

Federico García Lorca y Antonio Berni en Nueva York, El Cuerpo y la gran ciudad

Por:

Sara Cano Zapata



**Universidad Pontificia Bolivariana
Escuela de Teología, Filosofía y Humanidades
Programa Estudios Literarios
Medellín
2024**

FEDERICO GARCÍA LORCA Y ANTONIO BERNI. EL CUERPO Y LA GRAN
CIUDAD

SARA CANO ZAPATA

Trabajo de grado para optar al título de
PROFESIONAL EN ESTUDIOS LITERARIOS

Asesor

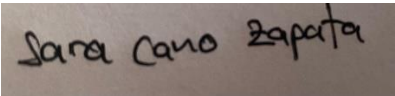
Segundo Arsenio Anacona Becerra
Ph. D Estudios Literarios

Universidad Pontificia Bolivariana
Escuela de Teología, Filosofía y Humanidades
Programa Estudios Literarios
Medellín
2024

Medellín, 16 de agosto de 2024

Sara Cristina Cano Zapata. “Declaro que este trabajo de grado no ha sido presentado con anterioridad para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en esta o en cualquier otra universidad”. Art. 92, parágrafo, Régimen Estudiantil de Formación Avanzada.

Firma del autor (es) _____

A rectangular photograph of a handwritten signature in black ink on a light-colored surface. The signature reads "Sara Cano Zapata".

AGRADECIMIENTOS

Desde hace muchos años, más de los que pretendía, al fin tengo la oportunidad de agradecer a las personas que me han acompañado a lo largo de mi vida académica; primero que todo a mi mamá, quien me ama de la manera más pura en la que se pueda amar, y quien me presentó el hermoso y doloroso mundo de la literatura; agradezco a mi familia Zapata Bedoya, por amarme y darme fuerza en los momentos en los que no me puedo ni mover, porque no siento mi cuerpo mío. También aprovecho para decirle gracias, de todo corazón a los y las profesoras que compartieron sus conocimientos conmigo: Yenni León, Oscar González, Juan Esteban Villegas, Miguel Ángel Bracho, y claramente a mi asesor de tesis, el padre Segundo Anacona ¡Qué paciencia la que me han tenido, y qué maravilla de personas las que son! Espero que la vida esté llena de cosas lindas para sus vidas, porque el amor con el que comparten sus conocimientos debe ser recompensado y admirado.

Por último, agradezco a Federico García Lorca por enseñarme la belleza de la poesía.

Resumen

Este trabajo es una investigación académica que busca comprender cómo se representa la mercantilización del cuerpo humano en sociedades capitalistas por medio del análisis isotópico de los poemas *La Aurora*, *Danza de la Muerta* y *Nueva York* en el compilado *Poeta en Nueva York* (1940) de Federico García Lorca (1898 – 1936); y el análisis semiótico e iconográfico de las piezas pictóricas *Aeropuerto* (1976), *Promesa de Castidad* (1976) y *Los Hippies* (1976) del artista plástico argentino Antonio Berni (1905 – 1981). Para esto se toma en cuenta postulados de autores tales como Umberto Eco, Erwin Panofsky, entre otros autores relacionados con los temas de las isotopías y la semiótica con el fin de alimentar la reflexión en torno a la representación del cuerpo en las obras artísticas mencionadas anteriormente. Aunado a lo anterior, se describió el contexto socio-histórico, las intersecciones entre literatura y arte, los temas recurrentes, las estructuras narrativas y estilísticas y la intertextualidad de las piezas artísticas. Se concluye que, tanto Berni como García Lorca representan el cuerpo haciendo una crítica a la modernidad y sus efectos deshumanizantes, mientras destacan la importancia de la naturaleza, la identidad y la autenticidad en la lucha contra la opresión.

Palabras clave: Modernidad, Arte, Corporeidad, Federico García Lorca, Antonio Berni.

Abstract

This paper is an academic research that seeks to understand how the commodification of the human body is represented in capitalist societies through the isotopic analysis of the poems *La Aurora*, *Danza de la Muerte* and *Nueva York* in the compilation *Poeta en Nueva York* (1940) by Federico García Lorca (1898 - 1936); and the semiotic and iconographic analysis of the pictorial pieces *Aeropuerto* (1976), *Promesa de Castidad* (1976) and *Los Hippies* (1976) by the Argentine plastic artist Antonio Berni (1905 - 1981). For this purpose, postulates of authors such as Umberto Eco, Erwin Panofsky, among other authors related to the topics of isotopies and semiotics are taken into account in order to feed the reflection on the representation of the body in the aforementioned artistic works. In addition, the socio-historical context, the intersections between literature and art, the recurrent themes, the narrative and stylistic structures and the intertextuality of the artistic pieces were described. It is concluded that both Berni and García Lorca represent the body in a critique of modernity and its dehumanizing effects, while emphasizing the importance of nature, identity and authenticity in the struggle against oppression.

Keywords: Modernity, Corporality, Arts, Federico García Lorca, Antonio Berni

Contenido

Capítulo 1. Caos.....	11
1.1 Federico García Lorca y la vida neoyorquina.....	14
1.2 Antonio Berni y la vida neoyorkina.....	21
Capítulo 2. El poeta y el pintor: dos visiones comparadas acerca del cuerpo humano	26
2.1 Análisis semiótico de las pinturas seleccionadas de Antonio Berni.....	28
Capítulo 3. Federico García Lorca y Antonio Berni: mercantilización del cuerpo ...	58
Conclusiones.....	66
Bibliografía.....	68

Lista de figuras

Figura 1. Aeropuerto	42
Figura 2. Promesa de Castidad	47
Figura 3. Los Hippies.....	51

Lista de Tablas

Tabla 1. Elementos simbólicos y semióticos de La Viña Salvaje (1985) de Antonio Colina.....	38
Tabla 2. Representación del cuerpo en las pinturas Aeropuerto, Promesa de Castidad a de Castidad y Los Hippies de Antonio Berni.....	54
Tabla 3. Cuadro de Analogías y Campos Semánticos entre Poeta en Nueva York de Federico García Lorca y Aeropuerto, Promesa de Castidad y Los Hippies de Antonio Berni.....	61

Capítulo 1

Caos

En los años treinta del siglo XX el capitalismo sufrió una crisis económica que impactó sobre las dinámicas sociales y culturales a nivel mundial. Desde un punto de vista político, esta crisis reforzó la idea de que los Estados debían intervenir en las decisiones políticas y económicas de los países. De acuerdo con Sennholz (1-16), las políticas proteccionistas, las restricciones comerciales, la caída de los precios de productos de exportación e importación, el desempleo en el sector agrícola, la crisis de bancos rurales hizo que la economía colapsara y que Estados Unidos entrara en un ciclo de recuperación que duró más de cinco años.

Este fue uno de los sucesos más importantes que vivió Federico García Lorca, particularmente, el miércoles 23 de octubre del 1929. Los precios de la bolsa de Nueva York bajaron de manera significativa, y suscitaron la preocupación de los inversionistas. Los antecedentes de esta situación se remota a 1919 cuando Estados Unidos emergió como potencia después de la Primera Guerra Mundial. Este fenómeno estuvo vinculado a la innovación tecnológica en las empresas automotrices, en los productos electrodomésticos.

Los estadounidenses llegaron a creer que su estabilidad económica podía ser duradera creían que su tranquilidad, por tal razón nacieron los llamados Bonos Libertad, que devolvían con intereses los ahorros que se hicieran. Esto significaba rentabilidad y según Charles Mitchel, estos lo Bonos Libertad eran de poco riesgo, así que muchas personas empezaron a invertir en ellos, además, el “compre ahora y pague luego” y el vivir por encima de las posibilidades tuvo gran auge, la reserva general bajó, lo que creó una burbuja inflacionaria;

también el mercado especulativo ya era accesible para cualquier persona, incluso, existían agencias de corretaje por todo el país, y estas traían grandes beneficios a muy bajos precios.

En los años 20 hubo un apalancamiento de 1: 10, es decir, se invertía una suma de 10 veces mayor al precio real. El exceso de oferta y demanda hizo que los valores crecieran en control, el peso de las acciones alejó de los valores reales, de allí las llamadas burbujas de inversión. Paul Warbug había advertido sobre esta situación, lastimosamente nadie le hizo caso. Martín-Aceña (2011) menciona que, en 1927 las cotizaciones en la Bolsa se intensificaron, pero esto era un estado de gracia y esta emoción y tranquilidad duró hasta la primera mitad de 1929, pero mientras tanto, se registró un crecimiento en los llamados *brokers* por un 24% y la Bolsa de Nueva York recibió emisiones extranjeras por 530 millones de dólares en junio de 1928 (Martín-Aceña 43)

El boom de la Bolsa fue tan importante que se convirtió en un fenómeno social, es mercado estaba allí para que cualquier persona pudiera invertir en este. Aquí donde entra a jugar los intermediarios de bolsa (o *brokers*), ya que a través de ellos los bancos podían comprar títulos al margen, los que pagaban a un 25 % a las personas naturales, y a un 10% a inversores institucionales.

El 21 de octubre del 1929, hubo momentos de alarma. Empresas como *General Electric*, *Westinghouse* y *U.S Steel* cayeron un buen porcentaje, tanto como para alarmar a los inversores, por eso se aprobó que los *investment trust* asumieran cualquier pérdida de los brókeres y clientes. El día 23, volvió a bajar el número de inversiones en Wall Street la Bolsa bajó a un 7 %, y el jueves 24, es decir, el jueves negro, en la sala de inversiones había un número de personas mucho mayor que el habitual; todo por las órdenes de venta de la noche anterior. El *Curb Exchange*, hoy nombrado *American Stock Exchange* “puso a la venta un enorme paquete de acciones de la conocida firma *Cities Service Company* y sus cotizaciones

empezaron a caer de inmediato” (Martín-Aceña 46). Esta caída desató una ola de preocupación y frenesí tanto en inversionistas como en algunas bolsas de valores tales como J.P. Morgan. Para frenar esta situación, estas bolsas optaron por invertir en sus mismas acciones y así rescatar sus compañías y los intereses de sus inversores.

Se desató una furia vendedora incontrolable, se cruzaron órdenes de venta y las acciones iban cayendo, se ofrecían paquetes a precios muy bajos y no encontraban compradores ni vendedores, además, nadie podía cubrir las garantías de los créditos. Hacia las once de la mañana el miedo estaba presente en cada rincón de la Bolsa de Valores, todo empeoró cuando la noticia se conoció en las calles. Todo esto condujo a muchas personas al suicidio, pues lo perdieron todo.

Los jefes de los bancos más importantes como Thomas W. Hamont de JP Morgan Chase; Albet H. Higging de *Chase National Bank*; y Richard Whitney vicepresidente del NYSE; se reunieron y acordaron inyectar dinero a una serie de valores viables, los *Blue Chips*, una de las personas que decidió invertir en estas fue John Rockefeller. La Bolsa empezó a subir, así el mercado remontó y la crisis paró.

Sin embargo, el 29 de octubre de 1929, el martes negro, el índice de la Bolsa bajó considerablemente. Los bancos y las personas tenían poca solvencia, y cerraron 642 bancos, para 1930 lo hicieron 1.345, y en 1931; 2298. Este hecho fue tan importante que tuvo impacto en Suramérica, Europa y Australia. Inglaterra cerró sus fronteras y abandonó el Patrón Oro¹,

¹ De acuerdo con Grillet (2019), el patrón oro es un patrón monetario internacional donde el valor monetario de la moneda se define por su peso en oro. Dentro de la teoría económica existen dos aproximaciones al patrón oro: por un lado, la Escuela Austríaca denomina al patrón oro clásico como aquellos periodos históricos donde el oro circulaba libremente en forma de monedas y su valor se definía por el peso en oro. Por

un sistema económico crucial ya que basaba su funcionamiento precisamente en el oro, como medio de pago internacional; los bancos centrales convertían la cantidad del metal, en dinero en efectivo, es decir, el precio de cada moneda dependía del valor el oro en ese momento, entonces, el funcionamiento de este sistema garantizaba el equilibrio interno de precios, y externo de tipos de cambio (Pérez 28).

Pablo Martín Aceña citando a Galbraith dice que: el colapso de octubre fue resultado de una burbuja especulativa, formada durante varios años, y no fruto de cualquier acontecimiento o noticia que la pudiera desinflar. El economista, incide en el comportamiento irracional y especulativo que alentó al público a invertir desmesuradamente en los mercados alcistas, financiando una expansión del crédito y de los negocios de compras al margen (Martín-Aceña 51).

1.1 Federico García Lorca y la vida neoyorquina

Dentro de este contexto, la voz poética de Federico García Lorca denuncia esta crisis social y económica de Nueva York, haciendo implícito los peligros y los riesgos que ofrece el modernismo: una desconexión entre lo natural y lo cultural, económico y social; las agitaciones y preocupaciones de la vida diaria medidas por el tiempo; la alienación de los sujetos; el consumismo y la soledad de los individuos atrapados en un mundo impersonal. Encarna Alonso Valero, en su artículo *Poeta en Nueva York: el apocalipsis y la gran ciudad*,

otro lado, el patrón oro lingotes (o *bullionismo*) se refiere a las reservas en oro mediante lingotes de oro que una institución o Estado tiene y que pueden ser comprobadas mediante certificados de depósito y, para lo cual, instituciones financieras autorizadas emiten billetes cuyo valor intrínseco se traduce al peso de este metal. Este sistema se empezó a implementar desde 1750, cuando el Banco de Inglaterra vio la necesidad de crear un sistema que permitiera normalizar el valor de los lingotes de oro en papel moneda de acuerdo a su peso, medidas y pureza.

recurre al mito del apocalipsis para ubicarnos en medio de la angustia vivida en las calles de Nueva York de la década de 1930; además de, centramos en el desvanecimiento de los sueños, en la pérdida no solo material, sino espiritual de los neoyorkinos, y en el surgimiento de una gran angustia colectiva. El apartado segundo del artículo de Valero, *Infierno y Apocalipsis*, cita a Lorca en una entrevista hecha en 1933 en la que dice lo siguiente:

Impresionante por frío y por cruel. Llega el oro en ríos de todas las partes de la tierra, y la muerte llega con él. En ninguna parte del mundo se siente como allí la ausencia total de espíritu; manadas de hombres que no pueden pasar del tres, y manadas de hombres que no pueden pasar del seis, desprecio de la ciencia pura y valor demoníaco del presente. Espectáculo de suicidas, de gentes histéricas y grupos desmayados. Espectáculo terrible, pero sin grandeza. (García Lorca ctd, Valero 4)

Aquí notamos que, el estilo poeta recoge en sus versos la realidad del momento: “Verde que te quiero verde. Bajo la luna gitana/ las cosas la están mirando/ y ella no puede mirarlas.” Ahora nos encontraremos con versos como los de *Danza de la muerte* (estos fueron escritos después del Crack de la Bolsa):

*Cuando el chino lloraba en el tejado
sin encontrar el desnudo de su mujer,
y el director del banco observaba el manómetro
que mide el cruel silencio de la moneda,
el mascarón llegaba a Wall Street.*

A partir de estos textos, nos encontraremos con una poesía más cargada de simbolismos, más íntimos, de pronto, porque el poeta veía la carencia dentro del contexto

que lo envolvía, el caos; dejando de lado los versos pintorescos, y abriéndose paso entre un mundo surrealista carente de inocencia y en búsqueda de sentido.

Piero Menarini, en la introducción que hace de *Poeta en Nueva York*, comenta que una de las características principales de esta obra es el doble plano referencial, entre la realidad y la superación de esta, y que la misma intensidad se va repitiendo a lo largo de la obra (Menarini 17). Si volvemos a acercarnos al texto de Valero, podemos notar la manera en la que los dos autores se unen en la idea del resurgimiento después del caos, es decir, en la necesidad del reconocimiento del lugar original, para poder avanzar a partir de este.

Como se anotó anteriormente, la caída de la Bolsa de Valores de Estados Unidos había tenido un momento casi profético, es decir, hubo alertas y personas que advirtieron sobre los riesgos inminentes de la dinámica desmesurada en la Bolsa. El tono apocalíptico que va tomando el recorrido de Lorca por Nueva York, nos va enseñando sitios particulares en el que el caos habita.

El granadino fue a Nueva York en búsqueda de experiencias que le obligaran a salir de su zona de confort, como notamos en las lecturas mencionadas anteriormente. Pero es inevitable buscar símiles entre la percepción sobre el cuerpo entre el *Romancero Gitano* (1924 – 1927) y *Poeta en Nueva York* (1929 – 1930). En el *Romancero Gitano* la percepción sobre el cuerpo hace referencia a lo femenino y lo erótico representado en elementos tales como la luna y otros eufemismos tomados de la lírica popular. El erotismo se aborda como sexualidad reprimida o satisfecha como un sentimiento de culpa que justifica la "Pena". De acuerdo con Morros (2018), en una conferencia Lorca explicó la Pena (andaluza) como “una lucha de la inteligencia amorosa con el misterio que la rodea” (595). Es decir, la pena andaluza se puede entender como un conflicto entre el amor y el deseo; la santidad y el pecado. Esta pena será, entonces el elemento vinculante que Lorca utiliza en los dieciocho

romances con la fertilidad femenina, la sexualidad y el pecado y que se refleja en la trama de los personajes.

En el *Romancero Gitano* el tema de la fertilidad lo representó a partir de los pechos femeninos, pero desde un punto de vista de falta o ausencia de algo -*La Monja Gitana*, *La Santa Olalla* y *La Pena Negra*, publicados en 1928- o como un elemento con consecuencias fatalistas (*Anunciación de San Gabriel* o en *La Infanta Tamar*). Resulta interesante que, en la *Anunciación de San Gabriel* ocurre “un antropomorfismo con la luna y los pechos de la mujer” (Morros 596). También, en *La Monja Gitana*, *La Santa Olalla* y *La Pena Negra* vemos cómo Lorca convierte a sus protagonistas como “mártires de su virginidad y esterilidad” (Morros 596). En *La Pena Negra* Lorca presenta “el simbolismo del agua de limones como afrodisíaca y señal de actividad amorosa” (Morros 600) donde su protagonista, la gitana Soledad Montoya, quien lamenta su tristeza por falta de esto, debe bañar su cuerpo con este líquido para purificarlo. Más aún, en “la santa Olalla” la mujer es aquí víctima del martirio. En el final del romancero se pueden identificar varios elementos simbólicos: “estrellas de nariz rota”, el “caballo de negra cola”, “brama el toro de los yunques”. Olalla está muerta en el árbol, y está a punto de darse la metamorfosis final. Cae la nieve y lo negro mutilado se convierte en blanco luminoso, donde el cosmos la santifica.

Al igual que en el Romancero, en *Poeta en Nueva York* se perciben momentos en el que las figuras corporales se transfiguran sobre la imagen de la luna. Por ejemplo:

(...) *Siete gritos, siete sangres,*

Siete adormideras dobles,

Quebraron opacas lunas

En los oscuros salones.

Lleno de manos cortadas

*Y coronitas de flores,
El mar de los juramentos
Resonaba, no sé dónde.
Y el cielo daba portazos
Al brusco rumor del bosque,
mientras clamaban las luces
en los altos corredores. (Lorca 53)*

En las dos obras se encuentran innumerables experiencias, tales como; la observación de las multitudes y el desenvolvimiento del humano en determinados espacios sea cual sea, un pueblo o una gran ciudad, el poeta se detendrá a observar el comportamiento de las personas invisibilizadas, o como diría él mismo, de los perseguidos. Estamos entonces, frente a la expansión de un universo poético que, conducirá al autor y a sus lectores a apreciar una relación del mundo físico con el mundo literario, tanto así que sus metáforas se resignificarán, y adaptarán a un nuevo lenguaje, a un nuevo momento histórico, a unos nuevos cuerpos caracterizados por el eclecticismo y la histeria de la época de crisis económica y social de la década de los treinta. Cuando hacemos esta afirmación, se asume la corporeidad como vehículo con el que se recogerán nuevas posibilidades de sentido.

De acuerdo con Villamil-Pineda la corporeidad humana no es algo que está dado al ser humano, por el contrario, es un elemento que se construye por mediaciones de los individuos en comunidad y por intermediación de la cultura. Desde la fenomenología, la vida del hombre adquiere sentido a partir de las experiencias y de la forma como habita en el mundo y reflexiona sobre la misma. De esta forma, la corporeidad humana es diferente a la de otros seres vivos ya que somos conscientes sobre el habitar y el sentir en el mundo; nos aproximamos al mundo de una manera lógico-analítica.

En atención a lo anterior, como se nota en el *Romancero Gitano* la corporeidad se desarrolla en el ser gitano, en alguien que se ha conocido desde siempre, y quien conoce su entorno. En *Poeta en Nueva York* la percepción del cuerpo de Lorca en Nueva York, apenas se va a conocer, es un ser que necesita recorrer un nuevo ambiente para que su creatividad aflore, él lo sabe, y es por eso por lo que va en busca del caos.

Es necesaria la interacción con otro tipo de cuerpos para formar un carácter poético nuevo y apropiado para el momento histórico del que el autor es testigo. Villamil dice, que somos sujetos corpóreos que viven, experimentan y luego nos convertimos en creadores (Villamil 54) ¿Se va entendiendo entonces porqué el tono de denuncia de *Poeta en Nueva York* se vincula con la experiencia corpórea?

No hay una separación entre el hombre que denuncia, cuenta sobre su desánimo o descontento en Nueva York; ni con el que habla de la realidad gitana, pues ese hombre se encuentra inmerso en la realidad universal que le ofrece la poesía, y esta a su vez cuenta con un cuerpo que ha sentido, siente y sentirá; como dijo él mismo: “es imprescindible ser uno y ser mil para sentir las cosas en todos sus matices.” (Lorca ctd. Menarini)

El poeta se abandona a la dinámica de la Gran Manzana, todo para poder entenderla, deja de lado todo lo que se ha atrevido a nombrar o ha dado por sentado, para resignificar su nuevo entorno, acto que supone la apertura a un mundo lleno de sensaciones nunca experimentadas; pero lo más importante, está ofreciendo su cuerpo para poder integrarse al mundo que está dispuesto a explorar: “(...) el hombre articula un paisaje corpo-espiritual distinto que con el tiempo se convierte en el filtro que deja pasar sólo lo significativo para el estilo de vida cultural propio (...)” (Villamil- Pineda 60)

García Lorca, se encarga de hacernos partícipes de la exploración de los cuerpos que deambulan por las calles de Nueva York, Menarini dice que este acto es una demostración

de solidaridad y de participación colectiva, ¿Será este un reflejo de su criterio político? ¿entendía Lorca el cuerpo como territorio político? El compromiso político de Federico García Lorca es un aspecto fundamental de su vida y obra, y se manifiesta a través de sus escritos, su participación en movimientos culturales y su activismo social. Por ejemplo, Lorca era un ferviente defensor de la Segunda República Española, establecida en 1931. Sus ideales estaban alineados con los principios de la República, que incluían la promoción de la educación, la laicidad, y la modernización social y económica de España. Su oposición al fascismo y al autoritarismo también era evidente, especialmente en sus críticas hacia las estructuras de poder tradicionales, la monarquía y la Iglesia (García 2).

Además, Lorca se preocupaba profundamente por las injusticias sociales y la opresión de los sectores más vulnerables de la sociedad. Esto se refleja en su obra "La casa de Bernarda Alba", donde critica la represión y la tiranía dentro de la estructura familiar, así como en "Bodas de sangre" y "Yerma", que abordan temas como el destino trágico de las mujeres en una sociedad patriarcal (García 4). Lorca también se comprometió con la democratización de la cultura. Fue miembro fundador de "La Barraca", un grupo de teatro universitario que viajaba por las zonas rurales de España para llevar el teatro clásico a las masas, un intento de llevar la cultura a aquellos que no tenían acceso a ella. Este proyecto reflejaba su creencia en la educación y la cultura como herramientas de cambio social.

En este sentido, el compromiso político de Federico García Lorca no solo se refleja en sus obras literarias, sino también en su vida y acciones. Su defensa de los derechos humanos, su lucha contra la injusticia social, su activismo cultural y su oposición al fascismo muestran un profundo compromiso con los valores democráticos y progresistas.

1.2 Antonio Berni y la vida neoyorquina

Antonio Berni (1905 – 1981) fue un artista plástico argentino, quien dedicó su obra a la denuncia social, y su estilo fue catalogado dentro del arte contemporáneo como nuevo realismo o realismo social.

El Ministerio de Cultura de Argentina (párrafo 2) relata que el artista desde muy joven mostró interés darle luz a la realidad que lo rodeaba, que no era la más justa, así que, exponía lo que él creía que era digno y necesario exhibir. Sus obras más reconocidas son los murales *Manifestación* (1934) y *Desocupados* (1934), con ellas realizó denuncias sociales más contundentes que las que venía haciendo. Según Ernesto Schóo, en ellas representa el golpe de estado de 1930, suceso que dio como resultado el derrocamiento del presidente Hipólito Yrigoyen. Luego, ganó el Segundo Premio del Salón Nacional con *Chacareros* (1935), viajó por Latinoamérica, durante sus viajes pintó obras de estilo costumbrista del nuevo realismo, las que se alejaban del canon pictórico decimonónico.

En 1925, gracias a una beca tuvo la oportunidad de viajar a Madrid a aprender nuevas técnicas y estilos, además, puso exponer sus avances en distintas galerías de España. Luego, se trasladó a París a presenciar unos talleres de arte; allí “abordó con especial relevancia la pintura metafísica, el surrealismo y adhirió con fuerza al compromiso del arte con la realidad política y sociocultural, algo que el pintor jamás abandonó.” (Ministerio de Cultura Argentina, párr. 3). En su último viaje a Europa se acercó al estudio de los artistas clásicos, aunque él aprovechó todo ese conocimiento para crear su propia cosmovisión artística.

En los años treinta del siglo XX, tanto en Europa como en América, se estaban atravesando por la crisis económica de la que hacemos mención en el primer apartado de este texto, o sea, La Gran Depresión del 29, además de este suceso se vivió: “(...) el ascenso del nazismo en Alemania; la Guerra Civil en España; el inicio de la década infame en la

Argentina. Es este periodo cuando Antonio Berni comenzó a trabajar en pinturas que marcaron un cambio hacia el realismo crítico, capaz de expresar no solo su preocupación, sino también su compromiso.” (Ministerio de Cultura Argentina, párr. 5).

Para la década de los años cincuenta, Argentina estaba pasando por el fin del peronismo, lo que significó una reconciliación de los sectores intelectuales y obreros orquestado principalmente por movimientos estudiantiles de la izquierda argentina. Paralelamente, el país estaba pasando por un auge económico lo que posibilitó una “modernización” del tejido social y económico brindando nuevas pautas de consumo y cambios tecnológicos. A la luz de esta renovación social, económica y cultural los años sesenta implicaron un florecimiento para el mundo artístico y literario con la aparición de nuevos artistas, editoriales y estilos de expresión. También, existieron nuevos intereses intelectuales relacionados con los cambios en los roles de género en los espectros públicos y privados, el posicionamiento de la mujer en el mercado laboral, la configuración de la clase media argentina y el surgimiento de nuevas industrias culturales (Cabrera 146).

A nivel cultural, la década de los sesenta implicó una “modernización de la cultura” trayendo consigo la influencia de corrientes europeas y estadounidenses en el cine (tales como el neorrealismo italiano, el cine de la *Nouvelle vague* francesa) y la música, creando movimientos musicales como el rock nacional y la canción de protesta y el folclore como herramienta de lucha antiimperialista (Cabrera 146). En el campo de las artes visuales, esta modernización significó el origen de movimientos neovanguardistas apoyados por instituciones privadas y cuyo propósito era definir de campo político del arte lo que implicó que los artistas fueran vistos también como intelectuales que comprometían la estética de su arte con la realidad política. De esta forma, era más evidente la función social del arte en el

que el artista tenía poder para influir sobre la opinión pública a partir de la escucha de sus pensamientos y percepciones representadas en sus piezas.

Berni experimentó con el *collage* y por medio de esta técnica creó a Juanito Laguna y a Ramona Montiel; el primero, es un niño que vive en una villa rodeado de precariedades; y Ramona, es una prostituta. Sobre ellos el artista dijo lo siguiente: "Pero si bien es un arquetipo del Gran Buenos Aires podría ser un arquetipo de todos los chicos de la ciudad de Latinoamérica: es un chico pobre, pero no un pobre chico; no es un vencido por las circunstancias, sino un ser lleno de vida y de esperanzas y que supera su miseria circunstancial porque intuye vivir en un mundo cargado de porvenir" (Universidad de El Salvador, párr. 8). Los dos personajes fueron hechos con materiales cotidianos: latas, cartones, madera, tela, entre otros, lo que hizo que se diferenciara del resto de artistas cercanos a él, como lo fueron: Spilimbergo, Castagnino, Urruchúa y Colmeiro; además del hecho del peso sociopolítico en su obra.

De acuerdo con Cabrera (145 – 151), el origen de estos dos personajes se da en un contexto socio-político en el que se da una paulatina politización del arte donde Ramona y Juanito simboliza la marginalidad y la lucha contra la opresión social. Siguiendo las ideas de la autora, Ramona Montiel es la representación plástica de la mujer argentina bohemia, invisible y marginal de las grandes ciudades en las que se expande la libertad sexual y de pensamiento (148). La representación de Ramona y Juanito son un reflejo de la historia cultural de Argentina, así como la crítica al sistema capitalista y patriarcal. Es así como Berni, a través de su obra, cuestiona y desafía las normas sociales establecidas, ofreciendo una visión crítica y comprometida con su tiempo.

En 1962, ganó el Gran Premio Internacional de Grabado en la Bienal de Venecia, para ese momento el argentino ya era reconocido por su creación visual, lenguaje pictórico.

En 1976, en la exposición en Nueva York de la Galería Bonino, Berni hizo presentó algunas de sus obras, además, aprovechó su tiempo allí para observar y/o analizar las diferentes realidades que lo rodeaban, imprimiendo una crítica social y política sobre el entorno de la ciudad. Posteriormente, su estilo se articuló más o menos de forma similar con el movimiento artístico del momento de los años setenta conocidos como *Avant-garde* el cual se caracterizaba por un cuestionamiento sobre las fronteras tradicionales y los medios artísticos apostando, en cambio, por novedades y libertad creativa (Gerardi 619). Es por esto que, en las piezas de los años setenta de Berni se puede dilucidar una superposición de narrativas y técnicas entre el *Avant-garde* y el realismo.

Para ese entonces, el contexto argentino de la expresión artística y cultural que se gestó en los años sesenta y setenta ocurría a la par con sucesos de escala mundial tales como la crisis de los misiles de Cuba, la muerte del Che Guevara (1967) y las protestas estudiantiles en México y en el cono sur (1968 - 1972). Estos y otros fenómenos tuvieron una influencia en el arte creando nuevas imágenes realistas y explorando la relación entre los sujetos y su contexto (Gerardi 616). A partir de este momento, Berni decidió darle un estilo realista y crítico a su arte, el cual inició en los sesenta retratando las condiciones de vida de la población de bajos recursos económicos en Buenos Aires a partir de la creación de dos personajes que representó en algunas de sus pinturas, impresiones, collages y esculturas: Juanito Laguna y Ramona Montiel.

A partir de elementos del Nuevo Realismo, Berni intentó retratar la crisis de los 70 en la que varias de sus obras utilizaron material reciclado que representaba para él las fallas de “las relaciones capitalistas de producción” (Gerardi 607). Las virtudes y las técnicas empleadas en sus obras tardías de los años 70 se alejaron de aquellas corrientes surrealistas en las que empezó para realizar una crítica a la razón y la vida cotidiana capitalista de manera

transgresiva y liminal. La política del arte de Berni, por tanto, es una “forma de disenso” (Gerardi 608), en la que intenta representar la realidad no sólo por el producto final de su arte sino también por los materiales que utiliza, haciendo alusión a que la otra cara del progreso, de la industria, y de la cultura del consumo del capitalismo es la cultura del desperdicio.

Capítulo 2

El poeta y el pintor: dos visiones comparadas acerca del cuerpo humano

Una vez realizado este contexto acerca de la vida y obra de Lorca y Berni en Nueva York, es momento de concentrarnos en elementos dialógicos entre sus obras. Para esto se ha seleccionado los siguientes elementos; por parte de *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca, se analizarán los siguientes: *Aurora*, *La Danza de la Muerte*, y *Nueva York (oficina y denuncia)*; escritos entre 1929 y 1930.

Las obras pictóricas de Antonio Berni que analizaremos serán: *Aeropuerto*, *Promesa de Castidad*, y *Los Hippies* producidas en 1976. Estas pinturas nos interesan porque fueron el resultado de la experiencia neoyorkina de Berni, por lo tanto, serán de valiosa aportación al propósito de este trabajo. Como se ha señalado, esta investigación busca ser un recurso inicial para comprender el papel de la corporeidad en los textos de Federico García Lorca, y las pinturas de Antonio Berni, para ello se recurrirá a los métodos utilizados por la Literatura Comparada y la comparación interartística. Antes de continuar, basta aclarar algunos conceptos claves para este trabajo, particularmente, sobre cómo se entiende Literatura Comparada,

Mombelli (3) identifica tres definiciones de lo que se puede entender como Literatura Comparada. La primera definición se refiere al método de investigación y las técnicas de análisis aplicado estrictamente al campo de estudios literarios. Una segunda definición se dirige hacia el campo de la Lingüística Comparada donde este tipo de análisis deja de ser único para los estudios literarios y va más allá al considerar individualmente “alteraciones, asociaciones, desarrollos e influencias recíprocas en las distintas literaturas” (Croce ctd. Mombelli 3). Una tercera definición de la Literatura Comparada es mucho más contextual y

es aquella que contempla “todos los antecedentes de la obra literaria, cercanos y lejanos, prácticos e ideales, filosóficos y literarios” (Mombelli 3) y que impactan sobre la historia y el lenguaje de las obras literarias.

Andrade (57 – 69) propone, de la mano de teóricos de la Literatura Comparada tales como Antonio Mendoza Fillola, Claudio Guillén, George Steiner y Armando Gnisci, poner en diálogo analítico elementos discursivos tan diferentes como lo son las artes plásticas y visuales con la literatura. La correspondencia entre los discursos literarios y pictóricos en la Literatura Comparada se ha valido de varias figuras como la éfrasis -o la representación verbal de una expresión pictórica o visual y viceversa-. Tanto la literatura como la pintura son códigos estéticos que apelan a herramientas diferentes para representar ideas y emociones por lo que se hace necesario elaborar categorías de análisis que permitan extraer la importancia del mensaje que quieren transmitir.

En este sentido, los estudios comparados de las artes buscan similitudes de los códigos artísticos en diferentes manifestaciones estéticas (Andrade 59). Esto define a grandes rasgos lo que se entiende como literatura comparada en esta investigación, a saber, el análisis del texto literario no sólo con otras piezas literarias sino también en relación con otras artes. Esto implica un proceso hermenéutico en el que la comparación se da en virtud de lo que las obras artísticas quieren representar y cómo, a su vez, son interpretadas por diferentes individuos. Más aún, esta rama de los estudios literarios le interesa saber los contextos sociales, económicos y culturales en el que las obras artísticas fueron producidas.

En el campo de la literatura comparada, varios autores han desarrollado métodos y técnicas para analizar la relación entre pintura y literatura. Jean Hagstrum en su obra *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray* (1958) "pictorialismo literario", o la representación visual en la poesía. Su análisis se centra

en cómo los poetas describen escenas de manera que evocan imágenes visuales, estableciendo paralelos con la pintura y examina cómo las técnicas pictóricas, como la composición y el uso del color, se traducen en técnicas literarias. Mitchell (23-55) introduce la teoría de la "iconología" y la "imagen-texto", enfocándose en la relación entre las imágenes y los textos. Argumenta que las imágenes y los textos no deben ser estudiados de forma aislada, sino en su interacción. Su enfoque es interdisciplinario, considerando la semiótica, la teoría crítica y los estudios culturales.

Mieke Bal (18-60) utiliza el concepto de "narratología visual" para analizar cómo las pinturas pueden ser leídas como textos narrativos. Su método incluye un análisis detallado de la estructura narrativa dentro de las obras de arte visual y cómo estas estructuras se relacionan con las narrativas literarias. Finalmente, Julia Kristeva (190-212) introduce el concepto de "intertextualidad", que puede ser aplicado a la relación entre pintura y literatura. Su análisis se centra en cómo las obras literarias y visuales se referencian mutuamente, creando un diálogo entre los textos y las imágenes.

A la luz de estos aportes, se entiende como Literatura Comparada como aquella disciplina que permite poner en diálogo la representación del mundo por medio de las artes independientemente de la forma y el estilo elegidos por los artistas, donde cabe la posibilidad de interpretar la realidad por medio del uso de símbolos y temas que sean traducibles y entendibles para todas las disciplinas artísticas.

2.1 Análisis isotópico de los poemas seleccionados

Uno de los recursos investigativos que nos ofrece la Literatura Comparada, es el análisis de isotopías, la comparación *a histórica* e interartística. El análisis de isotopías, la comparación a histórica e interartística son métodos que permiten una comprensión profunda de la interacción entre distintas formas de arte y su evolución a lo largo del tiempo. Vamos a

desglosar cada uno de estos conceptos y su aplicación en el análisis comparativo de literatura y pintura.

El análisis de isotopías se enfoca en la identificación de redes semánticas dentro de un texto o una obra de arte. Las isotopías son repeticiones de unidades semánticas que crean coherencia en un texto. En el contexto de la comparación entre literatura y pintura, el análisis de isotopías implica: 1. Identificación de Isotopías (Determinar las isotopías en ambas obras, es decir, las repeticiones de temas, motivos y símbolos); 2. Comparación de Redes Semánticas (Comparar cómo estas isotopías se manifiestan en la literatura y en la pintura; y 3. Interpretación de Significados (Analizar los significados que emergen de estas redes semánticas y cómo contribuyen a la comprensión global de las obras).

La comparación a histórica, también conocida como comparación sincrónica, analiza las similitudes y diferencias entre obras de diferentes períodos históricos sin enfocarse en su evolución cronológica. Este método tiene varias ventajas. Primero, permite identificar temas Universales que trascienden épocas específicas. Segundo, se puede establecer una pesquisa sobre influencias mutuas, es decir, investigar cómo las obras de diferentes períodos pueden influenciarse mutuamente a través del tiempo. Finalmente, este análisis implica Comprender cómo contextos históricos y culturales distintos pueden dar lugar a interpretaciones y representaciones diversas de temas similares.

Por su parte, la comparación interartística analiza las relaciones y correspondencias entre diferentes formas de arte, como la literatura y la pintura. Este método incluye, primero, un análisis de medios expresivos que requiere examinar cómo los diferentes medios (texto e imagen) representan temas y motivos. Más aún, esto implica revisar simbolismos y metáforas con el fin de identificar el uso de símbolos y metáforas en ambas formas de arte. Por último, se requiere hacer un examen de las narrativas poéticas y composiciones artísticas para

comparar las estructuras narrativas en la literatura con las composiciones visuales en la pintura.

Con esta aclaración, en este documento se estudian las representaciones sobre el cuerpo, la ciudad y el consumismo en las obras de García Lorca y Berni. Como se apreciará más adelante, algunas de sus opiniones fueron contundentes, y resulta interesante profundizar en las críticas que realizan García Lorca y Berni en torno a la relación entre cuerpo y consumismo. En consideración con lo anterior, Federico García Lorca, después de haber presenciado el caos que significó la caída de la Bolsa de Valores de Nueva York de 1929, se dio cuenta que se encontraba en medio de una sociedad que había cortado toda conexión con la naturaleza pues los individuos que habitan ese contexto ya no se sienten únicos, solo son una parte minúscula de una maquinaria llamada capitalismo, que día a día va fabricando moldes.

Para el caso del texto *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca, un análisis isotópico parte de su identificación mediante una lectura detallada del texto para identificar las palabras, frases y símbolos que se repiten y que parecen estar relacionadas temáticamente. Después, se registran todas las repeticiones de términos y conceptos que se perciben a lo largo del texto y se clasifican en temas y sus afinidades semánticas. Para el caso de este trabajo, primará el concepto de cuerpo y qué temas suscita en el texto. Luego, se establecen cuáles son las isotopías más dominantes y cuáles son secundarias, basándose en la frecuencia y la relevancia en el contexto del texto.

Posteriormente, se realiza un análisis de la función de las isotopías con base a la contribución al sentido general del texto y la relación entre isotopías. Para el primer elemento, se examina cómo cada isotopía contribuye al mensaje global del texto (Por ejemplo, una isotopía de la muerte puede subrayar un tema de decadencia o finitud). Para el segundo caso,

se analiza cómo las diferentes isotopías interactúan entre sí, creando tensiones, contrastes o armonías que enriquecen la comprensión del texto. Finalmente, se elabora una interpretación semántica de las isotopías más recurrentes y su relación con el contexto social y cultural de la época del texto.

También, Andrew Samuel Walsh y Jacqueline Cruz argumentan que *Poeta en Nueva York* (1940) es una de las obras que contribuyó a la construcción cultural de la ciudad de Nueva York para lectores hispanos a principios del siglo XX ya que, al leer el libro se evidencia cómo parte del contenido fue inspirado por la vida cotidiana que observaba el poeta durante varias caminatas por las calles de la ciudad, retratando un estilo personal y dramático que mantenía en varios de sus escritos.

2.1.1 La Aurora

El poema *La Aurora* es un texto cargado de simbolismo y elementos semánticos recurrentes que construyen una imagen poderosa y crítica de la vida urbana moderna. El poema comienza con la imagen de la aurora, que tradicionalmente simboliza el renacimiento, la esperanza y el comienzo de algo nuevo. Esta aurora se personifica y se convierte en una figura misteriosa y poderosa que influye en el entorno y en los seres humanos que la rodean.

2.1.1.1. *Deshumanización y alineación urbana*

Los elementos tales como "cuatro columnas de cieno", "huracán de negras palomas", "aguas podridas", "escaparates" simbolizan la corrupción y la deshumanización en la ciudad moderna, representando un entorno opresivo y alienante. Estas isotopías contribuyen a la crítica de Lorca a la modernidad y la vida urbana. La ciudad de Nueva York se convierte en un símbolo de la deshumanización y la alienación que caracteriza la modernidad.

2.1.1.2 *Muerte y decadencia*

Los elementos tales como “aguas podridas”, “gente que vacila insomne”, “naufragio de sangre” refuerzan la idea de decadencia y muerte, sugiriendo una atmósfera de desesperanza y destrucción. Las isotopías de la muerte y la decadencia subrayan la presencia constante de la muerte y la desesperanza en la ciudad. La vida urbana está asociada con la destrucción y la desesperanza.

2.1.1.3 *Cuerpo*

Los descriptores tales como “gente que vacila insomne”, “niños abandonados”, “huesos” permiten hacer una reflexión en torno al uso del cuerpo humano como un símbolo de vulnerabilidad y sufrimiento en un ambiente hostil y deshumanizante. Lorca frecuentemente utiliza imágenes sensoriales y naturales para representar el cuerpo humano. En "La Aurora", el cuerpo se fusiona con elementos naturales como la tierra, el agua y el aire. Por ejemplo, "cuerpos calcinados" podría evocar imágenes de cuerpos desgastados por el sol o incinerados en el fuego, creando una conexión visceral entre el cuerpo humano y la naturaleza.

Lorca también utiliza el cuerpo como una metáfora para expresar emociones y estados internos. En el poema, los cuerpos pueden ser "cuerpos marchitos" o "cuerpos en el silencio", lo que sugiere estados emocionales o existenciales más que descripciones físicas precisas. Más aún, el cuerpo en Lorca a menudo está asociado con la sensualidad y el erotismo, aunque también con la vulnerabilidad y la mortalidad. En *La Aurora*, la relación entre la aurora y los cuerpos puede tener connotaciones eróticas o simbólicas, donde el cuerpo humano se ve afectado por fuerzas naturales más allá de su control.

Tal y como se puede apreciar en la tabla más arriba, el análisis de *La Aurora* revela cómo Federico García Lorca utiliza isotopías de la deshumanización, la muerte y el cuerpo para construir una crítica poderosa de la vida urbana en Nueva York. A través de estas

isotopías, Lorca explora la deshumanización y la alienación que caracterizan la modernidad, utilizando el cuerpo como un símbolo central de la vulnerabilidad y la fragilidad humana en un entorno opresivo y deshumanizante. La interacción de estas isotopías crea una imagen coherente y profundamente crítica de la ciudad moderna, ofreciendo una comprensión más profunda y matizada de la obra poética de Lorca.

2.1.2 Danza de la Muerte

El poema "Danza de la Muerte" de Federico García Lorca es una obra que se presta a múltiples interpretaciones, incluyendo el análisis isotópico, que considera tanto el contenido temático como la forma poética utilizada por el autor.

2.1.2.1 *Tema de la muerte y lo macabro*

El poema presenta un tema central de la muerte, pero no en un sentido puramente trágico, sino más bien en una exploración de lo macabro y lo ritualístico. La muerte no solo es un evento final, sino una figura que cobra vida propia en forma de danza, lo que sugiere una visión de la muerte como algo inevitable pero también como parte de un ciclo vital.

2.1.2.2 *Simbolismo de la danza*

La danza en el poema puede interpretarse de varias formas. Por un lado, puede representar la inevitabilidad y la universalidad de la muerte, ya que todos los seres vivos están destinados a bailar con ella en algún momento. Por otro lado, la danza también puede simbolizar un ritual o una celebración, quizás de la vida que precede a la muerte, o incluso una aceptación resignada de la misma.

2.1.2.3 *Imágenes y metáforas*

Lorca utiliza imágenes vívidas y metáforas poderosas que contribuyen a la atmósfera del poema. Por ejemplo, la descripción de la muerte como un caballo negro que galopa, o los bailarines vestidos de calaveras que danzan en el cielo, evocan una sensación de lo

sobrenatural y lo místico, mientras que las campanas que repican sugieren un sentido de ritual y ceremonial.

2.1.2.4 Ritmo y estructura poética

El poema está estructurado en estrofas cortas y ritmos que evocan un movimiento casi rítmico, como el de una danza. Esto refuerza la idea de que la muerte es un evento dinámico y constante, que sigue su propio ritmo inalterable. Además, la repetición de ciertos versos o imágenes a lo largo del poema refuerza su significado y enfatiza la inevitabilidad de la muerte.

En resumen, el análisis isotópico del poema "Danza de la Muerte" de Federico García Lorca revela una compleja interacción entre tema, simbolismo, estructura y contexto cultural, todos los cuales contribuyen a una comprensión más profunda de esta obra poética única en la literatura española.

2.1.3 Nueva York

El poema *Nueva York* de Federico García Lorca es una obra que refleja la experiencia personal y emocional del autor durante su estancia en esta ciudad entre 1929 y 1930. A continuación, se realiza un análisis isotópico del poema:

2.1.3.1 Temas centrales

- Soledad y alienación: Lorca experimenta una profunda sensación de soledad en la gran metrópolis, reflejada en versos como "Hay tiendas verdes y limones / en las fruterías / y las gentes van por las aceras / hacia donde les lleva el día." Esta soledad es intensificada por el contraste con su Andalucía natal.

- Modernidad y cambio: Lorca captura la esencia de una ciudad en rápida transformación, simbolizada por el ruido, las luces brillantes y el movimiento constante que caracterizan a Nueva York.

2.1.3.2 Imágenes y símbolos

- Contrastes visuales y sonoros: Lorca utiliza imágenes sensoriales intensas para contrastar la tranquilidad de su tierra natal con el bullicio de la gran ciudad. Por ejemplo, describe "farolas que piden cigarrillos" y "ascensores que suben con la luna".

2.1.3.3 Lenguaje y estilo

- Ritmo y musicalidad: Lorca emplea un estilo lírico y musical en sus versos, caracterizado por una prosa poética que fluye rítmicamente. Esto enfatiza tanto la belleza como la alienación de la ciudad.
- Simbolismo surrealista: Aunque menos marcado que en otras obras, Lorca incorpora elementos surrealistas que añaden una capa de complejidad y misterio a la percepción de la ciudad.

En conclusión, *Nueva York* de Federico García Lorca es un poema que explora la dualidad entre la fascinación y la alienación que el autor experimentó en la ciudad. Mediante imágenes evocadoras y un lenguaje lírico, Lorca nos presenta una reflexión sobre la modernidad, la soledad y la transformación personal en el contexto de una de las ciudades más emblemáticas del siglo XX. La estancia de Lorca en Nueva York coincidió con la Gran Depresión y un período de cambios sociales y económicos significativos. Su poesía refleja tanto la fascinación como la incomodidad que sintió en esta nueva realidad.

2.2 Análisis semiótico de las pinturas seleccionadas de Antonio Berni

Erwin Panofsky, uno de los historiadores del arte más influyentes del siglo XX, desarrolló un método sistemático y profundo para analizar las obras de arte conocido como análisis iconográfico e iconológico. En su obra *Studies in Iconology* (1939), Panofsky establece una metodología de tres niveles que permite desentrañar los significados visibles y ocultos de las imágenes artísticas. Esta metodología abarca desde la simple descripción de la obra hasta la interpretación más profunda de su contexto histórico y cultural. A continuación, se presenta una explicación teórica detallada de este enfoque.

El análisis preiconográfico es el primer paso en el método de Panofsky y se enfoca en la descripción directa y objetiva de los elementos visibles en una obra de arte. Este nivel es fundamentalmente descriptivo y no requiere conocimientos especializados de historia del arte o iconografía. Se centra en lo que Panofsky llama la "materia primaria" o "significado factual". La descripción directa se refiere a que, el analista debe observar y describir todos los elementos visibles de la obra sin intentar interpretarlos. Esto incluye figuras, objetos, colores, formas y composiciones. Paralelamente, en este primer nivel se debe realizar una identificación de motivos o temas artísticos recurrentes, que son conocidos universalmente y no dependen de un contexto específico para ser comprendidos.

El análisis iconográfico es el segundo nivel y se ocupa de la interpretación del "significado secundario" o "significado convencional" de los elementos identificados en el análisis preiconográfico. En este nivel, se requiere un conocimiento más especializado de la iconografía, mitología, literatura y tradiciones culturales. Aquí, el analista debe identificar a los personajes, objetos y escenas descritas en el primer nivel. Esto requiere conocimientos específicos sobre los temas representados y su simbología convencional. También, este paso también implica una contextualización histórica y cultural, es decir, situar los elementos

identificados dentro de su contexto histórico y cultural, considerando cómo estos símbolos y temas eran comprendidos y utilizados en la época en que se creó la obra.

El análisis iconológico es el tercer y más profundo nivel del método de Panofsky. Se centra en la interpretación del "significado intrínseco" o "contenido simbólico" de la obra, que refleja las actitudes, valores y estructuras mentales de la cultura que la produjo. Este nivel requiere un conocimiento profundo no solo de la iconografía, sino también de la filosofía, la teología, la historia y la cultura en general. Un primer elemento de este nivel requiere una interpretación del contenido simbólico o los significados subyacentes y las implicaciones simbólicas más profundas de la obra, más allá de su apariencia y su simbolismo convencional. Igualmente, se entiende cómo la obra refleja y responde a las condiciones sociales, políticas, económicas y culturales de su tiempo. Finalmente, se considera la intención del artista, su visión personal y cómo esta se manifiesta en la obra. Esto requiere una comprensión de la biografía del artista, sus influencias y su contexto personal.

El método de análisis iconográfico de Erwin Panofsky proporciona una herramienta poderosa y estructurada para comprender el significado de las obras de arte. A través de sus tres niveles de análisis - preiconográfico, iconográfico e iconológico- permite a los historiadores del arte y a los estudiosos desentrañar no solo lo que se representa en las obras de arte, sino también por qué y cómo se representan, ofreciendo una comprensión rica y matizada de las interacciones entre la cultura, la historia y la creatividad artística.

Para aplicar estos tres niveles de análisis de manera integrada, se puede seguir un enfoque sistemático que combine la observación, la investigación y la interpretación. Primero, se puede comenzar con una observación minuciosa de la obra, describiendo todos los elementos visibles sin interpretar. Luego, es necesario adelantar una investigación sobre los temas y símbolos identificados, utilizando fuentes históricas, literarias y culturales para

comprender su significado convencional. Por último, el análisis concluye cuando se integran los hallazgos anteriores para interpretar el contenido simbólico y las implicaciones culturales más profundas de la obra, considerando las intenciones del artista y el contexto socio-cultural.

El análisis isotópico es transversal a la revisión y comparación de elementos simbólicos e interpretativos que se encuentran tanto en *Poeta en Nueva York* como en las obras de Antonio Berni. El análisis isotópico es una herramienta clave en la semiología que permite identificar y estudiar las repeticiones semánticas dentro de un texto para entender cómo se construye el significado. Este método se basa en la identificación de isotopías, que son redes de significados recurrentes que aseguran la coherencia de un discurso.

En semiología, una isotopía se define como un conjunto de categorías semánticas que garantizan la coherencia de un texto. Las isotopías permiten que el lector identifique patrones y significados a través de repeticiones y variaciones de temas, motivos y símbolos. Este análisis no solo se enfoca en el contenido explícito del texto, sino también en las connotaciones y asociaciones que emergen de la repetición semántica. Uno de los ejemplos más representativos de este análisis se puede encontrar en *La Viña Salvaje* de Antonio Colina emplea varias isotopías que se entrelazan para crear una red semántica compleja y rica. En la Tabla 1 se puede apreciar algunas de las isotopías más comunes que maneja el autor en la novela:

Tabla 1

Elementos simbólicos y semióticos de *La Viña Salvaje* (1985) de Antonio Colina

Elementos semióticos	Elementos simbólicos
Naturaleza	<p>Viñedos y Vides: No solo son escenarios recurrentes sino también símbolos del esfuerzo humano y la conexión con la tierra.</p> <p>Estaciones del Año: Las estaciones marcan el paso del tiempo y reflejan el ciclo natural de crecimiento y decadencia.</p>

Vida rural	<p>Trabajo Agrícola: El esfuerzo diario de trabajar la tierra se presenta como un tema constante, reflejando la dureza y la nobleza de la vida rural.</p> <p>Tradiciones y Costumbres: Las prácticas y costumbres locales forman un trasfondo esencial, creando un sentido de identidad y continuidad cultural.</p> <hr/> <p>Nacimiento y Crecimiento: La plantación y el cuidado de las vides se pueden ver como metáforas del nacimiento y la crianza.</p>
Ciclo de vida	<p>Madurez y Cosecha: La vendimia simboliza la culminación de los esfuerzos y la recompensa del trabajo duro.</p> <p>Decadencia y Muerte: El ciclo de la vida vegetal, con la caída de las hojas y el invierno, refleja el inevitable declive y la muerte.</p>

Fuente: Elaboración propia.

Una vez identificadas las isotopías, el siguiente paso es analizar la relación entre cada una de ellas. En *La Viña Salvaje*, las descripciones detalladas de los viñedos y el trabajo agrícola no solo establecen el escenario, sino que también profundizan en el tema central de la relación entre el hombre y la naturaleza. Las vides y su cultivo simbolizan el esfuerzo humano por dominar y armonizar con la naturaleza. Más aún, el ciclo de vida de las vides, desde su plantación hasta su cosecha y eventual decadencia, se convierte en una metáfora extendida de la vida humana. Los personajes de la novela experimentan sus propios ciclos de crecimiento, madurez y envejecimiento, reflejados en el ciclo de las estaciones y el crecimiento de las plantas. También, la superposición de las isotopías crea una red semántica que refuerza los temas principales de la novela. Por ejemplo, el trabajo agrícola no solo es una actividad cotidiana sino una forma de ritual que conecta a los personajes con sus antepasados y con el ciclo natural del mundo.

Finalmente, se debe interpretar cómo las isotopías contribuyen al significado global de la obra y qué revelan sobre los temas y mensajes del autor. La viña, central en la novela, simboliza tanto el trabajo constante y la dedicación de los personajes como su esperanza y lucha por un futuro mejor. La viña es un símbolo de resistencia y supervivencia, reflejando

la resiliencia de los personajes frente a las adversidades. Igualmente, la interconexión entre el ciclo de la naturaleza y el ciclo de la vida humana subraya una visión del mundo donde la vida y la muerte son partes inevitables y naturales del mismo proceso. Esta perspectiva aporta una profundidad filosófica a la narrativa, sugiriendo una aceptación serena de la transitoriedad y la renovación. Finalmente, a través de las isotopías de la vida rural y las tradiciones, Antonio Colina aborda la tensión entre la preservación de las costumbres ancestrales y los cambios inevitables que trae la modernidad. Esta dualidad refleja los desafíos que enfrentan las comunidades rurales en la transición hacia el mundo contemporáneo.

Aplicado a este trabajo, identificar y analizar los elementos semióticos e iconográficos en las obras de Antonio Colina se puede apreciar cómo estas redes semánticas contribuyen a los temas principales de la novela, como la conexión con la tierra, la resiliencia humana y la interacción entre tradición y modernidad. Este método de análisis proporciona una comprensión más profunda de la obra, destacando la habilidad de Colina para tejer un tapiz complejo y significativo a través de la repetición y variación de motivos temáticos.

En atención a lo anterior, para hacer un análisis tanto semiótico como iconográfico tanto de las pinturas de Antonio Berni, es necesario aclarar que el marco común analítico será la semiótica entendida como “[...] la ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social [...]” (Saussure 91). Umberto Eco señala que la semiótica está dividida en cuatro elementos, a saber: 1. La señal y el sentido, 2. la semiótica de los mensajes visuales, 3. La función y, 4. El signo. La pintura, como un fenómeno de comunicación estética, está compuesta por estos elementos para lo cual Umberto Eco propone el método binario que consiste en revelar los códigos connotativos y denotativos de las imágenes las cuales cargan con un mensaje estético. Este mensaje estético, explica Eco, recurre a un juego de metáforas

imaginativas que sugieren efectos y que produce un universo de significados. En otras palabras, la pintura es una representación artística que está sujeta a un universo de significados.

En este sentido, el mensaje estético del arte tiene varios niveles de información y en ella pueden coexistir varias funciones, por lo cual se hace necesario un ideolecto de la obra entendido como el “código particular de una obra [y que origina] imitaciones, maneras, usanzas estilísticas y, por fin, normas nuevas, como enseña la historia del arte y la cultura” (Eco 166). Esto permite entender que la obra “transforma continuamente sus propias denotaciones en connotaciones, y sus propios significados en significantes de otros significados” (Eco 166), es decir, no está atada a la realidad en la que fue producida, sino que permite que sea “leída” e interpretada por varios individuos ubicados en tiempos diferentes.

Lo anterior permite comprender que el mensaje estético del arte visual es abierto, es decir, permite una interpretación amplia y significativa. Aplicado al campo del arte visual, la imagen está compuesta de signos que tienen una función simbólica por lo que se encuentran sujetos a varias interpretaciones independientemente del contexto en el que se produzcan. Eco recomienda que, para realizar un análisis semiótico es necesario convertir los artificios expresivos (las imágenes) en artificios de comunicación (códigos y signos). También, vale la pena apelar a las teorizaciones hechas por la Escuela de Praga acerca de la comunicación donde se define la semiótica artística como el estudio que “se ocupa de la producción del sentido dentro de una obra” (Kristeva 142). En este sentido, la obra de arte es un sistema de comunicación que se compone de códigos, signos y un sistema significante.

Una vez hechas estas definiciones, el análisis semiótico *Aeropuerto*, *Promesa de Castidad* y *Los Hippies* se considerará el método propuesto por Eco para el análisis del mensaje estético y que se compone de los siguientes elementos: 1. Soporte físico (la

información que transmiten aspectos tangibles de la obra tales como las líneas, la luz y los colores); 2. Significados sintagmáticos (el orden en el que aparecen los elementos de la obra pictórica), 3. Significados denotados (lo que se ve directo y preciso), 4. Significados connotados (los elementos subjetivos que se puede encontrar en las piezas pictóricas) y 5. Intencionalidad (cuál es el mensaje que quiso transmitir el artista al añadir los elementos visuales en sus piezas de arte).

Este tipo de análisis implica entender el cuerpo como “vehículo de la acción para emitir mensajes verbales y como instrumento generador de pasiones (Cid 154), es decir, comprender el cuerpo como un proceso estructural de significación y emotividad. En resumen, la lectura del cuerpo desde la semiótica implica entenderlo como un signo que está conectado con conceptos abstractos. La corporeidad, en este sentido, se convierte en “objeto de estudio, texto, expresión de imágenes” (Cid 160), esto es, como el orden simbólico y el medio para representar (o comunicar) conceptos y realidades en el mundo.

2.2.1 Aeropuerto (1976)

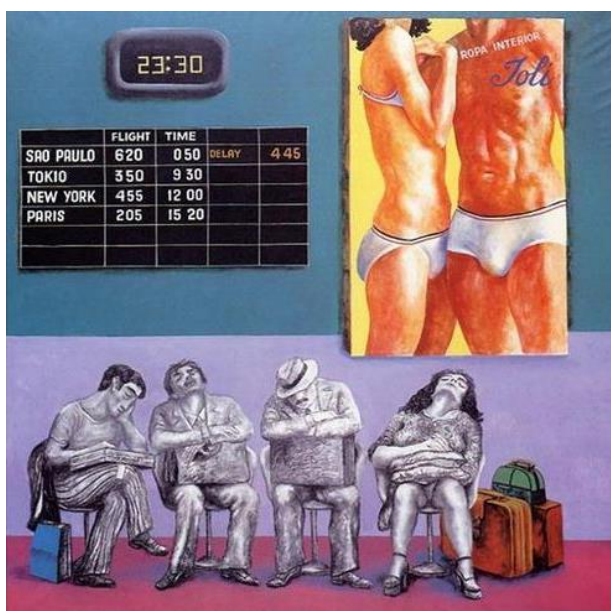


Figura 1. Aeropuerto de Antonio Berni. Tomado de: Centro Cultural Recoleta, 2005, http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/berni/6_obras_1976_3.php. Accedido el 29 de marzo de 2024.

Es una obra de 1976, de tamaño 197cm x 197cm pintada con técnica de acrílico sobre tela. Primero, podemos notar que hay tres horizontales, los cuatro personajes se encuentran en el medio, y estas son cuatro figuras monocromas de magenta y violetas (tres hombres y una mujer). En la parte inferior, notamos que lo único que está resaltado a color son los objetos que se encuentran en el suelo; los que los pasajeros tienen en sus brazos son blanco y negro, como ellos. Hay una saturación en el color, sobre todo en el cuadro publicitario y la composición sigue la regla de tres². Los violetas se complementan con los tonos cálidos del punto focal, que en este caso es el aviso publicitario

No existe movimiento, está compuesta por verticales y horizontales, podemos observar que el hombre de sombrero está en todo el centro de la pintura. En la parte inferior derecha, justo en el lugar donde se observa a una mujer, La luz al igual que la pintura es plana y general. En el plano frontal no hay puntos de fuga. El fondo en así carece de volumen, pero es compensado por la representación de la publicidad de Toli.

En la parte superior, hacia la izquierda vemos un reloj digital que marca las 23:30. Un poco más abajo podemos observar una pantalla que nos indica las ciudades, el número de vuelo y hora de partida. Hacia la parte superior derecha, vemos un cuadro publicitario, en que se muestra a un hombre y una mujer, ambos, en ropa interior; el cuadro tiene un fondo amarillo que logra que las figuras resalten más. Estos cuerpos tienen acabados más realistas, cercanos al hegemónico. Nos llama la atención que las miradas de las figuras humanas no se cruzan entre ellas.

² La regla de tres o regla de los tercios es una simplificación de la sección áurea, que establece la división del rectángulo en partes proporcionales, agradables a la vista y consecuentemente a la imagen que contenga, y es seguramente la regla de composición más conocida y válida tanto para la fotografía como para la pintura y el resto de las artes (Muñoz, párr. 1).

La pintura *Aeropuerto* de Antonio Berni es una obra que, a primera vista, presenta una escena cotidiana en un aeropuerto, un lugar de tránsito y movimiento constante. Sin embargo, Antonio Berni utiliza varios elementos estéticos y técnicas artísticas para crear una obra profundamente crítica y simbólica. En cuanto a la composición y disposición de elementos, las figuras humanas están dispersas por todo el lienzo, creando una sensación de movimiento y actividad. Estas figuras no tienen rostros claramente definidos, lo que contribuye a la sensación de anonimato y despersonalización.

Igualmente, Antonio Berni utiliza una paleta de colores fríos y neutros, predominantemente grises, azules y blancos, que refuerzan la sensación de frialdad y deshumanización. Estos colores también evocan la modernidad y la tecnología, características inherentes a un aeropuerto. Y, los pocos toques de color más cálido, como los rojos y amarillos en ciertos elementos, atraen la atención del espectador y pueden simbolizar la vida y la humanidad atrapadas en el entorno frío y despersonalizado del aeropuerto.

Antonio Berni es conocido por su uso de técnicas mixtas, y en *Aeropuerto* emplea collage y ensamblaje, incorporando materiales reales como metal, plástico y papel. Estos materiales industriales y desechables enfatizan la temática de la modernidad y la tecnología. En cuanto a la textura de los materiales utilizados éste añade una dimensión táctil a la obra, haciendo que el espectador sienta la frialdad y rigidez del entorno representado.

Al momento de visualizar la obra, no se puede identificar con facilidad los planos en que aparecen tanto las personas como los elementos materiales. Sin embargo, sí podemos notar una diferencia en los tamaños de los elementos siendo el aviso publicitario con los dos cuerpos el objeto de mayor tamaño y volumen de la obra. También, vale la pena resaltar que tanto el aviso como el reloj aparecen de manera superior y central en la pintura y todos los vuelos tienen hora de despegue en horas de la mañana o de la madrugada; es por esto que los

cuatro personajes permanecen dormidos en sus sillas ya que es demasiado temprano para ellos encontrarse en el aeropuerto. Podría dar entender, en la sociedad moderna y de consumo el tiempo y la imagen corporal es lo más importante y que puede pasar por encima de la condición humana. También, al fijarnos tanto en los cuerpos del aviso publicitario y las cuatro personas en la escala de grises podemos inferir que, el mensaje que intentaba transmitir Berni es que en la sociedad capitalista de consumo existe un desfase entre la imagen de un mundo ideal versus el mundo real. El hecho de que las cuatro personas estén dormidas refleja los efectos de vivir en los tiempos y ritmos de esta sociedad: una sociedad cansada, aburrida y deprimida por no poder alcanzar los estándares y cánones de belleza y de estilo de vida “exitoso” que exige el capitalismo.

Vemos, entonces, un cuadro con contrastes: cuerpos perfectos versus cuerpos reales achacados, agotados y sin noción del tiempo; sujetos supeditados a los azares de la vida consumista y que no viven, sino que transitan rápidamente (de aquí el simbolismo de que el lugar donde se desarrolla la obra es en un aeropuerto); lo humano en ese sentido se encuentra abandonado y se priorizan valores tales como el individualismo, la competitividad y el exceso.

El tema del cuerpo en la pintura *Aeropuerto* de Antonio Berni es central para entender su crítica social y la reflexión sobre la condición humana en la modernidad. A través de su representación, Berni aborda varios aspectos relacionados con el cuerpo y su lugar en la sociedad capitalista contemporánea. Primero, las figuras humanas en *Aeropuerto* carecen de rasgos individuales distintivos, lo que sugiere una pérdida de identidad en el contexto de la modernidad tecnológica. El aeropuerto, como símbolo de la globalización y el tránsito constante, despersonaliza a los individuos, reduciéndolos a meros cuerpos en movimiento.

Segundo, la falta de interacción entre las figuras resalta la alienación que caracteriza la vida moderna. Los cuerpos están físicamente presentes, pero emocionalmente distantes, subrayando la desconexión personal en espacios públicos. Tercero, la disposición de los cuerpos aluden a la concepción del cuerpo como máquina, específicamente, los materiales industriales utilizados en la pintura (metal, plástico) y la representación de las figuras humanas sugieren una analogía entre el cuerpo humano y las máquinas. Esta metáfora refleja la deshumanización y la mecanización de la vida en la era moderna, donde los individuos son vistos más como engranajes en una máquina gigante que como seres humanos completos y únicos. Además, en el contexto del aeropuerto, los cuerpos están en constante movimiento, simbolizando la eficiencia y productividad que se espera en la sociedad contemporánea. Este énfasis en la eficiencia despoja al cuerpo de su humanidad, reduciéndolo a su función práctica.

Cuarto, la vulnerabilidad del cuerpo humano se encuentra implícito en la pintura. A pesar de la aparente frialdad y fortaleza del entorno, la vulnerabilidad del cuerpo humano es un tema implícito. En un lugar de tránsito como un aeropuerto, los cuerpos están sujetos a las incertidumbres y riesgos asociados con el viaje y la tecnología. También, La ausencia de expresiones faciales y la falta de interacción emocional entre las figuras refuerzan la idea de que, aunque los cuerpos están presentes, las conexiones humanas profundas y significativas están ausentes. Esta desconexión emocional acentúa la fragilidad psicológica del ser humano en la modernidad.

Finalmente, a través de la representación de cuerpos anónimos y despersonalizados, Berni critica las condiciones de la modernidad que alienan y deshumanizan a los individuos. El aeropuerto, símbolo de la globalización y el avance tecnológico, se convierte en un espacio de reflexión sobre cómo estos cambios afectan la identidad y la humanidad de las personas.

Implícitamente, la obra puede también hacer referencia a la explotación y desigualdad en la sociedad moderna. Los cuerpos anónimos podrían representar a las masas de trabajadores que, en su anonimato y despersonalización, sostienen el funcionamiento de la modernidad tecnológica sin reconocimiento ni valoración adecuada.

2.2.2 *Promesa de Castidad* (1976)



Figura 2. *Promesa de Castidad* de Antonio Berni.
Tomado de: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2020, <https://acortar.link/x6DaOD>.
Accedido el 29 de marzo de 2024.

Promesa de Castidad es una pintura de Antonio Berni que mide 199cm x 156cm y en la que se aplica la técnica acrílica sobre tela. En la obra se puede ver a una mujer desnuda en medio de un cementerio. Suponemos que por la temperatura de la pintura es fría, además, cuenta con un color sucio. El violeta es predominante. La mujer se encuentra en primer plano, tiene el torso desnudo es delgada, de cabello rubio, las únicas prendas que lleva puestas son

una capa negra y roja y bastante contraste, y unas medias largas de color negro, su maquillaje es bastante cargado.

En la capa que lleva puesta la mujer, se observa saturación en los colores, además le ofrece movimiento a la escena. La comprensión está ubicada al lado derecho. Ella está al lado de una tumba que dice “Walter 1950 – 1975”, la tumba tiene encima media pilastra, al parecer de orden jónico; esta posee unas flores y un emblema que no se alcanza a distinguir. En los elementos arquitectónicos no se refleja el color ambiente. Además, se puede entender que la promesa de castidad se la hizo Walter, por los toques dorados que tienen la tumba y el cinturón que viste.

Hay otras dos tumbas, justa al lado izquierdo se ve una con una cruz. Más atrás, se ve un templo religioso de estilo arquitectónico neoclásico con dos puertas, estos elementos son eclécticos y se observan tres pinos en el fondo de la pintura. En la parte superior vemos el cielo con tonos purpúreos dando a entender que está lleno de nubes sin un asomo de los rayos de sol. En la parte superior derecha se encuentra un baldaquino de estilo arquitectónico gótico que protege una gran copa de cemento (al parecer, un osario). Las figuras no poseen diagonales, el volumen predomina en el primer plano, la pintura tiene perspectivas, pero no posee mucha profundidad.

Esta pintura tiene marcados componentes transgresivos ya que destaca por una imagen de una mujer semidesnuda en un camposanto. También, la naturaleza muerta del escenario (un cementerio) constituye un género propicio para expresar el componente misterioso de la realidad. Esta realidad se refiere al lugar de “lo femenino” en una sociedad de consumo de los años 70 del siglo XX. Para esta época, se gestaron varios movimientos sociales y civiles que desafiaban las normas y valores tradicionales respecto a la identidad y los roles de género. Para esta época, se gestaban las primeras generaciones de movimientos

feministas las cuales veían el empoderamiento femenino como un proceso en el que las mujeres tienen poder y capacidad para producir sus propias vidas, su entorno y su corporalidad (Butler 175).

La autonomía sobre el propio cuerpo femenino, era un tema recurrente en la agenda político-artística de Antonio Berni. Para las décadas los años sesenta y setenta la agenda política de la segunda ola del feminismo en tanto se alineaba con una crítica la representación del cuerpo femenino bajo discursos patriarcales de la sociedad (Colombo et al. 1). Berni era consciente de estas agendas por lo que en varias de sus obras tales como *La gran ilusión o La Gran Tentación* (1962) se podía entender el cuerpo femenino desde una perspectiva de género siguiendo una narrativa de crítica en contra de un Estado patriarcal y capitalista.

De esta forma, Berni intenta de manera crítica ir en contra de un discurso que asigna roles sociales a la mujer en “una sociedad que controla los cuerpos y condiciona el comportamiento y las subjetividades en pos de un orden ideológico que garantice la producción y el desarrollo del capitalismo” (Colombo et al. 3). En suma, la narrativa capitalista produce diferentes subjetivaciones del ser; las personas en tanto consumidoras buscan su autorrealización a partir de las elecciones y dar así un sentido a sus vidas. En este contexto, el estilo de vida que eligen los individuos como parte de una sociedad está ligado a opciones individuales que ellos para gobernarse y conducirse a sí mismos. Sin embargo, la libre elección que hacen las personas para decidir cómo quieren vivir sus vidas está supeditada a un tipo de relación con la autoridad del gobierno que ofrece esas mismas opciones de vida para que los sujetos se puedan realizar y modelar su propia conducta.

El planteamiento estético de la mujer en la pieza pictórica hace hincapié en la imagen hiperrealizada e hipersexualizada que se produce en la sociedad de consumo de los años setenta. También, vale la pena destacar que, la perspectiva jerárquica con respecto a las

tumbas, la iglesia, los pinos y el osario y el uso de matices purpúreos hace que la figura femenina destaque con el uso de colores vivos la sitúan en una posición de empoderamiento; plantea un discurso que enfrenta modelos burgueses de consumo; es una mujer con capa como símbolo de batalla por la redefinición del rol social de lo femenino en la sociedad.

Por otra parte, en *Promesa de Castidad*, el cuerpo es presentado como un campo de batalla entre la pureza y la tentación. Berni no solo pinta un cuerpo, sino que narra una historia a través de él. La promesa de castidad se convierte en un símbolo de la lucha interna y externa que enfrenta la figura central, reflejando la presión social y cultural sobre el control del cuerpo femenino.

También, el autor utiliza esta obra para criticar la hipocresía y las expectativas imposibles impuestas sobre el cuerpo, especialmente el femenino, en la sociedad. La promesa de castidad no es solo una elección personal, sino una demanda social que impone restricciones sobre la libertad y la identidad de la mujer. Esto presenta la cuestión respecto a la dualidad del cuerpo como objeto de deseo y sujeto de control ya que se retrata a la figura femenina con una mezcla de vulnerabilidad y resistencia, reflejando cómo el cuerpo es tanto un vehículo de autoexpresión como una entidad sujeta a la mirada y el juicio externo.

2.2.3 Los Hippies (1976)

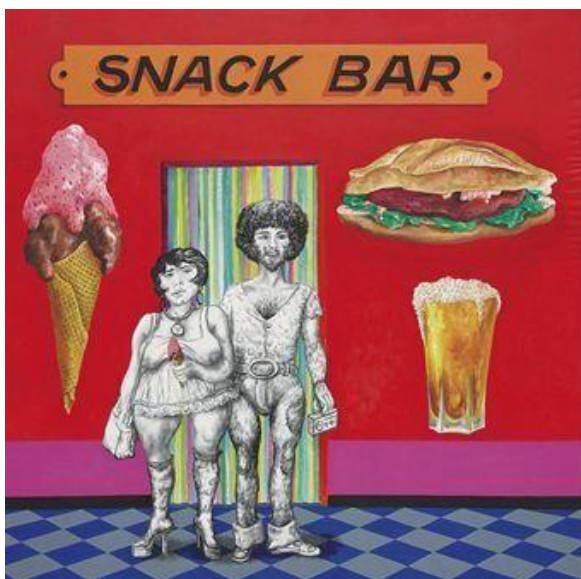


Figura 3. Los Hippies de Antonio Berni. Tomado de: Centro Cultural Recoleta, 2005, http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/berni/6_obras_1976_3.php. Accedido el 29 de marzo de 2024.

La pintura *Los Hippies* es una obra pintada por Antonio Berni en 1976, dimensiones 194.3cm x 194.3cm y en la que aplicó la técnica acrílico y carbón sobre lienzo. Esta es una de esas pinturas que nos ubican dentro de un contexto sociopolítico, la revolución hippie, que tenía, dentro de sus tantos propósitos la crítica a la sociedad consumista. En la pintura se observa que los dos personajes fuera de una tienda de snacks, ellos están dispuestos horizontalmente, y dirigidos hacia la izquierda; creando así un contraste con el fondo y la parte inferior de la pintura. Se destaca por su enfoque crítico y estéticamente complejo, característico de su estilo en la exploración de temas sociales y culturales. La composición de esta obra refleja una meticulosa atención a los detalles y una fusión de técnicas que enfatizan su mensaje.

Hay monocromía en escala de grises, se destaca el volumen de las figuras publicitarias, que hacen más vistosas las saturaciones en el color y en el contraste con los dos personajes (un hombre y una mujer). La obra tiene un estilo cercano al pop arte, lo que es

muy consecuente con la época. Los colores no armonizan, existe mucho ruido visual en la pintura, los puntos focales son figurativos y receptivos. Al respecto, Berni utiliza una paleta de colores vibrantes y contrastantes, en particular tonos de azul, verde, rojo y amarillo, que capturan la esencia y el espíritu de la contracultura hippie. Las texturas en la pintura son ricas y variadas, creadas a través de la técnica del ensamblaje, donde combina pintura con materiales reciclados y objetos cotidianos. Esto añade una dimensión táctil a la obra, haciéndola no solo visualmente atractiva, sino también físicamente interesante.

La disposición de los personajes y objetos en *Los Hippies* es cuidadosamente equilibrada. Las figuras humanas están dispuestas en un espacio que parece caótico, pero que sigue una lógica interna. Este caos aparente refleja la naturaleza desestructurada y libre del movimiento hippie. La obra incluye múltiples personajes, cada uno representando diferentes aspectos de la cultura hippie, desde la moda hasta las actividades cotidianas.

En la pintura también se incorpora una serie de símbolos que son emblemáticos de la contracultura de los años 60 y 70, como flores, guitarras, símbolos de paz, y elementos psicodélicos. Estos símbolos no solo identifican a los personajes como hippies, sino que también comunican sus ideales de amor, paz, y rechazo a las normas sociales convencionales. En este contexto, el cuerpo se presenta como un medio de expresión y rebeldía. Los cuerpos de los personajes están decorados con atuendos coloridos, tatuajes, y peinados extravagantes que desafían las normas estéticas convencionales. Berni muestra cómo el cuerpo puede ser utilizado para comunicar una identidad alternativa y una resistencia a las expectativas sociales.

Los hippies, como movimiento contracultural, usaban su apariencia física para manifestar sus creencias y valores. La representación de estos cuerpos libres y no conformistas en la pintura de Berni subraya el uso del cuerpo como un lienzo para la protesta

social y la autoexpresión. El enfoque en la naturalidad y la desnudez parcial también puede interpretarse como un retorno a un estado más puro y libre de las restricciones impuestas por la sociedad tradicional. También, a diferencia de la individualidad extrema a menudo retratada en otras obras, "Los Hippies" de Berni presenta el cuerpo en un contexto colectivo. La interacción entre los personajes y su entorno subraya la importancia de la comunidad y la conexión interpersonal en el movimiento hippie. Los cuerpos se representan en grupos, enfatizando la unidad y la solidaridad.

Igualmente, la pintura explica de manera gráfica el concepto de contracultura como un movimiento social que va en contra de “los valores, los modos de vida y cultura dominantes” (Herrero 3) apelando a modos y medios de vida divergentes o alternativos. Estos movimientos de contracultura tuvieron su auge en Estados Unidos durante la Guerra de Vietnam (1955 – 1975) donde los hijos adolescentes de la generación que vivió durante la Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945) actuaban de manera disconforme con la crianza conservadora y radical; por lo que hicieron de esta disconformidad su estilo de vida. Aunado a esto, el movimiento de contracultura conocida como Hippie se vio influenciada por la *Generación Beat* apelando a los principios de que, para reconstruir a la sociedad es necesario redefinir interiormente al individuo, es decir, a sus valores, su comportamiento y su pensamiento. Más aún, el movimiento hippie repelía la sociedad de consumo americana de la postguerra que fue consolidando una estructura social mediante hábitos cotidianos que reforzaban la ética y la moral tradicional del lado más conservador de la población: ir a la iglesia los domingos, vivir en los suburbios en casas idénticas, presumir de una vestimenta acorde a las normas sociales.

Resulta interesante destacar la vestimenta de los dos Hippies de la pintura de Berni: para las décadas de los años 60 y 70 la estética Hippie se destacaba por reunir elementos

prácticos y étnicos que se obtenían de mercados de segunda mano y que reunían elementos de otras culturas tales como los caftanes de India, los tejanos americanos, las chaquetas Mao de China, chaquetas algnas y antiguos uniformes del ejército como una manera de protestar contra no sólo la moda vintage tradicional de la época sino también contras las clases sociales, las injusticias y la Guerra de Vietnam (Matos 33).

Considerando los aportes hechos por Umberto Eco respecto a la semiótica de las imágenes, en la Tabla 2 se presenta un cuadro comparativo que hace un análisis semiótico del tema del cuerpo en las pinturas *Aeropuerto*, *Promesa de Castidad* y *Los Hippies* de Antonio Berni:

Tabla 2

Representación del cuerpo en las pinturas *Aeropuerto*, *Promesa de Castidad a de Castidad* y *Los Hippies* de Antonio Berni

Categoría	Aeropuerto	Promesa de Castidad	Los Hippies
1. La señal y el sentido	Señal: La figura humana en tránsito y desarraigada. Sentido: Refleja la globalización y la alienación moderna.	Señal: La figura femenina en un contexto de pureza. Sentido: Simboliza la lucha entre la castidad impuesta y el deseo natural.	Señal: Cuerpos jóvenes y libres. Sentido: Representan la rebeldía, la libertad y la contracultura.
2. La semiótica de los mensajes visuales	Mensajes visuales: Figuras solitarias, fondos industriales, colores fríos. Interpretación: La despersonalización y el aislamiento en un mundo globalizado.	Mensajes visuales: Colores apagados, símbolos religiosos, flores. Interpretación: La presión social sobre la castidad y la pureza femenina.	Mensajes visuales: Colores vibrantes, símbolos de paz, atuendos extravagantes. Interpretación: La celebración de la libertad y la contracultura hippie.
3. La función	Función: Crítica social. Objetivo: Mostrar los efectos deshumanizantes de la globalización.	Función: Crítica moral y social. Objetivo: Cuestionar las normas de pureza impuestas a las mujeres.	Función: Celebración y crítica social. Objetivo: Retratar la contracultura y desafiar las normas sociales.

4. Los signos

Signos: Maletas, uniformes, señales de aeropuerto. **Significado:** La rutina y el anonimato del viajero moderno.

Signos: Velo, flores blancas, objetos religiosos. **Significado:** Pureza, sacrificio, represión social.

Signos: Flores, símbolos de paz, instrumentos musicales. **Significado:** Libertad, amor, rechazo a la conformidad.

Fuente: Elaboración propia

A la luz de estas tres piezas podemos inferir que, el estilo de Berni mantiene esa necesidad por criticar la época basado en la tendencia vanguardista y realista que mantenía en muchas de sus obras antes de viajar a Nueva York. Una primera temática es que los personajes de las tres obras representan individuos marginados de la sociedad del momento y que se insertan en la vida social por medio de movimientos de contracultura: migrantes, mujeres y hippies. También, es habitual en las tres pinturas la asociación de la corporeidad con el tema de la liberación sexual, la inserción de la mujer en el mercado laboral y una crítica de los roles de género en la sociedad. En ese sentido, podemos ver que Berni no abandona la función social que cumple el arte, poniendo su mirada en “eso otro” que compone la sociedad. Finalmente, podemos notar que, en las tres pinturas los personajes están tratados en una escala de grises lo cual representa su pérdida de esencia ante las multicolores ofertas materiales de la sociedad de consumo.

Igualmente, tanto en *Hippies* como en *Aeropuerto* Berni mantiene una reflexión irónica sobre el comportamiento de la sociedad contemporánea. Para el caso de *Los Hippies* esta ironía se representa por medio de la maximización de los tres alimentos (el sánduche, la cerveza y el helado) en contraste con la vestimenta de las dos figuras humanas donde una de ellas (la mujer) tiene una expresión facial de extrañeza y rareza del entorno. los cuerpos transgreden niveles de la realidad que a su vez contraponen y dislocan los espacios donde se

dan las narrativas tanto de la sociedad de consumo capitalista como los movimientos sociales que iban en contra de los cánones de belleza y de estilo de vida que proponía la sociedad.

Por ejemplo, en *Aeropuerto*, podemos vislumbrar el discurso de que la sociedad de consumo capitalista promueve una narrativa de productividad, éxito material y conformidad. Los espacios que esta narrativa crea son comerciales, impersonales y orientados al consumo. En la pintura, los cuerpos transgreden los espacios de consumo capitalista al mostrar los efectos deshumanizantes de esta realidad. La despersonalización y el anonimato desmantelan la promesa de éxito individual y felicidad.

Igualmente, en *Los Hippies* el discurso al que alude es aquel referido a que los movimientos sociales y contraculturales, como el movimiento hippie, promueven una narrativa de libertad, autenticidad y resistencia a las normas sociales establecidas. En la pintura, los cuerpos no solo transgreden las normas de belleza y estilo de vida, sino que también dislocan el espacio narrativo del conformismo. Al representar cuerpos en comunión, adornados con símbolos de paz y amor, Berni crea un espacio alternativo de resistencia y comunidad.

En otras palabras, Antonio Berni utiliza el cuerpo humano como un símbolo potente para explorar y criticar diferentes aspectos de la sociedad. En este sentido, los cuerpos representados por Berni no solo ocupan un espacio físico dentro de la obra, sino que también transgreden niveles de la realidad, creando una tensión entre distintas narrativas sociales. Por ejemplo, los cuerpos en *Aeropuerto* son representaciones de individuos en constante movimiento, atrapados en un ciclo de consumo y productividad. Estos cuerpos parecen despersonalizados y anónimos, reflejando la realidad de una sociedad globalizada y capitalista. Al situar estos cuerpos en un espacio de tránsito perpetuo, Berni transgrede la

realidad estática y estable que solía caracterizar la vida diaria, mostrando una nueva realidad de constante desplazamiento y alienación.

También, la figura femenina en *Promesa de Castidad* está inmersa en una narrativa de pureza y sacrificio impuesta por normas morales y religiosas. La representación del cuerpo femenino en esta obra transgrede esta realidad al sugerir una lucha interna y una resistencia a estas imposiciones. La tensión entre la pureza y el deseo natural cuestiona y disloca las normas establecidas.

Finalmente, los cuerpos en *Los Hippies* se presentan como libres, vibrantes y en contra de los cánones de belleza y estilo de vida impuestos por la sociedad de consumo capitalista. Estos cuerpos transgreden la realidad dominante al abrazar la diversidad, la libertad sexual y la autenticidad personal. La estética hippie desafía y disloca la homogeneización de la moda y el comportamiento social esperados en la época.

Capítulo 3

Federico García Lorca y Antonio Berni: mercantilización del cuerpo

La mercantilización de los cuerpos en el contexto del capitalismo es un tema que ha sido estudiado por varios autores. Desde un punto de vista marxista, la mercancía es una de las formas básicas por las cuales se puede evidenciar la acumulación de capital y que se perpetúa históricamente a través de un sistema de relaciones sociales de producción.

Michel Foucault (171-184) resalta que, en una dinámica de una economía capitalista y neoliberal el cuerpo y su disciplinamiento hace parte del control y producción de subjetividad para ser consumido como mercancía. Aquí la noción de mercancía no se reduce solamente a una cuestión económica, sino también a una relación de intercambio de signos y la vida simbólica de los individuos desde diferentes tipos de tecnologías: las tecnologías de producción que se refiere a los elementos que permiten convertir o gestionar cosas-; las tecnologías de sistemas de signos, símbolos y significaciones; tecnologías de poder que redirigen la conducta de las personas y tecnologías del yo en la que los individuos efectúan operaciones sobre sí mismas para modelar su comportamiento y su conducta. Estas tecnologías intervienen en la construcción del yo material y espiritual y de las libertades individuales de los sujetos, quienes de la mano de un discurso o saber modelan su realidad y su forma de ocupar los espacios en la sociedad.

De acuerdo con Juárez-Salazar (97-113), la relación entre el cuerpo y el capitalismo sugiere que la corporalidad está inmersa en una cosificación y en un elemento de consumo ya que se encuentra bajo dinámicas industriales y productivas; su valor se encuentra no tanto

en que es un medio, sino que se trata de una “herramienta” para cumplir el fin de acumulación de capital. También, Peter Sloterdijk señala que, “el capitalismo implica el proyecto de trasladar la vida entera de trabajo, deseo y expresión de los seres humanos, captados por él, a la inmanencia del poder adquisitivo” (11), lo que implica que el individuo inmerso en una dinámica mercantilista se ve sujeto a sólo relaciones de intercambio y su cuerpo se convierte en un instrumento para aumentar su valor adquisitivo y sus posesiones.

La mercantilización del cuerpo no sólo se enfoca en el valor de uso y simbólico que tiene la corporalidad, sino también en una administración de sus sensaciones y bienestar psíquico (Juárez-Salazar 97-113). Por ejemplo, las emociones, las vivencias y las expresiones de las personas están dirigidas a suplir necesidades y deseos dentro del círculo de comercialización e intercambio en el que se encuentran inmersos lo que significa que los individuos producen su subjetividad bajo características de intercambio. Es decir, el cuerpo como mercancía no sólo se reduce a un valor de cambio y de uso, sino también apelan a un sentido intangible.

El enfoque de ambos artistas resalta la idea de que, la mercantilización de las cosas es un tema central cuando se trata de analizar los efectos que produce el capitalismo. De acuerdo con Wallerstein, el consumo y la mercantilización son dos de las características que destacan al capitalismo cuyo objetivo es la riqueza acumulada (4). Es decir, el capitalismo describe un sistema de acumulación de recursos desde la misma existencia de la humanidad cuya transformación se ha venido dando hacia la acumulación de capital. El sistema de acumulación de capital que no es más que la suma de bienes y propiedades destinados para su consumo propio o su comercialización lo que implica una comercialización de los procesos de producción, distribución e inversión.

Bajo la perspectiva de ambos artistas, el lugar del cuerpo en el capitalismo se ve reducido a relaciones sociales de producción lo que inevitablemente lleva a concebirlo como una mercancía donde no sólo su fuerza de trabajo sino también sus emociones, sus sentidos y su habilidad para crear subjetividad se ven reducidos a dinámicas de intercambio.

En *Poeta Nueva York*, Lorca utiliza el cuerpo humano para expresar la alienación y deshumanización que observa en la ciudad. La metrópolis es presentada como un lugar donde los individuos se convierten en engranajes de una máquina gigante, perdiendo su identidad y su humanidad. En poemas como "Vuelta de paseo", el cuerpo es fragmentado y despojado de su integridad:

*(...) Asesinado por el cielo,
entre las formas que van hacia la sierpe
y las formas que buscan el cristal,
dejaré crecer mis cabellos. (García Lorca 1)*

Aquí, la sensación de desmembramiento y la pérdida de la esencia humana son palpables. El cielo asesino y las formas ambiguas reflejan la lucha interna y la sensación de estar atrapado en un entorno opresivo. A pesar de la alienación, Lorca también utiliza el cuerpo humano como un refugio de la identidad personal y cultural. En "Poeta en Nueva York", el cuerpo se convierte en un vehículo para resistir la deshumanización y aferrarse a las raíces propias. En "Oda a Walt Whitman", Lorca celebra la libertad y la sensualidad del cuerpo, alabando a Whitman por su visión inclusiva y su celebración de la diversidad corporal:

*(...) Ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman,
he dejado de ver tu barba llena de mariposas. (García Lorca 36)*

Esta oda es un tributo a la aceptación del cuerpo en todas sus formas y a la celebración de la naturaleza humana en su estado más puro y libre. Más aún, a lo largo de *Poeta en Nueva York*, el cuerpo también se presenta como un medio de lucha y resistencia contra la opresión. Lorca utiliza imágenes poderosas para destacar la capacidad del cuerpo humano para soportar el sufrimiento y, al mismo tiempo, para rebelarse contra él. En "Nueva York oficina y denuncia", el cuerpo se convierte en un símbolo de desafío:

(...) *Debajo de las multiplicaciones hay una gota de sangre de pato,
debajo de las divisiones hay una gota de sangre de marinero,
debajo de las sumas, un río de sangre tierna.* (García Lorca 31)

Esta evocación de sangre y sacrificio sugiere una resistencia visceral contra la opresión y la injusticia. Es decir, en *Poeta en Nueva York* Federico García Lorca explora el cuerpo humano desde múltiples perspectivas: como símbolo de alienación y deshumanización en la ciudad moderna, como refugio de identidad y resistencia, y como medio de lucha contra la opresión. A través de sus vívidas y poderosas imágenes, Lorca ofrece una crítica profunda de la modernidad y una celebración del cuerpo como esencia de la humanidad y la resistencia. Su obra sigue resonando por su capacidad para captar la complejidad de la experiencia humana en un mundo en constante cambio.

Una vez revisadas las obras de ambos artistas se podría plasmar puntos de encuentro y diferencias mediante la siguiente Tabla 3 de analogías y campos semánticos:

Tabla 3

Cuadro de Analogías y Campos Semánticos entre *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca y *Aeropuerto, Promesa de Castidad y Los Hippies* de Antonio Berni

Campo Semántico	<i>Poeta en Nueva York</i> de Federico García Lorca	<i>Aeropuerto de</i> Antonio Berni	<i>Promesa de Castidad</i> de Antonio Berni	<i>Los Hippies</i> de Antonio Berni
Alienación y Deshumanización	Descripción de la ciudad de Nueva York como un espacio opresivo y deshumanizado, con imágenes de soledad y desesperación.	El aeropuerto como símbolo de la modernidad fría y distante, donde las personas son reducidas a números y procedimientos.	Retrato de la promesa de castidad como una imposición que deshumaniza, resaltando la represión y la falta de autenticidad.	Los hippies como un intento de escapar de la alienación de la sociedad, pero también mostrando su eventual desilusión y fracaso.
Conflicto entre Naturaleza y Civilización	Contraste entre la naturaleza exuberante y la frialdad de la ciudad, reflejando un mundo natural desplazado por la urbanización.	Elementos naturales casi ausentes, resaltando la predominancia de la tecnología y la infraestructura moderna.	La represión de los instintos naturales en favor de una castidad forzada, simbolizando el conflicto entre naturaleza y normas sociales.	La búsqueda de los hippies de una conexión con la naturaleza como un rechazo de la civilización moderna.
Crisis de Identidad	El poeta experimenta una profunda crisis de identidad en la ciudad, sintiéndose perdido y desconectado de su propia cultura y de sí mismo.	Los viajeros en el aeropuerto pueden simbolizar la pérdida de identidad en un mundo globalizado y homogéneo.	La promesa de castidad como un acto de renuncia a la identidad personal en favor de una identidad impuesta.	Los hippies intentan construir una nueva identidad en oposición a la cultura dominante, pero enfrentan la dificultad de mantener esa identidad.
Marginalización y Exclusión	Lorca se enfoca en los marginados de la sociedad, incluyendo afroamericanos y otras minorías, resaltando su sufrimiento y exclusión.	Las personas en el aeropuerto pueden simbolizar la marginalización en un espacio donde solo la eficiencia y el movimiento importan.	La marginación de quienes no se conforman con las normas estrictas de castidad, destacando la exclusión social.	Los hippies como grupo marginado por sus elecciones de vida no convencionales y su rechazo a los valores tradicionales.
Violencia y Opresión	Imágenes de violencia y sufrimiento, destacando la brutalidad de la vida urbana y la opresión de los vulnerables.	La infraestructura del aeropuerto puede representar una forma de violencia estructural, donde la humanidad se subordina a la maquinaria del progreso.	La opresión de los deseos y la violencia simbólica de las normas sociales impuestas.	La violencia implícita en la represión y el rechazo social que enfrentan los hippies.

Sueños y Desilusiones	Contraste entre los sueños de una vida mejor y la dura realidad de la ciudad, reflejando desilusión y pérdida de esperanza.	El aeropuerto como símbolo de sueños de viaje y escape, pero también de la desilusión al enfrentar la realidad.	La promesa de castidad puede representar un sueño idealizado que conduce a la desilusión cuando se enfrenta con la realidad humana.	Los hippies persiguen sueños de una vida alternativa y utópica, pero enfrentan desilusiones en la implementación de esos ideales.
Estética y Simbolismo	Uso de imágenes surrealistas y simbolismo poético para expresar emociones y conceptos abstractos.	Estética realista con elementos de surrealismo, usando simbolismo visual para comentar sobre la modernidad.	Uso de símbolos religiosos y sociales para criticar las normas impuestas y la represión.	Mezcla de realismo y simbolismo para capturar la esencia del movimiento hippie y sus contradicciones.
Concepciones del cuerpo	El cuerpo como un espacio de alienación y deshumanización, explotado y marginado.	Cuerpos anónimos y despersonalizados, simbolizando la pérdida de identidad en la modernidad.	El cuerpo como objeto de represión y control social, especialmente en términos de sexualidad.	Cuerpos buscando autenticidad y libertad, pero enfrentando desilusión y marginalización.

Fuente: Elaboración propia

Explicando la tabla anterior, Federico García Lorca utiliza imágenes surrealistas y poéticas, mientras que Antonio Berni mezcla realismo con surrealismo en sus pinturas. Ambos artistas usan simbolismo para criticar y comentar sobre la sociedad y sus problemas. El artista plástico, en particular, emplea símbolos religiosos y sociales en *Promesa de Castidad* y mezcla de realismo y simbolismo en *Los Hippies* para capturar las contradicciones y luchas de los movimientos sociales.

Poeta en Nueva York describe la ciudad como un espacio opresivo y alienante, lleno de soledad y desesperación, mientras que *Aeropuerto* de Berni presenta un entorno moderno y tecnológico que deshumaniza a las personas. *Promesa de Castidad* muestra la

deshumanización a través de la represión de la sexualidad, y *Los Hippies* capturan la alienación de una generación que busca escapar de las restricciones sociales.

Respecto al conflicto entre naturaleza y civilización, Federico García Lorca contrasta la naturaleza con la frialdad urbana, reflejando la destrucción del entorno natural por la civilización. Antonio Berni, en *Aeropuerto*, presenta un espacio dominado por la tecnología, casi sin presencia natural. *Promesa de Castidad* simboliza la represión de la naturaleza humana, y *Los Hippies* buscan reconectarse con la naturaleza como una forma de resistencia contra la modernidad. También, se vislumbra una crisis de identidad: El poeta Lorca experimenta una crisis de identidad en la ciudad de Nueva York, sintiéndose desconectado de su cultura. En *Aeropuerto*, los viajeros representan la pérdida de identidad en un mundo globalizado. *Promesa de Castidad* refleja la renuncia a la identidad personal en favor de una identidad impuesta, mientras que *Los Hippies* muestran la lucha por mantener una identidad alternativa en una sociedad que no la acepta. Más aún, el poeta se enfoca en los marginados y oprimidos de la sociedad, similar a cómo Berni retrata la marginalización en *Aeropuerto* y *Promesa de Castidad*. *Los Hippies* presentan un grupo que es marginado por sus elecciones de vida, subrayando la exclusión social.

En *Promesa de Castidad*, Antonio Berni utiliza una composición estética compleja y rica en simbolismo para explorar el tema del cuerpo. A través de su uso magistral del color, la textura y los elementos simbólicos, Berni invita al espectador a reflexionar sobre las tensiones y contradicciones inherentes al control y la libertad del cuerpo en la sociedad. La obra no solo es un testimonio visual impactante, sino también una crítica social profunda que sigue resonando en la actualidad.

Finalmente, en *Los Hippies*, Antonio Berni utiliza una composición estética vibrante y rica en texturas y símbolos para explorar el tema del cuerpo dentro del contexto de la

contracultura. A través de su técnica de ensamblaje y su atención al detalle, Berni ofrece una reflexión profunda sobre cómo el cuerpo puede ser un vehículo de rebeldía, identidad y comunidad. La obra no solo celebra la libertad y la expresión individual, sino que también critica las normas sociales establecidas, resonando con las luchas y aspiraciones de una generación que buscaba un cambio radical.

Conclusiones

Los motivos por los que Federico García Lorca y Antonio Berni, se trasladaron a la ciudad de Nueva York fueron diferentes. Lorca salió de España a aquella ciudad en 1929 a causa de un duelo sentimental y su estadía la pasó en la residencia de estudiantes de la Universidad de Columbia hasta 1930. Antonio Berni, por su parte, estuvo en la ciudad en 1976, tiempo en el que expone su muestra pictórica *La magia de la vida cotidiana* en la *Galería Bonino*.

Para los dos la vida frenética y consumista de la ciudad significó una reformulación artística en sus obras. Los dos se aventuraron a caminar las calles, a observar cómo la ciudad se movía, cómo sus habitantes vivían, y la manera en la que aportaban fuerza y energía al lugar. Tanto Lorca como Berni, coinciden que en la metrópoli es un lugar donde el cuerpo es fácilmente mercantilizado, comercializado y cosificado. Ambos se encontraron con un paisaje inundado de publicidad, de cuerpos vacíos y carentes de esencia, pero que de alguna manera eran parte activa del lugar.

Por esta razón, el poeta y el pintor retratarán el paisaje, las multitudes, y el consumismo en sus obras, logrando realizar una fuerte crítica a los diferentes contextos en los que habitaron Nueva York, más que todo a sus calles ya que se podía vislumbrar en el espacio público condiciones de necesidad y de desesperanza (Kocka 12). Lorca, estuvo en la metrópoli durante la Gran Depresión de 1930, un momento histórico trascendental en Estados Unidos, pues fue la caída de la bolsa de valores de la ciudad donde muchas personas perdieron todo lo que tenían y decidieron dejar de lado sus cuerpos para lanzarse al abismo de los edificios.

En cuanto a Antonio Berni, su posición crítica y política frente al consumismo desenfrenado es realmente contundente. Eso lo podemos notar en algunas de sus obras, por ejemplo, *La Manifestación* y *Desocupados*, producciones realizadas en los años 30 y próximas la Guerra Civil Española, situación en la que los cuerpos son retratados más demacrados por los horrores de la guerra. Más adelante, en 1976, habrá una transformación en la percepción del cuerpo, y lo veremos convertido en plasticidad y en mercancía.

Lorca y Berni, a pesar de haber recorrido las calles de Nueva York en tiempos y contextos económicos y sociopolíticos muy diferentes, coincidieron en que aquella ciudad tenía la capacidad de absorber la energía de las personas, volviéndolas una multitud que “muertos que comen” como escribió Lorca en “Nocturno del Hueco” en *Poeta en Nueva York*, o como lo retrataba Berni en *Chelsea Hotel*; sin embargo, a pesar de recorrer y conocer de primera mano los estragos que hace el capitalismo realizaba en el panorama de la ciudad y los cuerpos que la componen, no podemos negar que, por medio de las manifestaciones estéticas de Lorca y Berni se puede realizar una radiografía sociocultural de lo fue Nueva York en 1930 y 1976, respectivamente.

Bibliografía

Andrade Molinares, Malena. "Literatura y pintura. Una posibilidad de análisis crítico." *Entre lenguas*, no. 23, 2023, pp. 57-69.

http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/50174/5_literatura_art.pdf

Bal, Mieke. *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.

https://www.academia.edu/106887598/Reading_Rembrandt_Beyond_the_Word_Image_Opposition

Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Paidós, 2007. Impreso.

Cabrera, Martina. "La nativa, el tanguero y su hija prostituta. Desde Antonio Berni a Ramona Montiel." *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, no. 6, 2017, pp. 145 – 151.

<http://ojs.artes.unicen.edu.ar/index.php/aura>

Cid Jurado, Alfredo Tenoch. "Corporeidad: de la semiótica signica a la semiótica textual." *DeSignis*, vol. 16, no. 2, pp. 151 – 162.

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=606066735017>

Colina, Antonio. *La viña salvaje*, Madrid: Ediciones Siruela, S.A, 2013. Impreso.

Colombo, Camila, Ayelen, Ortiz, Sofía, Otegui y Alexandra Zalazar. "Cuerpos en resistencia. Análisis sobre la representación del cuerpo femenino." *Jornadas de la cátedra / Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires*, 2017, pp. 1-16. Amazon Web Services,

<https://malba.s3.sa-east-1.amazonaws.com/wp-content/uploads/2018/10/jornadas-estudiantes-2017-2.pdf>

Cruz, Jacqueline. "Surrealismo y Edad Media: La 'Danza de La Muerte' de Lorca." *Anales de La Literatura Española Contemporánea*, vol. 20, no. 1/2, 1995, pp. 65–83. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/27741241>

Eco, Umberto. *La estructura ausente -Introducción a la semiótica-*. Barcelona: Editorial Lumen, 1975. Impreso.

Figura 1. Aeropuerto de Antonio Berni. Tomado de: Centro Cultural Recoleta, 2005, http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/berni/6_obras_1976_3.php. Accedido el 29 de marzo de 2024.

Figura 2. Promesa de Castidad de Antonio Berni. Tomado de: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2020, <https://acortar.link/x6DaOD>. Accedido el 29 de marzo de 2024.

Figura 3. Los Hippies de Antonio Berni. Tomado de: Centro Cultural Recoleta, 2005, http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/berni/6_obras_1976_3.php. Accedido el 29 de marzo de 2024.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber vol. I*. México: Siglo XXI, 2013. Impreso.

García Jaramillo, Jairo. "El compromiso político de Federico García Lorca." *Álabe*, no. 15, 2017, pp. 1-22. García Lorca, Federico. *Poeta en Nueva York*. Ediciones la Cueva, s.f.

<https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/García%20Lorca%20Federico%20-%20Poeta.pdf>

Gerardi, Guadalupe. "Monsters of Inequality and Waste: The New Realism of Antonio Berni." *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 29, no. 4, 2020, pp. 605-626. Taylor & Francis, <https://doi.org/10.1080/13569325.2021.1898353>

- Greimas, Algirdas Julien. *Semántica estructural, investigación metodológica*. Madrid: Editorial Gredos, 1987. Impreso.
- Grillet Correa, Asdrúbal. “Patrones monetarios internacionales.” *Revista Venezolana de Análisis de Coyuntura*, vol. 15, no. 1, pp. 151-165, 2019. Universidad Central de Venezuela. <https://www.redalyc.org/journal/364/36465108007/html/>
- Herrero Ferrer, Cristina. “El movimiento hippie en Estados Unidos durante la década de 1960.” Tesis. Universidad de las Palmas de Gran Canaria. Facultad de Geografía e Historia, 2014.
https://www.academia.edu/38972003/El_movimiento_hippie_en_Estados_Unidos_durante_la_d%C3%A9cada_de_1960
- Juárez-Salazar, Edgar. “Subjetividad, cuerpo y mercancía en el capitalismo de ficción.” *Bajalú. Revista de Cultura y Comunicación de la Universidad Veracruzana*, no. 9, 2018, pp. 97-113. Universidad Veracruzana, <https://doi.org/10.25009/blj.v0i9.2562>
- Kocka, Jürgen. *Historia del capitalismo*. Madrid: Grupo Planeta. 2014. Impreso. Kristeva, Julia. *Semiótica I y II*. Madrid: Fundamentos, 2022.
- Martín-Aceña, Pablo. *Pasado y Presente de la Gran Depresión del Siglo XX a la Recesión del Siglo XXI*. Bilbao: Fundación BBVA, 2011. Impreso.
- Ministerio de Cultura de Argentina. “Antonio Berni, el collage de un arte comprometido”. *Cultura | Argentina.gob.ar*, www.cultura.gob.ar/antonio-berni-y-el-collage-de-una-vida-comprometida-9014. Accedido el 28 de marzo de 2024.
- Mitchell, J.W.T. *Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
https://monoskop.org/images/9/90/Mitchell_WJT_Iconology_Image_Text_Ideology.pdf

- Mombelli, Davide. “La metodología comparatista en los estudios literarios.” *Revista Española de Educación Comparada*, no. 34, 2019, pp. 97-117.
<https://core.ac.uk/download/pdf/224796339.pdf>
- Morros Mestres, Bienvenido. “Erotismo, cuerpo humano y fecundidad en el Romancero Gitano de Lorca.” *Hispanic Research Journal*, vol. 19, no. 6, 2018, pp. 595–619.
<https://doi-org.ezproxy.unal.edu.co/10.1080/14682737.2018.1537329>
- Muñoz, Javier. *Composición: La regla de los tercios*. Recuperado de <https://www.decamaras.com/CMS/content/view/350/61-Composicion-La-regla-de-los-tercios>
- Peck, David. “Salvaging the art and literature of the 1930’s: A bibliographical essay.” *The Centennial Review*, vol. 20, no. 2, 1976, pp. 128-141. Jstor, <http://www.jstor.org/stable/23738277>.
- Pérez Romero, David. “La crisis de 1929 y la depresión económica de los años treinta.” Tesis. Universidad de Valladolid. Escuela de Ciencias Empresariales y del Trabajo de Soria, 2014. Impreso.
- Saussure, Ferdinand De. *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires: Editorial Losada, 24 ed., 1971.
<https://www.textosenlinea.com.ar/academicos/Curso%20de%20Linguistica%20General.pdf>
- Sennholz, Hans F. “La Gran Depresión.” *Revista Libertas*, no. 38, 2003, pp. 1-16. Instituto Universitario ESEADE,
<https://www.institutoacton.com.ar/oldsite/articulos/hennholz/artsennholz1.pdf>
- Sloterdijk, Peter. *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*. Madrid: Siruela, 2007. Impreso.

- Universidad de El Salvador. “Antonio Berni: uno de los grandes artistas argentinos.” Noticias USAL, 13 ago. 2021, www.noticias.usal.edu.ar/es/antonio-berni-uno-de-los-grandes-artistas-argentinos. Accedido el 20 de marzo de 2024.
- Villamil-Pineda, Miguel Ángel. “La corporeidad como apertura del hombre al mundo.” *Pensamiento y Cultura*, vol. 13, no. 1, 2010, pp. 53-65. Redalyc, <https://www.redalyc.org/pdf/701/70115498005.pdf>
- Wallerstein, Immanuel. *El capitalismo histórico*. Madrid: Siglo XXI Editores. 1988. Impreso.
- Walsh, Andrew Samuel. “Fable and Round of the Three Cities: Lorca’s Divergent Visions of New York.” *Bulletin of Spanish Studies*, 2023, pp. 1-23, Taylor & Francis, DOI: <https://doi.org/10.1080/14753820.2023.2274161>