



LA FIGURACIÓN NARRATIVA EN LATINOAMÉRICA: BERNI, BRAUN VEGA Y SEGUÍ

Fernando Stefanich

► To cite this version:

Fernando Stefanich. LA FIGURACIÓN NARRATIVA EN LATINOAMÉRICA: BERNI, BRAUN VEGA Y SEGUÍ. Revista Laboratorio, 2010, 2. hal-04211724

HAL Id: hal-04211724

<https://hal.science/hal-04211724>

Submitted on 19 Sep 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA FIGURACIÓN NARRATIVA EN LATINOAMÉRICA: BERNI, BRAUN-VEGA Y SEGUÍ

Fernando Stefanich

Université Paris IV-Sorbonne

Introducción

Poco difundida en América Latina, la Figuración Narrativa nace en Francia en 1964. Ahora que habitualmente se considera narrativa toda pintura figurativa, este movimiento, que se extiende hasta principios de los años '70, hace de la narración su preocupación central. A este movimiento pertenecen, directa o indirectamente, tres artistas latinoamericanos: Antonio Berni, Herman Braun-Vega y Antonio Seguí.

Comenzaremos por hacer una presentación del movimiento deteniéndonos especialmente en la definición de narración en torno a la cual se concibe la Figuración Narrativa y en las técnicas que los integrantes de este movimiento emplean para desarrollar su proyecto. Luego nos interiorizaremos en la producción de los tres artistas latinoamericanos llevando adelante una lectura de las obras que se enmarca metodológicamente dentro del dominio de la sociocrítica, e intentando además establecer cuál es su contribución al movimiento y cuáles son los puntos en común que comparten nuestros tres artistas.

Figuración Narrativa

Aunque entre sus antecedentes aparezcan Jean Hélion y el Pablo Picasso de Sueño y mentira de Franco, el movimiento nace en realidad en 1964 como respuesta al Pop Art. Robert Rauschenberg venía de ganar el premio de la Bienal de Venecia, lo que sería vivido por el arte francés, habituado a alzarse con la distinción, como una ofensa. En realidad, podríamos remontarnos más lejos aún. El Armory Show, llevado a cabo en 1913, fue tal vez el primer enfrentamiento entre el arte estadounidense y el francés. La llegada de la vanguardia dadaísta

provocó en esta oportunidad un escándalo y la efigie de Matisse fue quemada públicamente por un grupo de amantes del arte. El mismo presidente Roosevelt intervino en la polémica declarando: “Esto no es arte” (Meyer Shapiro 332). A pesar de este enfrentamiento, un cuadro de Cézanne, “Hill of the por”, sería comprado por el Metropolitan Museum. El imperialismo político estadounidense sería acompañado por un imperialismo cultural. Después de la Segunda Guerra, el expresionismo abstracto, con Pollock a la cabeza, será oficializado por la derecha americana, y poco después será el turno del Pop Art.

La primera respuesta francesa a la avanzada estadounidense será el Nouveau Réalisme. Este movimiento cuenta con el soporte teórico de René Restany y pone fin a la abstracción de la agonizante École de Paris. Entre sus filas se encuentran Raysse, Villeglé, César, Christo, Yves Klein. Estos artistas se proponen hablar del hombre contemporáneo, mostrar y denunciar la modernidad utilizando como técnicas la acumulación, la compresión, la expansión, el empaquetaje, la laceración de afiches, el neón. El Nouveau Réalisme no logrará imponerse, probablemente por su relación de proximidad con el arte norteamericano a través de la figura de Marcel Duchamp; la Figuración Narrativa tomará el relevo. Combinando elementos de la cultura popular, *bande dessinée*, periódicos, cine clase B, sus artistas desarrollan un espíritu contestatario, se manifiestan abiertamente contra Vietnam y participan activamente en Mayo del 68. Es su organizador, el crítico Gassiot-Talabot, quien definirá el concepto de narración y sus técnicas.

Veamos en primer lugar el concepto de narración. Toda obra figurativa es en esencia narrativa ya que encierra, en forma más o menos evidente, una narración que podríamos denominar introvertida o latente. En lo que respecta a la Figuración Narrativa, Gassiot-Talabot pone el acento en la temporalidad, en la duración en el tiempo, y deja en un segundo plano la dimensión lógica del relato.

Una vez definido este concepto, el crítico se consagra a las técnicas narrativas estableciendo finalmente cuatro: la narración por escenas, la narración “cloisonée”, la juxtaposición, la metamorfosis.

La primera está conformada por una sucesión de imágenes y cada una de ellas corresponde a un cuadro: “Laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp”, de Aillaud, Arroyo y

Recalcati, es una obra compuesta de siete cuadros. En esta serie seguimos el interrogatorio y posterior asesinato del “traidor” Marcel Duchamp; en el último cuadro, el cuerpo es portado por un grupo de artistas pertenecientes al Pop Art y al Nouveau Réalisme.

La segunda está inspirada en la *bande dessinée*, en un mismo cuadro, varias imágenes se suceden, todas ellas encerradas en recuadros. En este ejemplo, dos ejes (uno horizontal y otro vertical) se cruzan generando cuatro espacios, cada uno de ellos desarrolla una escena. El espectador debe establecer la relación entre las imágenes. La imagen que vemos a continuación ha sido construida a partir de cuatro pictogramas del film de Peter Foldès *La faim*. El video data de 1974 y retrata la voracidad de un hombre, metáfora de un capitalismo generador de contrastes, temática que como veremos también será abordada por Antonio Berni.

La tercera es la coexistencia de dos o más imágenes en un mismo cuadro, perteneciendo cada una de ellas a una temporalidad distinta. Aquí tenemos un ejemplo de Rancillac. Una diagonal divide el cuadro en dos. En la parte inferior, una carrera de automóviles; en la superior, el retrato de una mujer. Una vez más, la ausencia del relato escrito, como podría ser el caso de la *bande dessinée*, obliga al espectador a completar lo narrado. A estas tres técnicas Gassiot-Talabot agrega una cuarta, la metamorfosis. Esta técnica, la menos común, sigue la transformación de un objeto o de una persona. Velickovic es un buen ejemplo. En este caso, un grabado de 1982, Fig. HT. El cuerpo y la violencia son el centro de la pintura de la obra de este artista originario de la ex yugoslavia.

Berni, Braun-Vega y Seguí

¿Cómo se explica que los tres pintores latinoamericanos hayan tenido acceso a un movimiento que no logró a fin de cuentas un amplio reconocimiento a nivel internacional? La respuesta la obtendremos analizando sus biografías. Los tres pintores se formaron artísticamente en Europa y vivieron, transitoria o definitivamente, en Francia. El caso de Berni es algo particular. Nace en 1905 en Rosario (Argentina), y viaja en los años 20 a Europa para radicarse más tarde en París. Allí se relaciona con los surrealistas y su pintura refleja los tiempos difíciles de la pre-guerra mientras en Argentina se vivía la Década Infame. Berni se afiliará brevemente al partido

Comunista y produce las series Desocupados (1934) y Manifestación (1934). Luego regresará al país, donde estudiará la pintura indigenista para instalarse finalmente, en 1976, en los Estados Unidos donde muere en 1981. Antonio Seguí nace en Córdoba y en 1951 hace su primer viaje a Europa. Los pintores de su generación viajaban a Francia para estudiar con maestros como André Lhote o Othon Friesz o a la Academia La Grande Chaumière; otros elegirían como destino Italia, tal es el caso de Lucio Fontana. Seguí volvería a París en 1963, esta vez, para instalarse definitivamente. Braun-Vega, peruano limeño, también vive y trabaja en las afueras de París hace más de treinta años.

Es digno de constatar que tanto Berni como Seguí son provincianos, en una Argentina asfixiada por su capital, y que Braun-Vega es peruano, lo que, en una Latinoamérica con vocación europea significa situarse ya al margen. En una entrevista concedida al diario Clarín, Antonio Seguí explicaría: “En Córdoba no había oportunidad para un artista joven y bajé a Buenos Aires donde encontré un ambiente de competencia muy feo, como nunca he visto en ninguna otra parte. Todo era de una crueldad incomprensible”.

Lo que venimos viendo debe ser circunscripto al continente europeo y a la década de los sesenta. Es lógico que nos preguntemos si los pintores latinoamericanos recurren a las mismas técnicas que sus pares europeos, si innovan, si es posible establecer alguna constante entre ellos. Elegiremos como punto de partida para nuestro análisis un cuadro de cada pintor: “Juanito ciruja” (1978) de Berni, “A quiet Sunday in Central Park (Vermeer, Picasso)” de Braun-Vega (1999), “La ville” (1991) de Antonio Seguí.

En el primero, Berni recurre a la técnica mixta para mostrar a Juanito Laguna parado sobre una montaña de desechos; en el segundo, un improbable Vermeer, de espaldas al espectador, pinta sobre periódicos el Guernica mientras que un policía controla la escena; en el tercero, los hombres-marionetas de Seguí deambulan anónimamente por la ciudad.

Consideraciones generales

La propuesta pictórica de los tres artistas se distancia de lo que podríamos llamar una pintura “folclórica”, de la escuela, por ejemplo, de Torres García. Este cosmopolitismo pictórico –que parece coincidir con el Borges que reclamaba para el argentino toda la cultura occidental– es

el fruto de su pasaje europeo. Estos autores latinoamericanos se incorporarán, o serán incorporados por los críticos, a movimientos tales como el Nouveau Réalisme o la Figuration Narrative. Sin embargo, este cosmopolitismo no alcanza a borrar las huellas de lo latinoamericano. Lo vemos en el cuadro de Braun-Vega, lo vemos en el personaje de Gustavo, suerte de compadrito porteño, lo vemos en toda la producción de Berni. El resultado es, entonces, una suerte de mestizaje cultural, de sincretismo pictórico que multiplica y enriquece la experiencia artística.

Sintéticamente, digamos que Antonio Seguí ha utilizado recurrentemente la narración por imágenes “cloisonnées”, como podemos observar en “Un amor casi imposible” (1964) o en “Retablo” (1966). En cuanto a Berni, lo primero que llama la atención es la “acumulación” y la “utilización de desechos”, técnicas pertenecientes en realidad al Nouveau Réalisme. Es el uso de la repetición, como veremos más abajo, lo que lo inscribe de lleno en la Figuración Narrativa.

Analizada aisladamente, la obra de Braun-Vega es técnicamente la más compleja. Ciertas figuras literarias, como la del doble, la de autoficción (que también lleva a cabo Jacques Monory en la serie *Meurtres* de 1968), la de *mise en abîme* y de intertextualidad pictórica no le son extrañas. Así, Braun-Vega, como lo hiciera Borges en literatura, se inventa como autor, se construye una familia artística, una genealogía. La intertextualidad pictórica la hereda de Picasso, y más recientemente del Grupo Crónica. Sin embargo, podemos afirmar que el centro de la obra de Braun-Vega radica en el mestizaje cultural (su apellido es ya un magnífico ejemplo). Este mestizaje, Braun-Vega lo logra a través de la yuxtaposición, de la coexistencia en un mismo cuadro de distintas realidades temporales, geográficas y culturales.

En lo referente a la técnica, rescatamos como común denominador entre los tres artistas el uso de la repetición. Antonio Seguí, cuyo personaje principal, un hombre de traje y sombrero que responde al nombre de Gustavo, puebla la mayor parte de su producción post expresionista. En el caso de Berni, ya lo dijimos, se trata de Juanito Laguna y Ramona Montiel. Braun-Vega, convoca siempre en sus cuadros el mismo panteón de artistas, Rembrandt, Velázquez, Picasso, Vermeer, a los que suele añadir en ocasiones su autorretrato.

Esta técnica parece ser el sello distintivo de la Figuración Narrativa Latinoamericana. La aparición de un mismo personaje, en una serie de cuadros, nos sitúa frente a temporalidades distintas y, por consiguiente, a una narración. Podemos seguir las peripecias de un personaje en el tiempo, su evolución, como si se tratara de un relato. Sin embargo, esta técnica esconde, lo veremos más adelante, una fuerte impronta ideológica.

Ironía y humor

En lo estilístico, ironía y humor son dos de los rasgos principales de los pintores latinoamericanos, rasgos que, es justo remarcarlo, están también presentes en sus pares europeos. Los juegos intelectuales de Braun-Vega están tan impregnados de humor como lo está también el conjunto de la obra de Seguí. Este último nos muestra al hombre contemporáneo como “amo y señor” de lo urbano, de la civilización, ahora que, en los posmodernistas tiempos que vivimos, se critica y refuta toda noción de razón y de progreso. Ciertamente, lo primero que llama la atención en la pintura de Seguí es la desproporción que existe entre los personajes y la ciudad. Vertical, poderosa, la ciudad es esencialmente la erección de la ratio, la victoria del hombre sobre la naturaleza, la derrota de Dios.

Pero es con ironía que Seguí lo muestra al hombre victorioso. Lo estilístico, su adhesión al Art Brut, no hace sino acentuar el carácter primitivo y rudimentario de la sociedad. Así, su posición, es finalmente la de la Teoría Crítica, la de Theodor Adorno y Max Horkheimer, para quienes la idea de progreso es pura ilusión. El hombre es finalmente un ser alienado, víctima de fuerzas que desconoce, que le son ajenas, que no controla. Ernst Bloch había señalado que “la sociedad burguesa funciona como un gran misterio” (ctd. Mandel 95). En este mismo sentido, Bertolt Brecht dice: Nuestras experiencias en la vida se hacen bajo la forma de catástrofes. De estas catástrofes debemos deducir cómo funciona el sistema social. Leyendo los diarios, y las cuentas a pagar, las cartas de despido... sentimos que alguien debió hacer algo para que la catástrofe se produzca. Ahora, ¿quién hizo qué? Detrás de los hechos que nos anuncian, nosotros sospechamos que hay otros, los verdaderos... La existencia depende de hechos que ignoramos. (ctd. Mandel 95)

El rescate de la infancia. Inocencia y nostalgia comunitaria

En lo temático, uno de los puntos recurrentes es la presencia de la niñez. Esta presencia, que Seguí logra a través de lo formal, desarrollando un estilo que combina elementos del Art Brut y del arte naif, y, por otro lado, Berni gracias a la elección de un niño (Juanito Laguna) como héroe de sus cuadros. Resulta claro que la elección de Berni obedece a la dimensión social de su pintura, ya que echa luz sobre un sector extremadamente desamparado en Latinoamérica como es el de la infancia.

Recurriendo a la niñez como símbolo, ambos pintores, parecen pregonar un regreso a la inocencia, menos en lo individual que en lo colectivo, una cierta nostalgia comunitaria. En efecto, el siglo veinte ha sido testigo de la profusión de grandes centros urbanos, fenómeno que trae aparejado la aparición de una sociedad anómica, que estudiara oportunamente la Escuela de Chicago.

El recurso de Berni y Seguí no es por otra parte un hecho aislado. Es posible evidenciar en la sociedad contemporánea, hiperindividualizada por la división del trabajo, atomizada y fragmentaria, el regreso a los mitos del origen y a los lazos comunitarios, fenómeno que el sociólogo francés Michel Maffesoli calificará de neotribalismo.

La ciudad. Hambre y opulencia

La Figuración Narrativa es un movimiento comprometido. Sus artistas se ocupan de los conflictos de Vietnam o Indochina, de la revolución cultural china o de las manifestaciones de Mayo 68. Jacques Monory será invitado a Cuba por el gobierno de Castro, Bernard Rancillac en su libro *Le regard idéologique* asocia sin preámbulos su pintura al realismo socialista soviético y se ocupa en sus cuadros de las dictaduras latinoamericanas y del imperialismo norteamericano, Erró rescata la figura de Mao. Son sólo algunos ejemplos, la lista es larga.

La crítica social está presente, de manera más o menos evidente, en los tres pintores. Seguí pasa, en sus comienzos, por un período expresionista en el que critica a jueces, generales, industriales y hombres de las finanzas. Pero es Berni quien desarrolla una pintura que podríamos calificar de “social”, ocupándose de los marginados y de las clases menos

favorecidas. Berni muestra la América pobre, las gentes venidas del interior que son explotadas en el trabajo y que pueblan los suburbios de las grandes capitales, donde construyen sus refugios a partir de la basura arrojada por el consumo de la ciudad burguesa.

Para comprender a Berni, debemos comprender primero el contexto en el que crece: a nivel internacional la Gran Depresión; a nivel local, la Década Infame, en que Uriburu derroca a Yrigoyen produciendo en Argentina el primer Golpe de Estado. En lo artístico, la obra de Berni está en sintonía con la literatura de Roberto Arlt y con las letras de Enrique Santos Discépolo, tangos teñidos de desesperanza que denuncian la carnavalización de la sociedad.

La ciudad ocupa un lugar especial en la obra de los tres pintores y será el centro de nuestro análisis sociocrítico. Opulenta y famélica, la ciudad de Berni es tierra de contrastes. Por un lado, Berni muestra una ciudad famélica y opulenta, por el otro, muestra a los cartoneros.

Braun-Vega nos muestra una ciudad bajo vigilancia. Si bien, en el cuadro flota el fantasma de la violencia (un Guernica pintado sobre recortes de periódicos), la ciudad es, para Braun-Vega, el lugar donde todo es posible (¿estrategia de evasión?). El presente es visto —y vivido— como la suma de los pasados. En esto, Braun-Vega es heredero de Ernst Bloch y del Borges de “El Jardín de los senderos que se bifurcan”, los pasados parecen no anularse, coexisten. En este esquema, lo simbólico y lo real, se confunden. Con la irrupción de lo insólito, Braun-Vega abre el debate sobre la frontera que separa a la realidad de la ficción. El *storytelling*, teorizado por autores como Christian Salmon, encuentra en la figura de Jean Baudrillard a su precursor. El sociólogo y filósofo francés pregona la desaparición de la realidad. En su lugar se han instalado simulacros. Disneylandia, sostiene Baudrillard, está allí para esconder que el país real, Norteamérica, es Disneylandia (un poco como las prisiones que esconden que la sociedad en su conjunto es carcelaria). Disneylandia es colocado como imaginario para hacer creer que el resto es real (26).

Mutiplicidad temporal y paranoia hipermodernista

Ernst Bloch esboza en *L'héritage de ce temps* su concepto de multiplicidad temporal. Para el intelectual alemán, el pasado convive con el presente. Así, Braun-Vega sitúa a Vermeer en Central Park. Hay mucho de fuga en la multiplicidad temporal tal como Braun-Vega la utiliza.

Hay el anacronismo, hay la nostalgia de un tiempo mejor. El presente está representado por el policía, símbolo de una sociedad marcada por la paranoia y el miedo.

Gilles Lipovetsky sostiene que la posmodernidad fue finalmente efímera y que los tiempos que vivimos son los del hipermodernismo. El autor fija tres etapas históricas. La primera es la del narcisismo, la fase jubilatoria y liberadora del individualismo que es vivida a través del culto del presente, la desafección de las ideologías políticas, el deterioro de los valores tradicionales, la promoción del hedonismo individual (32). La exaltación del hedonismo marca el comienzo de la hipermodernidad, hipernarcisismo que conduce finalmente a la tercera etapa, la actual: la del miedo, miedo marcado por un futuro incierto, la lógica de la mundialización que se ejerce independientemente de los individuos, una competición liberal exacerbada, la precarización del mundo laboral, el desempleo (37).

Por una poética de lo residual

Berni nos muestra una ciudad a la vez empachada y famélica. El posmodernismo corresponde a la figura retórica del oxímoron; el liberalismo es un sistema de contrastes. Siguiendo los pasos de la Escuela Crítica, de Althusser y de Adorno, la noción de progreso es puesta en tela de juicio. El fenómeno lejos está de ser nuevo; ya en su Radiografía de la pampa Martínez Estrada señalaba: “Pobreza y fealdad se apelotonan a las puertas de Buenos Aires, como pordioseros a la puerta del palacio. Maderas y latas con charcas verdosas y basuras. Son los desechos de la metrópoli y al mismo tiempo un montón de escombros de sueños de opulencia” (231).

Berni desarrolla una poética de lo residual. Si su obra se construye a partir de desechos, latas, maderas; sus protagonistas son el residuo de la sociedad. Narrativo en esencia, el liberalismo apunta sus proyectores sobre los triunfadores. Sin embargo, existe toda una poética de la figura del perdedor. Es lo que hace a partir de los años veinte la literatura *hard boiled* e intelectuales como Walter Benjamin o Siegfried Kracauer. Theodor Adorno sostiene en *Minima moralia* que, para no escribir la historia de los vencedores, la teoría debe también volverse hacia aquellos que quedaron al borde del camino (143). Se trata de una poética de resistencia. Tampoco puede eludirse el nombre de Jean Paul Sartre que en 1947 publica

Qu'est-ce que la littérature donde teoriza acerca del rol que cumple el artista en la sociedad creando la figura del artista comprometido.

Repetición: entre alienación e Historia

La repetición, como trabajo en serie, se ajusta perfectamente a la producción industrial y nos remite a la línea de montaje, al Taylorismo. El pintor se convierte, así, en un proletario. Asimilándose al hombre común, el artista lo comprende e interpreta.

Desde un punto de vista filosófico, la repetición nos remite también a un tiempo no lineal, primitivo y circular. Es en ese sentido una pintura de desencanto: estamos condenados a vivir los mismos hechos, a repetir los mismos errores. El vértigo de la vida contemporánea no alcanza a borrar el hecho de que todo lo que se vivió se volverá a vivir. Es lo que hace Seguí. Sus personajes deambulan eternamente en la ciudad vertical y anónima, una ciudad que ya no le pertenece. El liberalismo crea personajes competitivos que cotizan en el mercado. Es una sociedad atomizada en la que los lazos comunitarios han desaparecido y los intelectuales no tardan en anunciar la muerte de las ciudades, la muerte de la sociedad, la muerte de la Historia. Una de las primeras en manifestarse es la Escuela de Fráncfort que denuncia la imposibilidad de pensar en términos críticos en una sociedad alienada. Herbert Marcuse acuña el término de sociedad unidimensional para hacer referencia a la sociedad totalitaria y sin oposición, una sociedad que controla al hombre por la tecnología manipulando sus necesidades y sus deseos.

Ahora bien, ¿por qué son los pintores latinoamericanos quienes recurren a la repetición? Probablemente, porque repetitiva es no sólo la vida social sino también la vida institucional. Como muestra, basta ver el caso argentino. Desde su fundación, el país se ve dominado por la confrontación entre fuerzas que podríamos catalogar –sin emitir juicio de valor alguno– de dionisiacas y apolíneas. El duelo entre estas fuerzas se reeditará bajo distintos nombres: unitarios y federales, civiles y militares, colorados y azules (dentro del Ejército), Boedo y Florida (en el campo cultural), radicales y peronistas, peronistas de izquierda y peronistas de derecha. En 1930 las fuerzas armadas encabezadas por José Félix Uriburu destituyen al por entonces presidente Hipólito Yrigoyen. De ahí en más, la historia del siglo XX es para la

Argentina una larga sucesión de “ciclos de violencia”. El término pertenece al sociólogo Norbert Elias que bajo este término define la situación en la cual dos o más grupos se encierran en una dinámica de miedo y desconfianza mutuos. Si esta dinámica es tan difícil de revertir, es porque en el presente viven las heridas heredadas y el pasado no resuelto.

La nueva generación

La aparición de nuevos pintores nos indica que el movimiento goza de buena salud. Tal vez el ejemplo más significativo sea el del mendocino Adrián Mazzieri. Nacido en 1972, Mazzieri forma parte de la segunda generación de artistas latinoamericanos pertenecientes a la Figuración Narrativa, y la primera en no haber hecho el pasaje europeo. El pintor no se sirve de ninguna de las técnicas enumeradas por Gassiot-Talabot, tampoco recurre a la repetición que, a nuestro entender, es el signo distintivo de la Figuración Narrativa latinoamericana, ni al sincretismo cultural. Sus técnicas se inspiran en el cine, y en esto su obra se emparenta directamente con la de Gérard Schlosser. Primeros planos y contraplanos: Mazzieri pinta fragmentos. Ahora bien, ¿en qué medida estos fragmentos constituyen una narración? Ya en la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica, Walter Benjamin analizaba las transformaciones que el cine había provocado en nuestro mundo perceptivo.

Más que fragmentos, los primeros planos de Mazzieri son indicios. La trama nos excede. Tomemos el ejemplo de *Muchacha de trenzas* (2006). Vemos la nuca de una muchacha joven. Como el título lo indica, tiene trenzas y viaja en colectivo. Hay algo de misterioso y de sensual en el cuadro, y el hecho de que la muchacha en cuestión sea joven no hace sino aumentar la inquietud. ¿Quién la observa? ¿Por qué? ¿Cuáles son sus intenciones? Nuestro imaginario se dispara. El cine —especialmente el policial— nos ha inculcado la sospecha, sabemos que el detalle, el primer plano, anuncia un momento clave de la narración.

Conclusiones

La Figuración Narrativa es un movimiento relativamente poco conocido fuera de su país de origen y en este trabajo nos propusimos vincularlo con la pintura latinoamericana a través de

una lectura sociocrítica. Tímido y desordenado, debe ser entendido como un *work in progress*, como un primer paso en una nueva vía de reflexión.

Los puntos analizados a lo largo de este artículo nos permiten confirmar la existencia de una figuración narrativa latinoamericana. Berni, Braun-Vega y Seguí adhirieron efectivamente a los preceptos dictados por los fundadores del movimiento, pero supieron sumar además su propio aporte, esto es: la repetición, la ironía y el sincretismo cultural.

Creemos que a estos nombres deben sumarse otros, entre los que se destaca el de Carlos Alonso. En efecto, el artista mendocino produce entre 1965 y 1978 la serie “Manos anónimas” en la que recuerda las atrocidades vividas en Argentina durante la dictadura militar. Debemos saludar además la aparición de nuevos artistas; aquí rescatamos el caso del pintor mendocino Adrián Mazzieri, pero seguramente otros vendrán a engrosar la lista. Así la Figuración Narrativa parece tener, a pesar de los augurios derrotistas, días venturosos por delante confirmando lo que ya sucede en Europa, particularmente en Francia, con una serie de exposiciones individuales y la gran retrospectiva que se llevara a cabo en el Grand Palais (2008).

Bibliografía

Adorno, Theodor. *Minima moralia*. Paris : Payot, 1980.

Bailly, Jean Christophe. Monory. Paris : Maeght éditeur, 1979.

Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée, 1981.

Benjamin, Walter. *Sur l'art et la photographie*. Paris : Ed. Carré, 1997.

Borges, Jorge Luis. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1993.

Chalumeau, Jean-Luc. *La Nouvelle figuration*. Paris : Editions Cercle d'Art, 2003.

Elías, Norbert et Eric Dunning. *Sport et civilisation, la violence maîtrisée*. [1986]. Paris : Fayard, 1994.

Flohic, Cathrine. *Jacques Monory*. Eighty. Février, 1991 : 64.

García, Fernando. “Antonio Seguí: Todavía no sé qué voy a ser cuando sea grande”. *Clarín*, 19-06-2005.

Gassiot-Talabot. *La figuration narrative*. Nîmes : Jacqueline Chambon, 2003.

Le Thorel, Pascal. *Monory*. Paris : Paris Musées, 2006.

Lipovetsky, Gilles y Sebastien Charles. *Les Temps Hypermodernes*. Paris : Grasset, 2004.

Lyotard, Jean-François. *L'assassinat de l'expérience par la peinture*. Paris : Le castor astral, 1984.

Mandel, Ernest. *Meurtres exquis: Histoire sociale du roman policier*. Paris : La Brèche, 1986.

Meyer Schapiro. *Style, artiste et société*. Paris : Gallimard, 1982.

Monory, Jacques. *Diamondback*. Paris : Christian Bourgois, 1979.

Pradel, Jean-Louis. *La figuration narrative*. Vanves : Editions Hazan, 2000.

Rancillac, Bernard. *Le regard idéologique*. Paris : Somogy M. Guéna, 2000.

Tilman, Pierre. *Monory*. Paris : Loeb éditions, 1992.