscriban los sentidos del texto. El fondo o el entorno que rodea al lector tampoco es menor a la hora de abordar la lectura en imágenes; el título o las páginas del texto pueden ser invisibles, cuando mucho accedemos a un fragmento mínimo de esas palabras, pero lo que rodea al lector en el cuadro no es menor en la construcción de sus significados. Garrett Stewart ha escrito que “the figure of textual attention is able to invoke ... the invisible somatic and affective motions of the organic body in reading” (Stewart, 2006: 77).

Es a partir de cuerpos y espacios que quiero pensar hoy tres obras que Antonio Berni (1905-1981) produjo entre 1935 y 1978, y a partir de ellos, abordar ciertos problemas de la cultura y el impreso en la modernidad. A lo largo de su carrera, y con apuestas estéticas muy diferentes, Berni vuelve una y otra vez al tema del lector; trabaja sus lectores cada cierto número de años, en períodos muy espaciados (más de dos décadas en algunos casos), lo que subraya aún más el interés y la persistencia de ese motivo. Lo aborda, en primera instancia, cuando dialoga con el muralismo mexicano, dentro de las preocupaciones de un comunismo que está repensando sus bases después de 1935 (*Chacareros*); retoma el tema en 1961, veintiséis años después, cuando ya ha comenzado a trabajar el personaje de Juanito Laguna en el marco del debate sobre la industrialización y la marginación capitalista (*Juanito Laguna aprende a leer*). Y vuelve a Juanito lector en 1978, durante la Dictadura, en el momento en que el género se ha convertido en residual (*Juanito dormido*). Cabe recordar que Berni siempre estuvo cerca de la cultura del

libro, desde otro ángulo: su trabajo como ilustrador puede apreciarse en algunos volúmenes de la Serie de Sesquicentenario de Eudeba (1960), así como de la traducción inglesa del *Martín Fierro* publicada por la State University of New York (SUNY) en 1967, entre otros proyectos. Pero en esa producción no aparece la problemática misma del lector que me interesa discutir en este trabajo, y en la que detecto un nudo programático de su obra.

Para empezar, es necesario subrayar que Berni no trabaja propiamente a partir de las convenciones del retrato del lector: esto es, no hay modelo, identificable con nombre propio, que se inscriba en ese rol. En el caso de *Chacareros*, por ejemplo, si bien se documenta en fotografías, Berni se aparta de la figuración individual o dual de la lectura (sus formas más frecuentes) para abordar el tema de la lectura grupal. Por su parte, cuando el motivo se aplica a Juanito Laguna, tampoco estamos en presencia de un retrato propiamente dicho: Juanito Laguna es para Berni un arquetipo (Berni, 1999: 25). Por eso prefiero hablar en su caso de *ficciones visuales con impresos* ya que se trata, en sentido estricto, de narraciones con personajes (y Berni las entendió de este modo). El nombre de Juanito, de hecho, ha sido asociado a una larga serie de personajes niños ligados al mundo de la lectura y de la literatura: Luigi Parravicini y Carlo Collodi en el siglo XIX y Raúl González Tuñón en el XX (Gache, 2004: 235) se valieron de él. Pero cualesquiera sean las conexiones literarias del nombre, lo que importa es que, en su caso, la figura del lector se coloca en un lugar deliberadamente imaginario, paradigmático, aunque no ajeno al realismo, a lo que Berni denominó “nuevo realismo”.

En 1935, Berni pinta *Chacareros*, óleo sobre arpillera premiado en el Salón Municipal de ese año (Museo de Bellas Artes Eduardo Sívori, Buenos Aires). La obra de 3 x 2 metros enfatiza la monumentalidad: de ningún modo se imagina para un espacio doméstico, y en ese sentido cumple una función pedagógica a nivel público. El lector individual, eje sobre el que pivota la historia visual de la lectura, deja paso aquí a un retrato grupal. Se presenta la colectivización de la lectura en torno a un periódico, desplegado en una mesa en dirección al espectador, de modo que pueda verse su título de forma inconfundible: *El campo* (figura 2).



Figura 2. *Chacareros*, 1935. Óleo sobre arpillera, 300 x 200 cm.
Museo Sívori de Buenos Aires. ©José Antonio Berni, Argentina

Los estudiosos de Berni nunca han reparado en el hecho de que el periódico opera como eje central de la

composición. Parece tratarse de una obra que remite a una pintura y a un grabado de Jean-Léon Pallière, levemente distintos, titulados *Interior de una pulpería* (¿1860?) y *La pulpería* (1864-1865), respectivamente. En estas obras del siglo XIX, el pulpero lee en voz alta el diario *La Tribuna* a los gauchos y vuelve el periódico hacia el espectador. Pallière también incluye a un niño en sus obras, que en cada caso presenta en posiciones distintas. Pero lo que interesa en Pallière es que no es el canto sino el periódico lo que está en el centro de la sociabilidad gaucha, “armonizándola”; la guitarra, de hecho, aparece colgada y a un costado (figura 3). Se trata más bien de una figuración de la racionalidad de la esfera pública fundada en la lectura y en el mercado (curiosamente el otro elemento tramado por la letra es el aviso publicitario de tabaco en las estanterías).



Figura 3

Pintado, por otro lado, en abierto diálogo con el muralismo mexicano, para el cual la presencia de David A. Siqueiros en Argentina en 1933 es decisiva, *Chacareros* forma parte de una nueva etapa de la pintura de Berni que responde a debates sobre el realismo (sobre todo el soviético, cuya doctrina se formula en 1934). Los temas sociales y el uso de soportes alternativos son puntos centrales de esa nueva etapa de su estética: *Chacareros* está ejecutada en tela de arpillera proveniente de bolsas de molinos azucareros de Tucumán y Salta. Según Roberto Amigo, la obra corresponde al viraje, dentro del Partido Comunista, de una estrategia de *proletarización* desarrollada a comienzos de 1930 (contra socialistas y anarquistas sindicalizados), hacia otra frentista y antifascista, adoptada a partir de 1935 (alianza con las burguesías nacionales y los pequeños y medianos propietarios para cumplir las tareas pendientes de la revolución democrática). ¿Son los chacareros campesinos no capitalistas?, se preguntaba la izquierda en esos años, ¿dónde situar a los pequeños propietarios rurales? La asamblea rural aparece aquí como contracara de la movilización. *Chacareros* corresponde al período de frentismo popular y antifascista y, comparada con una pintura como *La manifestación* (del año anterior, 1934) sitúa la disputa política en otra perspectiva estético-ideológica (Amigo, 2010: 27-30).



Figura 4. *Manifestación*, 1934. *Temple sobre arpillera*, 180 × 149 cm.

Colección MALBA, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. ©José Antonio Berni, Argentina

A diferencia de *La manifestación* (figura 4), en *Chacareros* la escena grupal se observa a una cierta distancia: los cuerpos ni desbordan el cuadro ni se abalanzan hacia el espectador para mostrar la militancia colectiva. La escena, en otras palabras, es reposada en *Chacareros*. Los rostros escorzados, arrugados, abarrotados de *La manifestación* (en apariencia silenciosos) han sido reemplazados aquí por semblantes serenos, de piel lisa, separados unos de otros. Además, la pintura no sitúa la acción en la calle sino en una recova. También desde la visualización lectora se observa un cambio fundamental: pasamos de la pancarta (“Pan y Trabajo”) al periódico. La pampa gringa está en conflicto, pero empleados de pueblo, peones, pequeños comerciantes, propietarios, arrendatarios, maquinistas, recolectores y aun el gaicho, rubios y morenos, son capaces de negociar sus posturas reunidos bajo techo, en un espacio entre público y privado, y alrededor de un periódico que opera como el eje material e ideológico del debate. Se trata de una reunión en la que no hay tensión aparente.

En este sentido, no es un hecho menor que Berni haya decidido incorporar la imagen del diario *El campo*, así como las recovas que dominan la parte superior del cuadro, en un segundo estadio compositivo (Barrio Lipperheide & Marte, 2010). El estudio material de la obra ha demostrado que Berni reelaboró la imagen inicial agregando estos elementos: el énfasis en la lectura dentro de la escena grupal y la incorporación de la recova, resignifica lo que, de otro modo, hubiera sido la representación de una asamblea de campesinos en un espacio abierto, mediada solamente por el uso de la voz. Ahora los chacareros leen una publicación del propio gremio, y esta lectura, realizada en la mesa y bajo techo (en un espacio semipúblico), no desata gestos vehementes.

De hecho, hay tres elementos que invitan a una lectura alegórica de la obra: el caballo totalmente blanco, icónico, escultórico, representado como estatua, y la figura de la mujer del centro, una madre de vestido rojo largo hasta los pies, cargando con un niño casi completamente desnudo. La ropa de esta madre difiere de la vestimenta

moderna de otros personajes del grupo y, sobre todo, del vestido amarillo de la mujer de la izquierda, extendido hasta la rodilla, de mangas cortas y al que acompañan tacos altos. En el centro de la comunidad de chacareros hay una madre de un bebé casi desnudo que no es otra cosa que la reinterpretación de un referente clásico: la virgen con el niño. El padre del bebé es, significativamente, el lector de la derecha. Se trata, en otros términos, de una Sagrada Familia de chacareros, cuyo cuarto componente (que funciona como elemento análogo al del niño para la madre), es el diario *El campo* en poder del padre. En este paralelismo, el diario y el niño plantean distintas relaciones con los adultos: si la madre se muestra un poco preocupada frente a este Jesús que extiende sus brazos hacia los chacareros, el padre en cambio parece reposado y confiado sobre el periódico. El impreso subraya también un contenido idealizado: no existió, por lo que es posible saber, un diario llamado *El campo* en la Argentina de los años 1930, aunque sí una revista con ese nombre. Con todo, no es esa revista la que se muestra aquí. Berni, cuyo abuelo, madre y tíos eran chacareros, colaboró sí con la revista *Brújula*, publicada por Rodolfo Puigross, que canalizaba los intereses chacareros.¹

Berni, en otras palabras, quiere subrayar en *Chacareros* su apuesta por la lectura como eje fundamental de negociación y cohesión de la esfera pública. La plaza, de hecho, está aquí en el centro de una escena de recomposición de los sentidos sociales de raíz iluminista. Desde la Revolución Francesa, la representación de la plaza pública fue uno de los ejes más recurrentes de una retórica visual preocupada por la legitimación del consenso liberal: la circulación de paseantes y trabajadores era crucial en la figuración de un espacio político, cultural y comercial armónico. En el siglo XIX, el propio Carlos Enrique Pellegrini, autor de la serie de retratos de lectores más vasta de la historia cultural argentina, produjo un conjunto de representaciones de la Plaza de la Victoria (hoy Plaza de Mayo) y otros lugares públicos de reunión en su álbum *Recuerdos del Río de la Plata* (Pellegrini, 1841).



Figura 5

La Plaza de la Victoria con su recova (figura 5) es el espacio por donde charlan, pasean y comercian los habitantes de un centro pacífico, sostenido en la eficacia del mercado: ahí puede verse la escritura convertida en aviso comercial (los carteles de negocios de relojes y sombreros en el margen inferior derecho). Se trata de un espacio vigilado de intercambios cívicos y culturales, que refuerza la cohesión social en el marco del desarrollo capitalista. Los álbumes de usos y costumbres, generalmente destinados a circular en países extranjeros, se proponían articular una imagen armónica de la ciudad para el mercado internacional. El orden de la plaza también está presente en *Chacareros*, pero los habitantes apelan ahora al periódico en la disputa de los sentidos públicos, en un espacio semiabierto y comunitario. En *Chacareros* el personaje central es mostrado en un momento de suspensión de la lectura: el diario ha sido leído o está por leerse, pero lo importante es precisamente la pausa, ya que sugiere la disposición letrada y reflexiva del grupo.

Más de un cuarto de siglo después, Berni vuelve al tema de la lectura en *Juanito Laguna aprende a leer*, de 1961 (figura 6). La obra forma parte del envío argentino a la Bienal de Venecia de 1962, en la que Berni gana el Gran Premio de Grabado y Dibujo. Es un trabajo de 2 x 3 metros en óleo e hilos de algodón sobre arpillera (MALBA, Buenos Aires). A diferencia de *Chacareros*, se trata de una obra donde la lectura es enmarcada en una escena didáctica. La chica que está de pie sostiene un libro en el que no se distingue nombre de autor ni título. Por su tamaño podría decirse que la lectora es una niña, aunque ocupa una posición de autoridad frente a Juanito y sus compañeros (que aparecen acompañados por cuadernos y lápices en la mano).



Figura 6. Juanito Laguna aprende a leer. Óleo e hilos de algodón sobre arpillera.
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Con este Juanito, Berni ha abandonado la configuración social y espacial de la lectura que daba lugar a *Chacareros*: si bien el impreso aparece aquí anclado en un espacio exterior y sometido a la voz, sus personajes ya no son pequeños propietarios, vecinos y peones rurales hermanados bajo los arcos de una recova, sino chicos pobres sentados en el suelo. En este sentido, al tiempo que Berni comienza a explorar ese espacio de la ecología

urbana que es la villa, reafirma la jerarquía del objeto libro como depositario de los saberes y la individuación de la experiencia de la lectura. Dentro de la serie de pinturas y grabados en torno a Juanito Laguna, *Juanito Laguna aprende a leer* es, en realidad, una pintura única: usualmente, Berni sitúa a Juanito en espacios poblados de desechos industriales (latas sobre todo), en los que el personaje se muestra activo: juega con un trompo o un barrilete, se baña, se desplaza por la ciudad o pesca.

Aquí, en cambio, la escena se ha desprendido de todos esos elementos: el espacio es limpio y ordenado. Juanito, un niño pasivo y serio. Resaltan las costuras de las telas sobre las que se ha trabajado la pintura, aunque la obra carece de toda profusión de materiales de desecho. La inscripción pedagógica aparece en un espacio depurado, dando trascendencia a la actividad del niño. La escena de Berni se construye en un espacio que ha reemplazado la escuela, pero donde no se renuncia a una cierta estructuración jerárquica del conocimiento, entre los que saben y los que no saben. Por un lado, ya sea que el personaje femenino de pie se pueda interpretar como una maestra (aunque una maestra no uniformada, y por lo tanto no en funciones públicas) o una alumna aventajada, lo cierto es que constituye una figura separada del resto. Por otro lado, la pintura de Berni reafirma la ontología humanista del libro al presentarlo como lugar simbólico absoluto más que como materialidad concreta. Si Juanito es un símbolo o síntesis de la chiquilinada ciruja, el libro de tapas blancas (sin título o autor) aquí también es un símbolo.

Pero es sobre todo la visión miserabilista de los lectores lo que llama la atención en este caso. Berni insistió muchas veces en que Juanito no debía ser interpretado desde la idea del “pobre chico”, sino del “chico pobre”, que “tiene sus ojos cargados de porvenir” (Berni, 1999: 28). En *Juanito Laguna aprende a leer*, Berni piensa la alfabetización con un paso necesario hacia ese porvenir, y en esta alfabetización lo esencial es la acción de la comunidad más que la mano del Estado. El texto leído en grupo es el objeto y el generador de la acción. Es más: el libro es tan blanco como las paredes de la villa. Los niños descalzos están cabizbajos, encorvados y pensativos, escriben en sus cuadernos, en una relación distante pero respetuosa con la cultura letrada. Juanito nunca es pícaro, pero acá además está serio. La alfabetización es una necesidad y un valor, y se construye en la comunidad de la lectura y del libro. Berni forma su imaginario en la precariedad autogestionada del grupo, sin las aulas, pizarrones ni bancos que definen el aparato institucional de la escuela. La intemperie es el espacio de Juanito, y esta es una lección de lectura a la intemperie.

Con todo, es preciso subrayar que si el valor humanista de la lectura está distanciado del aula y del Estado, también se aleja de cualquier asociación con los productos de la industria cultural en auge durante la década de 1960. Podría pensarse que en *Chacareros* la lectura del periódico se opone implícitamente a otros espacios de consumo cultural popular de los años 30 como la radio, el cine o las revistas populares, cuya explosión comercial se vivía por entonces. En *Juanito Laguna aprende a leer* este contraste se exagera, en tanto ya estamos en un momento de ascenso de la televisión. A diferencia de la lectura comunitaria ligada al entretenimiento, ya sea en el espacio laboral (lectura en la tabaquería, por ejemplo) o en la velada familiar, en Berni toda lectura es legitimante. En otras palabras, en Berni nunca se lee ficción, el género más comúnmente asociado al mercado. Ni en *Chacareros* ni en *Juanito Laguna aprende a leer* se articula una escena donde el lector se ve arrobado por la trama: el impreso está allí para reafirmar un acto dramático y esclarecedor. Ese contraste es aún más fuerte si se piensa que algunas pinturas de Juanito están centradas en su interacción con astronautas y aeronaves, elementos cruciales de los imaginarios radiales y televisivos de la época.

Cuando Berni produce su segundo *Juanito dormido* en 1978,² poco queda ya del deseo iluminista gestionado colectivamente a la intemperie (figura 7). Juanito Laguna, adolescente o casi adolescente, está aquí dormido, después de jugar o leer, frente a una cerca de madera, rodeado de desechos de basura industrial, especialmente de residuos de la industria petrolera. De la serie de obras que abordo en este trabajo, *Juanito dormido* es la obra de tamaño más pequeño: tiene 1.56 x 1.11m (MALBA, Buenos Aires). Es un óleo sobre chapadur, con aplicaciones de madera, papel mache, tela de algodón, alpargata, un aeroplano metálico, páginas de una revista de historietas, y desechos industriales entre los que hay latas abolladas, goma, clavos y ganchos.



Figura 7. Juanito dormido. 156 cm x 111cm .

Colección MALBA, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

En *Juanito dormido* el sueño es plácido. El personaje se ha quedado dormido frente a dos elementos inconfundiblemente ligados al consumo masivo: por un lado, un avión de juguete en cuya ala se puede ver el logo de TWA (para entonces una de las empresas de aviación más importantes del mundo, en plena hegemonía corporativa); por otro, una revista de claro perfil comercial y popular, quizás infantil. No es la primera vez que en Berni hay gente dormida: en 1934, en *Desocupados*, obreros exhaustos aparecen tirados, desparramados en el suelo; en su desesperanza, no hay sueño revolucionario ni sueño surrealista. En la década de 1970, Juanito se duerme frente a una revista sobre cuya página derecha, de claro perfil publicitario, se lee, “La ... de arte”, y en la izquierda se ve una tira humorística. Frente a la precariedad sin amontonamiento de desperdicios de *Juanito Laguna aprende a leer*, la cultura del consumo domina aquí el paisaje, no solo con productos de desecho (como en representaciones más tempranas de Juanito), sino también en lo que respecta a la lectura. De hecho, hay lectura, pero la lectura es, por un lado, lectura de imágenes (la que corresponde al aviso y a la historieta); la palabra *arte*, en todo caso, aparece en este contexto alejada de todo presupuesto de *Kulturkritik*. Estamos aquí a cincuenta años de distancia de *Chacareros*, donde el periódico operaba como foco de atención textual (y, vale puntualizar ahora, carecía de avisos publicitarios).

Pero sin duda en *Juanito dormido* aparece una transición hacia otro tipo de lectura: la que corresponde a la desaparición del lector *personificado*. Este movimiento señala una crisis de la imagen del sujeto como depositario de los sentidos del texto. Frente a él, se construye un espectador que ahora solo lee textos publicitarios y logos: se lee no la trascendencia que es el libro (no se lee *en* la trascendencia que es el libro), sino esa fuente textual que es

el desperdicio industrial de las compañías petroleras (Shell), o los avisos de las empresas aéreas (TWA). Si durante la modernidad humanista, el uso de artefactos verbales servía para la producción de lo que Pope-Hennessy llamaba “augmented portraits” (retratos con letreros que eran mensajes humanistas) (2006: 95), y de ese modo el lector se sumaba a esa “metafísica del humanismo mismo” que Stewart entendió como característica definitoria del género del retrato del lector (95), ahora el mensaje ya no pasa por el cuerpo del lector y su relación con lo impreso.

Pintado durante la Dictadura, *Juanito dormido* se construye sobre la disolución de la fe en el poder organizador de la letra a nivel comunitario: ahora el espectador lee textos, pero el libro y su lector figurado comienzan a desaparecer. Desde el siglo XIX, la oposición entre la lectura de *textos* y la lectura de libros encerraba un debate implícito entre el adentro y el afuera del humanismo y el subjetivismo. En *El matadero* de Carlos Enrique Pellegrini, otra estampa de su álbum *Recuerdos del Río de la Plata*, la consigna pintada en los muros está unida a la multitud, como puede verse en la inscripción “Viva el chaleco colorado” registrada en el edificio principal (figura 8). Lo mismo puede percibirse en *La manifestación*, con su solitaria pancarta “Pan y trabajo”. En este sentido, el resto ilustrado del pensamiento de Berni (que no es otra cosa que el resto ilustrado de la cultura de izquierda, defensora del proletariado pero reticente a recuperar sus prácticas culturales) trabaja con el logo publicitario en esta misma dirección.



Figura 8

En *Juanito dormido* Berni incorpora la lectura de diseños comerciales en las latas de aceite Shell que aparecen abolladas en la obra, en el logo de la TWA sobre el ala del avioncito. En los restos de la lengua que se despliega en

los desperdicios industriales ya no puede mostrarse la fuerza de sentidos promovida por el impreso: se trata de arte-texto, pero no de lectura personificada. Las vanguardias artísticas plantearon desde temprano la cuestión del desplazamiento de la ontología de lector y libro. La incorporación de páginas de libros y periódicos al *collage* supuso un viraje de la letra a la textura y el grafismo fuera de toda introspección o subjetivación en el cuerpo. El movimiento se acentúa con la progresiva consagración de la abstracción. Ya no es posible sorprender al lector en el momento de la lectura: las letras, claras y pocas, muchas veces fragmentarias, ahora se dirigen al espectador fuera del cuadro, convertido en lector que “mira” la lectura, no en espectador que mira al lector. La letra de la publicidad se hace omnipresente en otros trabajos de Berni: está en *Juanito y sus juguetes* (donde la palabra *Shell* es clara), en *La familia de Juanito emigra* (donde la letra es KLM, Royal Dutch Airlines), en *Juanito pescando entre latas* (donde aparece *Esso*, entre otros textos), *Inundación en el barrio de Juanito* (donde se lee “Se venden terrenos”), y en el primer *Juanito dormido* (dominado por el *Kleppe* del cajón, entre numerosas referencias textuales).

Nos aproximamos a la muerte del género: la palabra, el grafismo, las texturas quedan (son carteles o logos), pero el lector en la pintura se ha quedado dormido. La pintura introduce palabras, pero en la basura, inscrita en el diseño gráfico e industrial. Cuando ya lo presente como adulto, Juanito aparecerá en Berni mirando televisión con su pareja y sus hijos, en su casa de material precario, ya sin ningún libro. Lo acompañará ahora otro retrato: el del santo popular Ceferino Namuncurá.

NOTAS

[1](#) Agradezco a Juan Canala estos datos.

[2](#) Hay dos obras con ese título en su producción; la primera data de 1974 y no incluye libros.

BIBLIOGRAFÍA

Amigo, Roberto (2010). *Berni: Narrativas argentinas*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes.

Barrio Lipperheide, Néstor & Marte, Fernando (2010). “Estudio material de la obra *Chacareros* de Antonio Berni: problemáticas de un soporte atípico”, en *Ge-conservación/ conservação* (1), pp. 235-257.

Berni, Antonio (1999). *Escritos y papeles privados*, Ed. Marcelo Pacheco, Buenos Aires, Temas.

Gache, Belén (2004). “Las derivas de Juanito Laguna”, en Ana Amado & Nora Domínguez (Eds.). *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós, pp. 245-265.

Pellegrini, Carlos E. (1841). *Recuerdos del Río de la Plata*, Buenos Aires, Litografía de las Artes.

Pope-Hennessy, John (1966). *The Portrait in the Renaissance*, Londres, Phaidon.

Stewart, Garrett (2006). *The Look of Reading: Book, Painting, Text*. Chicago, University of Chicago Press.