

ANTONIO BERNI Y LAS PINTURAS DE LA CAPILLA DEL INSTITUTO SAN LUIS GONZAGA EN LAS HERAS

Patricia Corsani*

Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"

(F.F.yL., U.B.A.)

M.N.B.A.

“El arte auténtico se mantiene intacto. La sociedad industrial no ha conseguido incorporarlo. El arte nunca será una técnica. Es algo más, infinitamente mucho más que eso. El arte es una respuesta a la vida y ser artista es emprender una manera riesgosa de vivir, es adoptar una de las mayores formas de libertad, es no hacer concesiones.”

Antonio Berni (Alifano, 1981a:52-54)

El 21 de junio de 1981 (día de San Luis Gonzaga) se inauguraban en la Capilla del Instituto San Luis Gonzaga de Las Heras, localidad de la provincia de Buenos Aires¹, dos pinturas de Antonio Berni: “La Crucifixión” y “El Apocalipsis” en el marco de la conmemoración del 20º aniversario de la fundación del colegio.² El Instituto, establecimiento privado perteneciente al Obispado de Mercedes, tenía como Rector al Padre Hipólito Pordomingo, quien hace el encargo a través de un amigo de Berni de dicha ciudad, el pintor Esteban Semino, que cumple el rol de intermediario en esta cuestión.³ (Figura 1-a)

Estas obras, donadas por el artista a la comunidad de Las Heras, son las únicas que pintara el artista para una Iglesia y el último trabajo de gran envergadura que realiza antes de morir. Trabajó en esto durante tres años, y, producto de esa labor, fue una serie de trabajos previos, apuntes y bocetos que

* patricorsan@hotmail.com

¹ Las Heras está en el oeste del gran Buenos Aires, a 80 Km. de la Capital Federal. Mi interés por comenzar a investigar estas pinturas bernianas comenzó desde el momento que vi el film "**Cruxicalipsis**" dirigida por Martín Serra, película proyectada en el marco del “Homenaje a Berni”, Buenos Aires, MNBA, diciembre 2005.

² Se decide construir la capilla en 1976 luego de concluidas las obras del colegio.

³ Según lo conversado con la Directora del Instituto, Prof. Marta Trotti, el Padre Pordomingo era Teniente Cura (es el segundo, después del párroco) y no pertenecía a ninguna Orden particular. Entrevista personal, Las Heras, 14/11/2005. En cuanto a Esteban Semino fue un artista nacido en Las Heras que expuso en Buenos Aires en las Galerías Witcomb, Wildenstein, Van Riel, entre otras. También fue autor y actor.

expuso junto con las pinturas terminadas en forma simultánea en dos galerías de arte de Buenos Aires antes de la inauguración de las obras.⁴

A las pinturas debemos analizarlas desde el mismo sitio de emplazamiento: los muros de una capilla de planta octogonal que sostienen estas dos telas de gran tamaño (2,90 x 4,80 m.), montadas sobre bastidores y pintadas con



Figura 1-a: Capilla de San Luis Gonzaga, Las Heras (Foto P. C., noviembre 2005).



Figura 1-b: Berni ubicando una de sus telas en el bastidor (Foto gentileza Colegio San Luis Gonzaga)

acrílicos (se utilizaron pigmentos de origen nacional) (“El Ejemplo de una Obra Comunitaria”, 1981), enmarcadas con varillas de metal que los mismos alumnos de la escuela técnica llevaron a cabo. Si bien las telas se habían pedido a la fábrica textil “Flandria”, no era posible elaborar telas sin costuras como Berni la requería. De ahí que las telas de lino, fuesen compradas por él en París.⁵ Sin uniones ni costuras y resistentes a la humedad, se ajustaron al

⁴ En 1981, del 7 al 30 de abril expone en la Sociedad de Distribuidores de Diarios, Revistas y Afines (SDDRA) de Buenos Aires, 39 estudios y bocetos del “Apocalipsis” (1961-1974). El dato del período que abarca la muestra lo da Aldo Galli en: “La exposición de Berni en la SDDRA”. *La Prensa*, 20/4/1981, p. 9. Si los bocetos que presenta abarcan el período 1961-1974, es lógico suponer que cuando Portodomingo le pidió el trabajo, el artista ya tenía dibujos previos sobre el tema. Véase: Chiérico (1981); Hernández Rosselot (1981).

Del 21 de abril al 18 de mayo en la Galería Velázquez presenta estudios previos (dibujos, pinturas, collages) para el “Apocalipsis” y la “Crucifixión”, además de pinturas religiosas como “Cristo en el garage” y “Cristo en el departamento”. Se eligió la galería Velázquez porque era la única que tenía un espacio lo suficientemente amplio para exponerlos. Se mostraron las dos telas para la capilla aún estar colocados los bastidores.

⁵ Según nos contó la Prof. Marta Trotti, entrevista personal, Las Heras, 14/11/2005.

bastidor antes de ser colocadas sobre el muro. (Castelar, 2000:10-12) (Figura 1-b)

Las obras fueron concebidas para ese lugar, un espacio a cubrir planeado desde el momento mismo de la construcción, ya que el Padre Pordomingo “hizo dejar libres dos enormes paneles enfrentados con la idea de colgar allí dos pinturas que cumplieran a la vez una función artística y religiosa”. (Serrot, 1981)

Pordomingo habría proyectado obras para colgar, es decir que fuesen “murales transportables”. Posiblemente se concibió esa movilidad para quitarlas ante posibles eventualidades a pesar de los cuidados que recibieron siempre. Por otro lado, Berni sabía que acá no se valoraba la pintura mural, algunos de sus murales ya no existían y su ofrecimiento para trabajar en la restauración de las pinturas de Galerías Pacífico fue aceptado en 1978 luego de muchos reclamos. Expresa en una entrevista que en Las Heras: “En cambio, estoy seguro de que los murales de la capilla para el colegio San Luis Gonzaga, que ha sido costeadada íntegramente por el apoyo económico de la feligresía, no serán destruidos.” (“Tribulaciones de Berni”, 1980:16)

Berni sintetiza su trabajo con estas expresiones:

“Todo lo que hice ha sido calculado previamente. De tal manera que cuando los vi sobre el muro, he encontrado que mis cálculos han sido justos. Desde el punto de vista de la composición, o cromático, calculando la incidencia de la luz que hay en el ámbito, he notado que realmente así lo vi yo el tema y así lo pensé. Y... espiritualmente... me siento satisfecho. Porque es una interpretación que, si bien ha sido realizada muchas veces en la historia, he encontrado la forma de no ser repetitivo de la anterior, de conservar mi originalidad, mi manera de decir, o sea, decir lo mismo de todos los tiempos, pero con otro lenguaje.” (*La Razón*, 1981)

Estudió cuidadosamente el sitio de ubicación de los muros como superficies soportantes, las medidas, la influencia de la luz. Los temas de las dos pinturas siguen el encuadre de la iconografía cristiana conocida (el Apocalipsis, las *madonnas* o las crucifixiones, entre otros) pero incorpora la realidad propia de su época en los personajes presentados. Así se apoyará en la iconografía cristiana reinterpretándola y haciendo una actualización de la misma que es el aspecto que vamos a estudiar en esta oportunidad. (Serrot, 1981)

Berni sabía de la importancia de la pintura mural como arte público: la imagen pintada sobre el muro tenía una finalidad pedagógica.⁶ Recordemos que en septiembre de 1944, con Castagnino, Colmeiro, Spilimbergo y Urruchúa, constituye el “Taller de Arte Mural”⁷, grupo que proyectaba acercar el arte público a la gente en aquellos lugares de tránsito cotidiano (lugares de diversión y de trabajo, escuelas) y, cuyo trabajo más importante fue la cúpula de Galerías Pacífico. (Molina, 2000)

Para Berni las obras de Las Heras eran pinturas murales, públicas y monumentales:

“[...] es una pintura monumental y pública a la vez, se encuentra en una capilla de un colegio, porque está destinada a cualquier persona que circula por el lugar y va a rendir culto. Los medios expresivos son los que corresponden a nuestro clima, porque no invalida su función muralista el hecho de estar realizados sobre tela, en tanto conserva siempre su proyección monumental y pública.” (*La Razón*, 1981)

El objetivo de este estudio inicial es estudiar este trabajo del artista. Nos preguntamos

¿Cómo presenta cada una de las escenas y qué representan? ¿Cuáles fueron los cambios que provoca en la iconografía conocida y por qué? ¿En qué consiste su denuncia?

También referirnos al hecho del asesoramiento del Padre Pordomingo durante la realización del trabajo (en el taller del artista en Buenos Aires) y la aprobación de los bocetos por parte de monseñor Pío Laghi. (Serrot, 1981)

El encargo

El Padre Pordomingo encarga las pinturas en 1978, después de decidir la construcción de la capilla en 1976 y al estar concluidas las obras del colegio. Berni recuerda que cuando Pordomingo le pide al pintor Semino que interceda ante él, éste le preguntó: “¿Está seguro Padre que quiere a Berni? El sacerdote le contestó que me conocía muy bien, que no tenía ningún problema y que lo

⁶ El primer mural del artista fue en Gualeguay, Entre Ríos (1917-18), actualmente desaparecido.

⁷ *Taller de Arte Mural*. Fechado en septiembre de 1944. Archivo Berni, Biblioteca MNBA.

único que deseaba era ver juntos los bocetos para llegar a un acuerdo sobre cualquier detalle.” (de Dios, 1981)

Sabemos que con la extensa trayectoria del artista argentino, las amistades que tenía en Las Heras por sus viajes al lugar, eran interesantes motivos que podrían haber influido en el sacerdote a la hora de decidir. Además es evidente que Pordomingo conocía la ideología del artista que era de dominio público pero a pesar de esto, confirma su deseo para que él sea el autor del trabajo de su capilla. No nos fue posible hasta el momento encontrar más detalles sobre esta cuestión o sobre la figura e ideología del Padre Pordomingo.

Si bien Berni nunca se afilió al Partido Comunista, se interesó en la política formaba parte del grupo de artistas e intelectuales de izquierda.⁸ En la década del 30 había integrado la AIAPE (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores) contra el fascismo, ingresó como socio activo en la SAAP (Sociedad Argentina de Artistas Plásticos), que publicaba la revista “Forma” en la que Berni publica junto a Lino E. Spilimbergo y Castagnino el manifiesto del “Nuevo Realismo”, en el cual expresan que el arte no era solo forma y color sino que debía ser un medio para involucrarse en la realidad social de la que surgía. (*Berni. Escritos y papeles privados*, 1999:82) (Rossi, 2003)

La temática religiosa no era nueva para él. Ya hace citas como la *madonna* y el niño en “Chacareros” (1935), el lamento sobre Cristo muerto en “Medianoche en el mundo” (1936-1937), el nacimiento de Cristo en “La siesta” (1943), la última cena en “Domingo en la chacra” (“El almuerzo”) (1945-1971), la lamentación de María en “Obrero muerto” (1948), la crucifixión en San Sebastián” (1948), el entierro en “Obrero muerto” o “El velatorio” (1949). A éstas le seguirán en la década del 80: “Cristo en el departamento” (1980), “Magdalena” (1980), “Cristo en el garage” (1981), obras que aluden a la violencia que transcurre en lugares cotidianos en los que viven personas de cualquier barrio de la ciudad: un garage, un departamento, lugares solitarios que

⁸ “Yo no era ni soy un hombre de partido; estuve y estoy profundamente interesado en la política, ciertamente, pero no adherí a ninguna estructura partidaria; sí, en cambio, a las luchas antiimperialistas y de liberación de los pueblos sometidos. [...] Pero mi herramienta y mi praxis es el arte; como artista y ciudadano asumí compromisos con esas luchas y creo haber contribuido a hacer que se tomara conciencia de los graves y acuciantes problemas de la explotación, de las condiciones

parecen clandestinos donde la víctima es un crucificado. Es una estrategia del autor para representar la violencia a través de los protagonistas del Nuevo Testamento. Para los cristianos, la imagen de Cristo en la cruz es la entrega para salvar a la humanidad de sus pecados, es la muerte injusta del inocente. Una imagen que permanece históricamente en el imaginario, que permite una identificación instantánea. Pero ésta, en un país con un gobierno de facto, representan a los desaparecidos, las muertes anónimas de las que nadie podía hablar pero que nadie olvidaba. (Chartier, 1999:57)



Figura 2-a: Crucifixión (Foto P. C., noviembre 2005).



Figura 2-b: Apocalipsis (Foto P. C., noviembre 2005).

La “Crucifixión” y el “Apocalipsis” de Las Heras fueron temas tratados con un sentido profundamente religioso. Por un lado, la muerte del inocente y el dolor por la tragedia, y, por otro los peligros de la sociedad de consumo y la vanidad de los hombres. (Serrot, 1981) El proyecto consistía en sumar una tercera obra casi de las mismas dimensiones (que se ubicaría detrás del altar): “La última cena” que el artista estaba proyectando pero que no pudo concluir. La escena estaría compuesta por Cristo rodeado de personajes como Ramona, Juanito, los

leñadores de Santiago del Estero y otros personajes del pueblo ocuparían el lugar de los apóstoles. (Alifano, 1981:15) (Figura 2-a y b)

indignas en que deben vivir el trabajador y su familia en la sociedad burguesa y de muchas otras cosas más.” (Ameijeiras, 1994: 12.) También: Pacheco (1994: 10)

La Crucifixión

El artista expresaba que: “Amar al hombre es una forma de amar a Dios”. (Chiérico, 1981) Berni nos presenta un Cristo que aún está con vida a pesar del sufrimiento. Diversos personajes son testigos presenciales del hecho en un paisaje rústico que contiene restos de diversas civilizaciones antiguas.

La figura de Cristo en la cruz divide en dos partes la composición. (Schenone, 1998:278)⁹ Según estudia Héctor Schenone la tradición otorga a la derecha de Jesús, “el lugar de honor, positivo, de la buena suerte, de la luz, de la vida”. En este sector están las mujeres y los hombres del pueblo: la Virgen María, San Juan Evangelista, Nicodemo y José de Arimatea. Otra mujer podría ocupar el lugar María Cleofás, hermana de María.

Más alejada de la cruz está una mujer dormida de cabello largo y suelto, seguramente es María Magdalena. Junto a ella un joven muchacho con sus manos en actitud de oración mira al salvador. Quizás aluda al buen ladrón que tradicionalmente ha sido representado a la derecha de Cristo. (Schenone, 1998:287) Su aspecto, su ropa y su gorrita nos recuerdan a Juanito Laguna, el personaje creado por Berni en la década del 60.

Detrás aparecen dos mujeres que secan sus lágrimas y que según la tradición son María (madre de Santiago el Menor y de José) y Salomé (madre de los hijos de Zebedeo). (Schenone, 1998:288-289) Otras dos aparecen en el último de los grupos: una mujer desmayada vestida de rojo con un pañuelo en mano izquierda (que secará el sudor de Cristo). (Reâu, 1996:483 y ss.) Está sostenida por dos hombres, los llamados “Santos varones” en la iconografía cristiana. Uno de ellos podría ser Nicodemo y el otro José de Arimatea, ambos enterraron el cuerpo de Cristo.¹⁰ La segunda, rubia, que mira lo que está sucediendo que recuerda a Ramona Montiel.

⁹ Berni en este caso ubica los clavos entre el cúbito y el radio junto a los ligamentos de la muñeca. Schenone expresa que en esa parte del cuerpo, los ligamentos son muy resistentes.

¹⁰ Según Reâu (1996:172), José de Arimatea aparecía en los Santos sepulcros del siglo XV con el traje que llevaban los actores del teatro de los Misterios. Era el propietario del sepulcro y, según la tradición se le atribuye el haber llevado el Sudario, el Santo Grial y otras reliquias desde Jerusalén al Mediterráneo. Era un hombre rico e ilustre, además de miembro del Sanedrín (tribunal supremo de los judíos) y del Decurión del Imperio Romano (Ministro a cargo de la explotación de plomo y estaño). Como los

Con todo esto observamos que, si bien Antonio Berni sigue detenidamente la iconografía tradicional al presentar a la mayoría de los personajes que acompañan a Cristo crucificado, también hace una reelaboración al mostrar hombres y mujeres de la década del 80, vestidos como gente del pueblo. Todos viviendo el drama por las heridas y muerte del inocente, aspectos que involucran al observador en la época.

Ahora bien, a la izquierda de la cruz, otros son los personajes que aparecen en diversas posturas, gestos y actitudes. Es el sector más interesante para estudiar. El que está más cerca de Cristo es un hombre barbado pintado de blanco a la manera de una grisalla que mira al espectador. Viste una túnica y porta un turbante en su cabeza, sostiene una pluma en la mano izquierda y un rollo abierto en la derecha. Es la alegoría de La Ley (doctrina o Torá) que se presenta en forma de rollo de pergamino y que es la base de la religión judía.¹¹

Junto a éste vemos que un soldado ocupa el lugar de Longinos quien, estando Cristo aún con vida, atravesara con la lanza su costado derecho. Este soldado que aparece a la izquierda de Cristo y mira fijamente al contemplador, alude al guardia pretoriano con sus ropas características pero Berni le coloca un Fusil Automático Liviano (FAL) entre las manos. Un arma usada por los militares durante la dictadura y de tal poder que desintegraba al blanco contra el que disparara. (Ameijeiras, 1994:12) La figura del poderoso armado contra el indefenso, que está ocupando una posición destacada dentro de la escena, tiene relación con lo que está ocurriendo en el fondo de la composición. Vemos a tres hombres contra un muro, uno con sus manos en alto, los otros dos con la cabeza hacia abajo.

Es interesante analizar uno de los bocetos de la pintura y el sector que estamos estudiando. Observamos a cuatro hombres de espaldas y otros que se abrazan a una figura vestida de negro, personajes y gestos que fueron posteriormente modificados por el pintor.

personajes que usaban botas de cabalgar y tacones eran considerados de la nobleza, se consideraba que eran los que tenían caballos. (Frommer II)

¹¹. Reâu (1996:507) dice que cuando Cristo murió se produce la fisura del templo por el centro desde arriba hasta abajo, lo que es símbolo de finalización del reinado de la sinagoga que es sucedida por la Iglesia de Cristo.

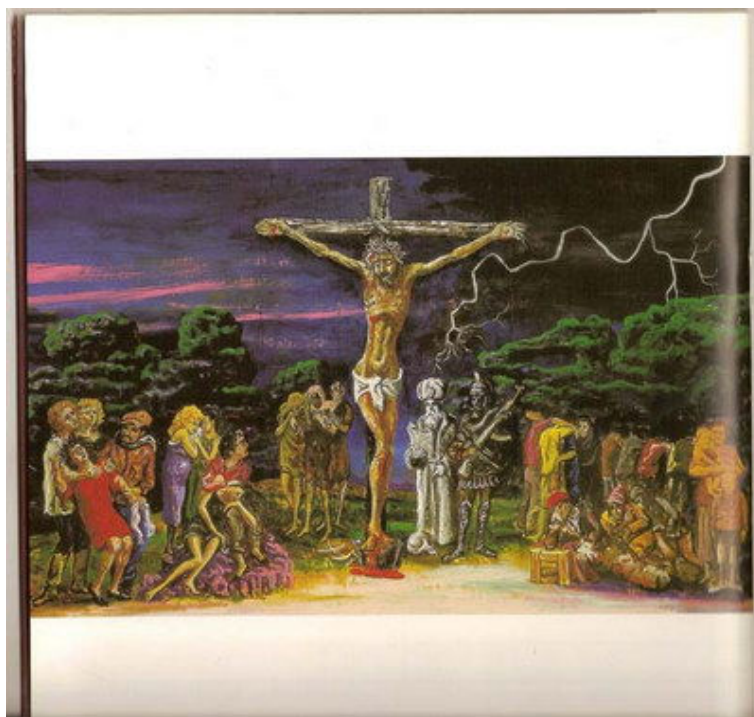


Figura 4: Crucifixión (Foto P. C., noviembre 2005).

¿Personajes que están de espaldas para ser palpados de armas? ¿Son detenidos? ¿Están a punto de ser fusilados? En la obra terminada el artista presenta la escena de manera más solapada, le dedica menos espacio, índice del momento político que estaba viviendo. (Figura 4).

Esta figura del militar fue un tema de reflexión para el artista. En una foto sin fechar tomada en su taller durante una de las visitas de Pordomingo, observamos en esa instancia, que el autor había pintado a un soldado con casco y escudo respetando la vestimenta histórica del personaje. En determinado momento él lo reemplaza por esta figura más actual y que tiene una mayor carga simbólica. ¿Un *pentimento* o una “picardía” del artista después de alguna “visita ilustre”? (Figura 3).

Berni, ya desde fines de la década del 60, había comenzado a hacer pinturas y dibujos con temas referidos al proceso militar. Así “Represión” (1971), “La confesión exitosa” (que expone en 1971 en Paris), o, “Los rehenes”, por mencionar solo algunas obras que exponía en el exterior.

Continuando con el análisis la “Crucifixión”, Berni representa a tres muchachos en el sector inferior de la pintura. Son los indiferentes que duermen ajenos a la tragedia vivida por los demás personajes. El que está en el primer plano tiene su mano vendada. Posiblemente ocupen el sitio reservado a los ladrones que no fueron clavados en la cruz sino atados con sogas a los maderos horizontales.



Figura 3: Visita del Padre Pordomingo al taller del artista (foto sin fecha)

Por detrás de los dormidos se acerca un personaje que mira al contemplador con una mujer inconciente o herida en brazos. Parece correr pidiendo auxilio ¿será una víctima de la violencia en alguna manifestación?

También se nos presenta una mujer en primer plano con sus hijos que mira de costado lo que sucede. En uno de los trabajos preparatorios, a la témpera-collage sobre papel, Berni agrega en ese lugar una fotografía de una mujer con un niño en brazos y uno que está adelante suyo como base de una posible inclusión en la obra final, que finalmente concretó. Sabemos que el pintor trabajaba con fotografías, herramienta interesante para la construcción de sus obras. (Rabossi, 2004:103)¹² Al tiempo que tomaba fotos (desde que compr  su primera cámara en 1932) para registrar distintos aspectos de la vida marginal, además de investigar en archivos periodísticos. (Pacheco, 1994:10) (Figura 4).

¹² En 1932, en Amigos del Arte, Berni expuso fotomontajes además de pinturas, dibujos y collages que ven  realizando desde 1928. (Ravera, 2005) (Nanni, 1984)

Ahora bien, estos tres personajes, conjunto que nace, según vemos en el boceto, de una fotografía, tiene otro tratamiento plástico, más duro, presenta extraños gestos que nos dejan pensando. En estos años de la dictadura militar, Berni viviendo entre Buenos Aires y Europa, no podía dar un mensaje directo o hacer una crítica al gobierno de turno, sino que debía ser muy cauto en la presentación. Este grupo de seres inmóviles están más adelantados que el resto y apartados. Sus rostros son enigmáticos y perturbadores, distantes. La mujer protege a los niños pero ¿son sus hijos?, ¿o es una madre adoptiva que y crió como suyos a bebés hijos de desaparecidos? Es un mensaje explícito del artista como también el de los dormidos, los presos, el militar, que están a la izquierda de Cristo, denunciando la apropiación ilegítima de menores y la violación de los derechos humanos.

Si retomamos el sector a la derecha de Cristo, a su lado está la Virgen María. En el boceto recién mencionado aparece con un velo de color neutro que le envuelve la cabeza y parte de los hombros. En la versión final, tiene un pañuelo estampado. Berni no representó a la Virgen María con sus ropas oscuras tradicionales sino con colores intensos y una alta dosis de dolor por la tragedia que está viviendo. Cambiará el manto por un simple pañuelo. El pañuelo blanco en la cabeza fue un símbolo (desde una peregrinación a la basílica de Luján el 8 de octubre de 1977) de un grupo de madres que se unió formando una Asociación para reclamar por sus hijos y denunciar los crímenes del terrorismo de Estado: las “Madres de Plaza de Mayo”.

Berni era conciente de la situación en la que se encontraba: era una figura pública y, al igual que otros artistas e intelectuales, estaba en la mira de la censura que le quitaría la libertad de mostrar lo que tenía ganas. (de Dios, 1981) El artista tenía temor en aquellos años. Uno de los miembros de la Junta Militar, Emilio Eduardo Massera, lo había visitado en su taller. Un ayudante del artista, Nicolás Bustos, estuvo a cargo, por indicación de Berni, de tapar cinco obras de gran formato con pintura blanca antes de dicha visita. En una de

éstas, Berni mostraba a un estudiante de Rosario asesinado en una manifestación y las otras cuatro se referían al asesinato del Che Guevara.¹³

No pudo negarse a recibir a Massera quien también siguió su labor en Galerías Pacífico cuando restauraba las pinturas en mayo de 1978.¹⁴ El interés de Massera era proyectar un partido con el nombre de “Cambio para la Democracia Social” y buscaba la prensa que el artista tenía. (García, 2005:391 y 395)

Pues bien, Pordomingo siguió el trabajo del artista para la capilla pero también participó el cardenal Pío Laghi¹⁵ quien había visitado a Berni en su taller para aprobar los bocetos. El mismo artista manifestaba en septiembre de 1980:

“Yo creo que monseñor se sintió satisfecho, por lo menos, con respecto al desarrollo del tema (que para algunos puede parecer como no muy ortodoxo, como es proverbial que ocurra al encararse los asuntos de la religión) y me comentó que inclusive el Evangelio según San Juan es, tal vez, de una mayor crudeza. Pero yo no hago concesiones y la Iglesia tampoco; y si no, ahí están los frescos de la capilla Sixtina [...]” (“Tribulaciones de Berni”, 1980:16)

Hay que tener en cuenta que colegios y parroquias eran sumamente vigilados durante la dictadura para evitar que algunos de sus miembros católicos “afectaran la doctrina de la Iglesia o los intereses fundamentales del país”.¹⁶ Por lo cual suponemos que tanto el artista como también el Padre Pordomingo, que cumplía el rol de comitente, estaban en la mira de los controles al ser pinturas para ubicar en una capilla.

¹³ Massera y otros intentaron incorporar a Berni a un proyecto de partido nuevo contra Videla. García (2005:395-396). José A. Berni dice que al quedarse en el país, su padre, se vio obligado a jugar un “doble juego que lo jorobó por dentro”.

¹⁴ Todos estos datos fueron extraídos de: Ameijeiras (1994).

A su velatorio asistieron, además del Presidente, otras autoridades nacionales: el Almirante Massera, el Intendente Municipal Brigadier Osvaldo Cacciatore, el Subsecretario de Cultura de la Nación Dr. Julio César Gancedo, el Ministro del Interior General Liendo. Cuando Berni fallece el presidente de facto Teniente General Roberto Eduardo Viola envía un mensaje de condolencia a su familia. (“Murió Antonio Berni, propulsor de un nuevo realismo americano”, 1981)

¹⁵ Si bien no tenemos la fecha exacta de dicha visita, debemos recordar que Pío Laghi deja la nunciatura y viaja a Washington en enero de 1981, noticia que ya era conocida desde octubre del año anterior. El nuncio apostólico llegaba por primera vez al país en junio de 1974. (Verbitsky, 2006:304)

¹⁶ Citado en: Verbitsky (2006:102).

Los temas fueron elegidos por él. Mostraba unas imágenes de fácil decodificación, de lectura clara y directa y que cumplía un fin educativo.

El Apocalipsis

En la segunda pintura, hace una actualización de la profecía de San Juan, la amenaza sobre la humanidad es permanente pero el artista tiene esperanzas en la inteligencia del hombre para evitarlo. (“Antonio Berni: y la última pincelada la dio la muerte”, 1981) Reafirma la concepción del Apocalipsis para Berni: la vida en un mundo en crisis, con las consecuencias dolorosas de las guerras y las injusticias humanas, elementos que conducirán al fin si no se busca un cambio.

En otras etapas de su producción el artista había mostrado el tema del hambre, el dolor, el horror de la guerra, la muerte de los inocentes. Por ejemplo “Masacre” (1948) donde parece anunciar el fin de la humanidad, o, “Bombardeo” (1953) donde los aviones se transforman en monstruos mecánicos, y, como dragones escupen fuego contra niños y adultos indefensos en la guerra de Corea. (Lauría, 2001:57) (Oliveras, 2001:13) A estos se sumarán en 1971 “La masacre de los inocentes”, expuestos en el Museo de Arte Moderno de Paris, seres que parecen “robots” y que le permiten hacer referencias a la destrucción y al uso de las máscaras antigases en la guerra de Vietnam (1964-1973). (Oliveras, 2001:10 y 13)

En la obra que nos ocupa, los 4 jinetes del Apocalipsis, ubicados a la derecha de la composición, simbolizan la victoria (el jinete montado sobre el caballo blanco), la guerra (el que monta un caballo rojo), la muerte o la peste (el que cabalga en un caballo verde), el hambre (el que jinete viene sobre un caballo negro). Éste último porta una gran bandera negra. (Reâu, 1996:717-718 y 723)

Estos males fueron temas recurrentes en la iconografía berniana. A este cabalgar de los jinetes le sucede una serie de imágenes escatológicas: el cielo se vuelve oscuro, las estrellas caen sobre la tierra, se producen terremotos, muertes, derrumbes e incendios. Es el momento en que las aves de presa bajan del cielo para beber la sangre y devorar la carne de los muertos. (Reâu, 1996:743)

Hay dos personajes a la izquierda: un señor de anteojos de boca grande, colmillos y manos con garras, y una mujer rubia. Él es el corruptor de Ramona Montiel, la mujer símbolo de la prostitución. Berni había llevado a cabo una serie de grabados que tituló “La bella y el monstruo” (1967-68) donde aparecen estos dos personajes y también el televisor, visto por el artista como un transmisor de escenas de sexo y promiscuidad. (Alifano, 1981b)

Berni agrega un repertorio de objetos materiales como joyas, libros, dólares, que forman parte del mundo de la “vanitas”, es decir, todo aquello que es transitorio en la vida y que, al igual que la vida de las personas, no se salva de la muerte.

Como telón de fondo entre las llamas aparece el hongo atómico, a través del que Berni nos transporta al 1945 en que se producen las catástrofes de Hiroshima y Nagasaki, al mismo tiempo que nos alerta sobre una futura tragedia nuclear. (Alifano, 1981b)

En un mundo con valores trastocados o perdidos el hombre se dirige a su propia destrucción. Sin embargo, Berni no pierde la fe en el hombre y representa a esa esperanza a través de la mano de Dios. (Chiérico, 1981)

Palabras de cierre

Testigo de los momentos más difíciles de la historia del siglo XX, Berni en Las Heras, hace una denuncia de los efectos de las guerras, la falta de libertad, la represión, los vicios y peligros de la sociedad de consumo que convierten en víctimas a los seres humanos.

Como lector de la Biblia se preocupó por representar al hombre, ese fue siempre el eje de su producción.

Berni muere el 13 de octubre de 1981. Una semana antes de morir había manifestado en una entrevista: “Uno siempre espera un cambio de situación. Poder tener un futuro mucho más amplio, más libre, más rico, con la posibilidad de llevar a otras dimensiones lo que está realizando”. (“Antonio Berni”, 1982)

El artista concibió esta obra para la comunidad de Las Heras, que recorrería la capilla, se harían eco del mensaje que el artista quiere dejar a las futuras generaciones.

A pesar de los controles por los que tuvo que pasar, planteó estrategias para dejar planteada su posición y un mensaje claro e irrevocable en esa capilla que guarda, desde 1981, el manifiesto final de un artista comprometido con su tiempo.

LIBROS Y CATÁLOGOS

- Berni. *Escritos y papeles privados*, Buenos Aires, Temas Grupo Edit. y Herederos de Antonio Berni, 1999.
- Chartier, Roger, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- Frommer II, D. W, Una historia de la bota vaquera, en la siguiente dirección URL: www.cueronet.com
- García, Fernando, *Los ojos. Vida y pasión de Antonio Berni*, Buenos Aires, Editorial Planeta, 2005.
- Giménez, Paula y Horacio Bruch, *Berni*, Las Heras, Publicación del Instituto San Luis Gonzaga-Secretaría de Cultura Municipalidad de Gral. Las Heras, s. d.
- La Capilla de Berni en General Las Heras*, Las Heras, Publicación del Instituto San Luis Gonzaga, s. d.
- Lauría, Adriana, “Antonio Berni: Cronología de los Monstruos”, en: Oliveras, Elena. *Los Monstruos de Antonio Berni. Construcciones polimáticas del artista 1965-1971*, Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 2001.
- López Anaya, Jorge, *Antonio Berni*, Buenos Aires, Banco Velox, 1997.
- Molina, Isaura y Elisa Radovanovic, *Murales de Antonio Berni en el Cine General San Martín de Avellaneda*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2000.
- Nanni, Martha, *Antonio Berni. Obra pictórica 1922-1981*, Buenos Aires, MNBA, 1984.
- Rabossi, Cecilia, *El Paisaje de Berni ¿Sólo Paisajes?*, Buenos Aires, Museo Metropolitano, 2004.
- Ravera, Rosa María, *Antonio Berni. Presencias y creencias. En Homenaje al Centenario de su nacimiento. 2005 Año Berni*, Buenos Aires, Fundación Federico Jorge Klemm-Academia Nacional de Bellas Artes, mayo-junio 2005.
- Reâu, Louis, *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona, Ediciones del Serbal, t. 1, vol. 2. 1996.
- Rossi, Cristina, “¿Adónde va la pintura? Dos respuestas de Antonio Berni frente a una misma pregunta”, en: *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis*, Buenos Aires, CAIA, 2003, pp. 455-472.
- Sábato, Ernesto, *Berni*, Buenos Aires, Sociedad de Distribuidores de Diarios, Revistas y Afines (SDDRA), abril de 1981.

- Schenone, Héctor, *Iconografía del Arte Colonial. Jesucristo*, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1998.
- Squirru, Rafael, *Berni (Estudio crítico-biográfico)*, Buenos Aires, Ediciones Dead Weight, 1975.
- , *Berni. Exposición de paneles y estudios para la capilla del Colegio San Luis Gonzaga de la ciudad de Las Heras, provincia de Buenos Aires*, Buenos Aires, Galería Velázquez, abril-mayo de 1981.
- Verbitsky, Horacio, *Doble Juego. La Argentina Católica y Militar*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2006.
- Videla. García, Fernando, *Los ojos. Vida y pasión de Antonio Berni*, Buenos Aires, Editorial Planeta, 2005, pp. 395-396.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

- Alifano, Roberto, “Homenaje a Berni”, en: *Humor*, octubre de 1981a, p. 15.
- , “El Apocalipsis según Berni”, en: *Clarín*, Buenos Aires, 30/4/1981b, sección Cultura y Nación, pp. 1-2.
- Ameijeiras, Hernán, “A pesar de su ideología, Berni fue respetado por la dictadura”, en: *La Maga*, Buenos Aires, 23/2/1994, p. 12.
- Castelar, Diana, “Dos murales de Antonio Berni. El Tesoro de General Las Heras”, en: *Nuestra*, Buenos Aires, Año 6, n° 320, Semana del 28 de abril al 4 de mayo de 2000, pp. 10-12.
- Chiérico, Osiris. “El Golgota y las profecías del Apocalipsis, como expresión de un drama permanente y cotidiano. Por amor al hombre, dos obras de Antonio Berni quieren traer el cielo a la tierra”, en: *Convicción*, Buenos Aires, 16/4/1981.
- de Dios, Horacio, “Marco Denevi y un encuentro con Antonio Berni. Este diálogo no tiene desperdicio”, en: *Gente*, Buenos Aires, Año 16, n° 824, 7/5/1981, pp. 46-50.
- Pacheco, Marcelo, “Antonio Berni es uno de los artistas más complejos y provocadores en la historia plástica de la Argentina”, Buenos Aires, *La Maga*, 23/2/1994, p. 10.
- Serrot, Helana, “El Apocalipsis de Berni”, en: *7 días*, Buenos Aires, 1/4/1981, pp. 48-53
- “Antonio Berni: y la última pincelada la dio la muerte”, en: *Radiolandia 2000*, 16/10/1981.
- “Antonio Berni”, en: *La Voz de Las Heras*, Las Heras, octubre 1982.
- “El Ejemplo de una Obra Comunitaria”, en: *La Razón*, Buenos Aires, 20/6/1981.
- “Murió Antonio Berni, propulsor de un nuevo realismo americano”, en: *La Nación*, Buenos Aires, 14/10/1981, 2da. Sección.
- “Tribulaciones de Berni”, en: *La Razón*, Buenos Aires, 9/9/1980, p. 16.
- La Razón*, Buenos Aires, 20/6/1981.