


Formas de una fragilidad: el decir, lo dicho y lo decible en la pintura “Sin pan y sin trabajo” de Ernesto de la Cárcova

Shapes of fragility: The expression, the expressed, and the expressible in the artwork 'Sin pan y sin trabajo' by Ernesto de la Cárcova

Juan Pablo Quiroga¹

GEORGETOWN UNIVERSITY / FLACSO

 <https://orcid.org/0000-0002-6735-9902>

Resumen. La pintura *Sin pan y sin trabajo* de Ernesto de la Cárcova, producida en 1894, ha sido aclamada como “el primer cuadro de protesta obrera en Buenos Aires”. Sin embargo, a pesar de su reconocimiento como una crítica social impactante, poco se ha explorado el conjunto de alteraciones sistemáticas que marcan la serie de ecos, retomas y transposiciones que dan cuenta de su devenir social. El presente trabajo busca reconstruir la historia social de la obra analizando sus propiedades significantes, sus relaciones con otros discursos, así como su evolución en diferentes instancias de reconocimiento, desde las críticas iniciales hasta las reinterpretaciones, versiones y transposiciones surgidas durante la crisis de 2001-2002 en Argentina. Este enfoque permitirá comprender una imagen pictórica más frágil que el sublime objeto que la crítica ha hecho de ella, a la vez que nos posibilitará experimentar los límites de lo decible al interior de las artes plásticas en el siglo XIX y el lugar –siempre inestable– de la crítica social al interior del campo de la cultura.

Palabras clave. Pintura del siglo XIX, Pintura Social, Semiótica, Teoría de los discursos sociales, Transposición.

Abstract. The artwork *Sin pan y sin trabajo* by Ernesto De la Cárcova, produced in 1894, has been acclaimed as “the first painting of workers’ protest in Buenos Aires”. However, despite its recognition as a powerful social critique, little exploration has been conducted into the systematic alterations that mark the series of echoes, adaptations, and transpositions that account for its social circulation. This paper aims at reconstructing the social history of this artwork, analyzing its significant properties, its relationships with other discourses, and its development across various instances of acknowledgment, from initial reviews to reinterpretations, versions, and transpositions that emerged during the 2001-2002 crisis in Argentina. This approach will enable a better understanding of the piece a more fragile entity than the “sublime” object critics have portrayed it to be. Simultaneously, it will allow us to experience the limits of expressibility within the field of visual arts in the 19th century and the ever-unstable position of social critique within the cultural field.

Keywords. 19th Century Painting, Social Painting, Semiotics, Social Discourses Theory, Transposition.

¹ Doctor en Ciencias Sociales, FLACSO. Jq84@georgetown.edu



Introducción

Existe cierto consenso, a nivel de la crítica especializada, respecto de que la pintura *Sin pan y sin trabajo*, de Ernesto de la Cárcova, configuraría “el primer cuadro de protesta obrera en Buenos Aires” (Malosetti Costa, *Sin pan y sin trabajo* 94) e incluso, posiblemente, “la pintura más recreada en la historia del arte argentino” (Oybin 2). Producida en 1894, entre Roma y Buenos Aires, sus reseñas suelen ser relativamente coincidentes en torno a cierta intención del autor: la obra representaría, de manera impactante, la difícil realidad social de la época al centrar su atención en la pobreza extrema y la lucha por la supervivencia que experimentaba la clase trabajadora argentina a fines del siglo XIX. En términos de Malosetti Costa, trata “un tema urbano y contemporáneo particularmente conflictivo: la rebelión del pobre contra el estado de miseria al que el sistema de explotación capitalista lo había reducido a él y a su familia” (*Sin pan y sin trabajo: un cuadro*, párr. 40). En otras palabras, hay en él la intención de una “crítica a la pobreza obrera” (Amigo 2).



Figura 1. Ernesto de la Cárcova, *Sin pan y sin trabajo*, 1894. Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina.

Sin embargo, poco se ha estudiado el conjunto de alteraciones sistemáticas que marcan la serie de ecos, retomas, versiones y transposiciones que dan cuenta de su discurrir en sociedad y que evidencian no solo el “poder” de la imagen pictórica –en cuanto conjunto de relaciones entre un discurso y sus condiciones sociales de reconocimiento (Verón, *La semiosis*, Diccionario)–, sino también su fragilidad estructural. Si la historia social de un texto está marcada por un proceso de alteraciones sistemáticas (Verón, *La semiosis* 21), la de

Sin pan y sin trabajo –sostendremos– es la historia de la experiencia de un límite, el de la tensión entre una potencia descriptiva de baja intensidad narrativa y una serie de lecturas que ponen su acento valorativo en un conflicto social latente que el autor no puede figurar del todo. A su vez, en cuanto fenómeno de circulación discursiva que comporta equivalencias y desvíos con la obra, al decir de Traversa (109), las diversas retomas, versiones y transposiciones de *Sin pan y sin trabajo* expresan una serie de preocupaciones sociales que la pintura posibilita, pero apenas puede insinuar.

Nuestro objetivo es, en lo sucesivo, reconstruir las marcas de esta historia social de lectura y relecturas. Buscaremos dar cuenta de parte de las propiedades significantes de la imagen pictórica (sin pretensiones de exhaustividad), así como del conjunto de relaciones que establece con otros discursos que definen su estatuto particular al interior de un tejido discursivo. En segundo lugar, aspiramos a poder reconstruir el juego de relaciones que definen su devenir en diferentes instancias de reconocimiento: las críticas de la prensa inmediatamente posteriores a la exposición del Segundo Salón del Ateneo (1894); aquellas verificadas diez años más tarde, como consecuencia de recibir el Premio de Honor en la Louisiana Purchase Exposition en Saint Louis, Estados Unidos (1904), y –por último– una serie de versiones y transposiciones emergentes en el marco de la crisis de 2001-2002 en Argentina. De esta forma, este recorrido no solo nos reencontrará con la fragilidad de la obra (lejos ya de la imagen consagrada por la crítica), sino que nos permitirá experimentar los límites de lo decible al interior del campo de las artes plásticas en el siglo XIX, así como la necesidad de una serie de juegos con otros medios, como la prensa gráfica facciosa de la época, para poder franquearlos. Fruto de este esfuerzo, la pintura consagrada, “sublime”, devendrá en un objeto frágil, a la par que el exceso de sus críticas, reseñas, adaptaciones y transposiciones pondrán en evidencia el lugar siempre inestable de la crítica social al interior del campo de la cultura.

Por último, el recorrido y el desarrollo que se propone, a continuación, solo ha sido posible gracias al trabajo de investigación, documentación y sistematización de Laura Malosetti Costa, el Museo Nacional de Buenos Aires y la Asociación de Amigos del Museo Nacional de Buenos Aires, con quienes este trabajo queda en deuda. Por obvias razones, no obstante, todas las consideraciones aquí vertidas, así como las omisiones que pudiese haber, corren por cuenta exclusiva del autor.

La pintura y sus propiedades significantes

Sin pan y sin trabajo, un óleo presentado en el Segundo Salón del Ateneo de 1884 por el pintor argentino Ernesto de la Cárcova, ofrece una representación directa y realista de una situación de vulnerabilidad. El realismo crudo de la pintura se presenta como una de sus características más distintivas: logra transmitir la miseria y la desesperanza a través de la representación detallada de las condiciones físicas de los personajes y del entorno en el que viven. Una imagen entendida –incluso al día de hoy– como “importante, fuerte [...]. Difícil de olvidar” (Malosetti Costa, *Sin pan y sin trabajo*: un cuadro, párr. 45).

Del análisis de la pintura pueden identificarse cinco “marcas” o propiedades significantes (Verón, *La semiosis* 107) que –en nuestra opinión– definen su estatuto particular al interior del sistema de obras de época e –incluso– del estilo de autor, con las que dialoga. En primer lugar, como sostiene Malosetti Costa, se verifica una fuerte *economía de la representación* (Sin pan y sin trabajo: un cuadro, párr. 45). Son pocos los elementos desarrollados al interior de la escena, los cuales –a su vez– adquieren un grado variable de intensidad en cuanto a sus detalles. Se trata de una economía de la representación que opera en dos niveles: en primer lugar, en lo relativo a la inclusión/exclusión de elementos en la escena, y –en segundo– en cuanto al nivel de detalle predicable sobre aquellos elementos o motivos presentes. Esta marca diferencia a la pintura bajo análisis del corpus de pinturas naturalistas de la época (Cándido López, Eduardo Sívori, Della Valle, por mencionar algunos), en donde la distribución del detalle parece relativamente homogénea al interior de cada superficie textual.



Figura 2. Obras naturalistas del siglo XIX (selección): Sívori, Cándido López y Della Valle. Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina.

Por el contrario, en *Sin pan y sin trabajo* el peso del detalle parece concentrarse en una suerte de círculo en torno a su centro, a partir del cual se concentra la tensión descriptiva de la imagen pictórica. Un centro marcado por la mujer (con su seno descubierto, flácido, pálido, su aspecto descuidado y su mirada perdida); el puño sobre la superficie de la mesa, a una distancia prudencial de las herramientas; el cuerpo del varón proyectado sobre la mesa, inclinándose furtivamente sobre la ventana, y –por último– el exterior de la escena, contenido en el marco de la abertura misma.

En segundo lugar, la pintura pone en escena *tres dimensiones constitutivas de lo popular y sus figuraciones*: (a) lo *religioso* (Gramsci, Observaciones, Literatura), sus figuras y modalidades de la discursividad, sobre todo en lo relativo a la secularización de la tópica cristiana de la “sagrada familia” en torno a una mesa-sin-pan; (b) el *melodrama* como matriz narrativa y género discursivo que estructura el mundo del decir (Martín Barbero) y que, en nuestro caso, se corresponde con el drama familiar, político y personal, encarnado en una retórica de las pasiones, y (c) la *familia*, como objeto privilegiado de la representación de lo popular (que se acrecienta en el marco del melodrama). Después de todo, como recuerda Martín Barbero, “de manera que entre el tiempo de la historia –que es el tiempo de la nación y del mundo, el de los grandes acontecimientos que vienen a irrumpir en la comunidad– y el tiempo de la vida –que es el que va del nacimiento a la muerte de cada individuo y que jalonan los ritos que señalan el paso de una edad a otra– el tiempo familiar es el que media y hace posible su comunicación” (Martín Barbero 313).

En tercer término, existe un *desfasaje entre la claridad/oscuridad de la escena y la tensión/distensión de la misma*. El presunto foco narrativo (el conflicto que parece darle origen a la escena) es apenas figurado en la claridad del exterior. La indignación y la impotencia, en cambio, adquieren un mayor desarrollo y nivel de detalles en la oscuridad del interior del hogar. La pobreza figurativa de la acción de protesta se corresponde con una hiperinflación de la impotencia y la indignación. En la oscuridad del primer nivel de representación hay una intensidad figurativa y de detalle que la claridad exterior de segundo nivel nos niega. Hay, de esta forma, un exceso que encubre una falta: la fuerza de la primera imagen encubre la fragilidad de la segunda. En términos temáticos, los efectos de la impotencia devienen más importantes (por fuerza de su intensidad) que las acciones que las causan, delineando un campo de relaciones simétricas pero inversas:

Primer Nivel : Oscuridad : Detalle : Tensión : Descripción

: :

Segundo Nivel : Claridad : Figuración : Débil : Distensión : Relato

Se trata, en suma, de una inversión: aquel motivo que debería tener un poder formador al interior de la escena (es decir, debería adquirir un peso tal que posibilite transformar una secuencia narrativa) pierde fuerza en una débil figuración de un conflicto lejano. Esto último, en contraste y tensión con el desarrollo obsesivo del puño sobre la mesa, cuyo nivel de detalle no se corresponde con su poder evocador. Incluso, el análisis radiográfico de la pintura (de las Carreras y Barrio 45) pone en evidencia una zona de alta intensidad de retrabajos y arrepentimientos (“*pentimenti*”) en torno suyo. La excepcionalidad de la imagen pictórica se postula, así, no en la fuerza narrativa de un conflicto, sino en la inversión de sus órdenes: en desplazar a un segundo plano y figurar débilmente los motivos que podrían poner en movimiento el relato de un conflicto social, para concentrarse en una descripción detallada (de primer orden) de una indignación e impotencia a la acción.

Una cuarta propiedad significativa guarda relación con el *eje de la mirada*. Gran parte del corpus de la época (y de la producción misma del autor en cuestión) mira a su espectador (basta mencionar, en este sentido, *Autorretrato* de Cándido López y *Retrato de Manuelita*

Rosas de Pueyrredón, entre otros). Por lo general, la condición de clase del objeto de representación le da ese derecho de interpelación a partir del desarrollo de un género como el retrato. Sin embargo, en el caso bajo análisis, el acceso a la Otredad, la miseria y el conflicto se nos ofrece como una ficción donde el dispositivo de la mirada es central en la distinción de los géneros. Se trata de un registro indicial (Peirce; Verón, *La semiosis*; Ford) que recrea un vínculo imaginario de contacto. En términos de Casetti (32), en lo relativo al análisis del cine, produce una herida/ruptura en el tejido de la ficción: la mirada al espectador nos interpela y demanda reconocernos como tal. Denuncia el lugar de uno en la escena y, al quedar expuestos, nos somete a la insoportable pregunta por el deseo del otro (Zizek 133): algo se pretende de nosotros en esta situación. El juego que propone *Sin pan y sin trabajo*, a diferencia del género del retrato, borra sus marcas de enunciación. Aquello que Christian Metz predicara en torno al cine, bien puede parafrasearse a propósito de las artes plásticas, donde lo representado se nos muestra como historia, no como discurso. Desconoce su realidad abiertamente discursiva a partir de borrar las marcas de la enunciación y se disfraza a sí misma como historia: “como un relato de ningún lugar, de ningún sitio, que nadie cuenta, pero que sin embargo alguien recibe” (Metz 94).

Es interesante que esta marca sea correlativa al régimen vigente entre ficción y autobiografía en la literatura de época. A propósito de *Civilización y barbarie* (Sarmiento) y “El matadero” (Echeverría), Piglia sostuvo que la clase dominante porteña de la época se contaba a sí misma bajo la forma de la primera persona (el relato de Sarmiento era, de hecho, una autobiografía), pero narraba el mundo violento de lo Otro (el de los federales bárbaros de Echeverría) desde un registro ficcional (8). La ficción nace como la única forma de dar cuerpo a esa otredad.

La puesta en suspenso del contacto, aquella mirada que nos es esquiva, deviene en condición de posibilidad de acceso a una escena “prohibida”: la realidad íntima de una familia en condiciones de vulnerabilidad material y social. Un acceso, por otro lado, que se nos brinda de una forma particular: la escena se desarrolla (casi por completo) a espaldas nuestras y proyectándose sobre otro marco, que contiene una escena segunda, a la que se nos invita a ver de forma distante y poco precisa.

Estos rasgos dan cuenta de dos “prohibiciones”. Dos límites. En primer lugar, la imposibilidad de que se nos reconozca un lugar en la escena, a partir de la interpelación de la mirada. Una huella del orden de lo ideológico –esto es, una relación, un vínculo, entre la pintura en tanto discurso y sus condiciones (sociales) de producción (después de todo, el acceso a la mirada y la herida/ruptura en el tejido de la ficción solo puede ser pronunciada por ciertos actores, de cierta clase social)–; mientras que, en segundo lugar, se verifica la *prohibición de mostrar el conflicto de forma directa*. Después de todo, solo podemos observar el conflicto central (público) de forma furtiva, a través de una mediación (una escena privada) y a partir de una figuración débil en un segundo plano.

El enunciador, quien borra las marcas de su puesta-en-discurso en la ambición de darnos acceso a la cruda realidad de época, nos permite ver en detalle las consecuencias de la miseria en la intimidad de la vida privada, sin poder mostrarnos de forma directa las causas

de la indignación e impotencia que (apenas) tematiza en segundo plano. Las relaciones aparecen invertidas: accedemos en primer plano a la indignación como efecto, solo para divisar (tras un doble marco) su causa: el conflicto social, público, al interior del Estado-nación naciente.

Primer Nivel : Oscuridad : Detalle : Tensión : Descripción : Privado : Efecto

: :

Segundo Nivel : Claridad : Figuración : Débil : Distensión : Relato : Público : Causa

Como recuerda Mariano Dagatti, “la mirada no tiene límites, pero hay algo que está prohibido ver. Existen tabúes iconográficos” (38). Algo en la escena vedada no puede encontrar su forma completa.

El precio que pagamos por acceder, como espectadores, a la cruda imagen de la miseria privada es el de una distancia: se nos obtura el acceso directo a sus causas, solo pudiendo contemplar sus efectos. Es interesante (volveremos sobre este punto en lo sucesivo) que las críticas de la época destacan el carácter “confuso” y poco claro de la figuración del conflicto de fondo: “Por la ventana, que deja entrar la luz gris, semi-azulada de una tarde invernal, *se ve confusamente* el grupo de los obreros en huelga, que en un momento de desesperación se han rebelado” (*La Nación*, 3.11.1894, p. 5, en Malosetti Costa, Sin pan y sin trabajo: un cuadro, párr. 24. El destacado es nuestro).

La tematización abierta del conflicto (una batalla en el espacio público, en curso, liderada por las fuerzas del orden del naciente Estado-nación) es un horizonte no decible: no forma parte, al interior del sistema del arte plástico de la época en Argentina, de aquello que puede ser puesto-en-forma. Por el contrario, tendremos que esperar a 1934 para que se nos interpele directamente en el marco de una protesta: en *Manifestación* de Berni, la multitud aparece en primer plano, invade con su falta de distancia el espacio público, pone en discusión el Orden y nos interpela a los ojos, con la mirada del personaje en el centro inferior de la pintura. La proxémica, la saturación de la segundidad del orden del contacto, las figuraciones de rasgos étnicos y de clase, así como la consigna “pan y trabajo” al interior del cuadro (no ya como título) nos invade, a la par que la mirada directa nos interroga: pretende algo de nosotros.



Figura 3. Antonio Berni, *Manifestación*, 1934. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Argentina.

La astucia del enunciador y la excepcionalidad de *Sin pan y sin trabajo* radica en la triple operación de pobreza de figuración, doble distanciamiento y direccionalidad de la mirada a partir de la figura y la proyección del cuerpo del varón sobre la ventana, en dirección a un conflicto que se desarrolla en simultáneo, en el espacio público, no decible. Tres operadores de superficie que denuncia una carencia material para dejarnos observar (disimuladamente, como quien apenas puede guiarnos en la mirada) el límite de una falta simbólica.

Michel Foucault sostenía que *Las meninas* de Velázquez fundaban una nueva episteme de la representación (26) al divorciar (fruto de un juego de espejos, de un cruce de miradas y un lugar concreto de expectación) la realidad y su representación; las palabras y las cosas. *Sin pan y sin trabajo*, por el contrario, pone en evidencia que existen zonas del arte en donde no puede representarse un conflicto sin asumirlo como real, donde las palabras siguen siendo las cosas.

Es por esta (presunta) linealidad entre la realidad y sus representaciones que solo podemos conocer el conflicto a través de un doble distanciamiento. Es porque el mapa se confunde con el territorio que se nos debe recordar la distancia a través de diferentes operadores en la superficie textual, aunque solo sea para echar un breve vistazo (disimulado) a un conflicto apenas figurado, a dos planos de distancia. Aun cuando un mensaje no consiste, por definición (y como recuerda la obra de Magritte), en los objetos que denota, se trata de una relación desconfiada y sujeta a vigilancia. Después de todo, “la discriminación entre mapa y territorio está siempre expuesta a cortarse, y los golpes rituales de la ceremonia de

paz están siempre expuestos a ser confundidos con golpes ‘reales’ del combate” (Bateson 210). Ese es el nudo de la traición de las imágenes: en la Argentina del Centenario, no hay diferencia entre dotar de forma a un conflicto y el conflicto mismo. Su forma es en-sí el conflicto.

Avatares de la recepción (I): la pintura y sus exposiciones

Malosetti Costa, en una serie de trabajos ampliamente citados, reconstruye dos contextos de reconocimiento de la pintura: uno vinculado a su exhibición en el Ateneo de Buenos Aires en 1894; y otro en el marco de la Louisiana Purchase Exposition en St. Louis, Estados Unidos, en el año 1904. La primera de estas instancias de reconocimiento habría estado marcada por consideraciones descriptivas y de orden –fundamentalmente– temático como parte de un “problema lejano”, “abstracto” y “europeo”: “ninguno de estos comentarios leyó el asunto del cuadro en clave política [...] El cuadro no suscitó casi ninguna reticencia en cuanto a ser considerado peligroso o subversivo” (Sin pan y sin trabajo: un cuadro párr. 39). Su exhibición a un público más amplio, en cambio, en el marco de la referenciada feria en Estados Unidos, habría posibilitado –siempre según la autora– otras lecturas, debido no solo al paso del tiempo, sino a la presencia de un público más amplio y heterogéneo (Sin pan y sin trabajo: un cuadro párr. 62).

Sin embargo, la diferencias que la autora contempla en cuanto al presunto reconocimiento/no-reconocimiento del conflicto en clave política, en función de sus lecturas en Estados Unidos o en Argentina, no parecen ser, en nuestra opinión, significativas. Por el contrario, pese a las diferencias que estructuran ambos momentos (Argentina/Estados Unidos, Simultáneo/Diferido, Público-especializado/Público-amplio), tanto el recurso a la ficción en la crítica de Payró como la crítica en torno a la pobreza como objeto del arte y objeto de exhibición efectuada por *La Vanguardia* se revelan como críticas profundamente políticas en sí mismas; algo sobre lo que volveremos en breve. Por lo demás, tampoco las críticas recibidas en Estados Unidos rescatan aspectos subversivos de la obra, sino que se limitan a sugerir “usos” posibles.

La diferencia no parece encontrarse en ese nivel de análisis (político/no-político, subversivo/esteta), sino en el de las *estrategias discursivas* de la crítica. Siguiendo la tipificación propuesta por Koldobsky (29), pueden identificarse, al momento de la recepción de la pintura (en ambos contextos de recepción), una notable *tensión entre componentes de orden descriptivo y valorativos*. Resulta, en un punto, difícil tanto para los críticos porteños de finales de siglo XIX como para los norteamericanos de principios del siglo XX separar el comentario sobre la pieza de su valoración (la cual, incluso, puede encontrar forma en el drama ficcional):

El cuadro del “problema laboral” en la Feria Universal – La notable pintura de Carcova, “Sin pan y sin trabajo” fascina al público con su amarga significación – Ella

dice: “yo soy la huelga” (*St. Louis Post-Dispatch*, 6.11.1904, en Malosetti Costa, Sin pan y sin trabajo: un cuadro párr. 58).

¡Oh! ¡Ellos son fuertes, ellos pueden hacer callar días enteros al estómago implacable, que grita de hambre [...]. En sus casas no los espera, con ojos huraños la mujer extenuada, que no puede amamantar al niño que llora, colgado eternamente del pecho flácido y seco... ¡Tienen harapos como él, sufren como él, se desesperan como él, pero en cambio pueden protestar, pueden derramarse por la calle con rugidos de torrente, pueden clamar contra sus amos, pueden hasta morir sin cometer un crimen! (*La Nación*, 3.11.1894, p. 5, en Malosetti Costa, Sin pan y sin trabajo: un cuadro párr. 24).

Incluso, débilmente, asumen componentes performativos, sobre todo en Estados Unidos a principios de siglo:

Deberíamos llevarla a nuestro sindicato y colgarla en la pared cuando alguno de los cabezas-recalentadas habla de separarse justo cuando la compañía piensa que un cierre ayudaría a subir los precios y bajar costos (*St. Louis Post-Dispatch*, 6.11.1904, en Malosetti Costa, Sin pan y sin trabajo: un cuadro párr. 62).

Este es un cuadro para llamar la atención de todo trabajador de madura experiencia (s/n, 24.11.1904, en Malosetti Costa, Sin pan y sin trabajo: un cuadro párr. 61).

De esta forma, la diferencia entre los dos contextos de recepción no es la evaluación sobre el carácter peligroso/no-peligroso, político/no-político o subversivo/estetista de la pintura, sino el peso del componente performativo en su reconocimiento, el cual es decididamente más pronunciado en Estados Unidos. Una discusión, en última instancia, sobre la utilidad misma de la pintura, donde esta entra en un juego de relaciones con una serie de discursos de la filosofía pragmática norteamericana que le sirven de condición de reconocimiento. Recordemos las formulaciones de C. S. Peirce y William James en lo

relativo a que las ideas solo son válidas en función de su utilidad. El pragmatismo es conocido por la importancia que otorga a los propósitos humanos. Un concepto solo puede tener significado si se puede relacionar con un comportamiento orientado a objetivos: la pintura no podía morir en la *Exposition*, sino que debía estar en el sindicato y llamar la atención de los trabajadores.

A su vez, es interesante constatar que el cambio en el título de la pintura (la prensa norteamericana la denomina como “el problema laboral” o “la huelga”) restituye el orden de los planos que la imagen pictórica invertía: pone en la centralidad de la escena el conflicto público al interior de la sociedad capitalista y –en segundo lugar– sus consecuencias: la miseria y la falta de pan y trabajo.

Avatares de la recepción (II): la pintura, sus versiones y transposiciones

Cien años más tarde, en cambio, además de retomas y críticas, la pintura abrirá paso a una serie de *versiones y transposiciones*. En cuanto a estas últimas, comportan dos series de operaciones. En primer lugar, se verifica una invariante referencial de su texto-fuente que lo torna “reconocible”; en segundo lugar, a diferencia de las versiones, se produce un cambio de materia significativa. En nuestro caso, *Sin pan y sin trabajo* nace bajo la forma plástica de una pintura al óleo: su textualidad articula colores, imágenes, trazos y texturas. Sin embargo, la historia de su materialidad significativa no se limitaría al régimen de posibilidades y restricciones de lo plástico. Por el contrario, sería objeto de sucesivas transposiciones a obras de performance, fotografías, intervenciones callejeras, figuras de cera y murales, por mencionar algunos.

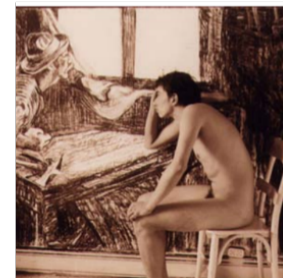
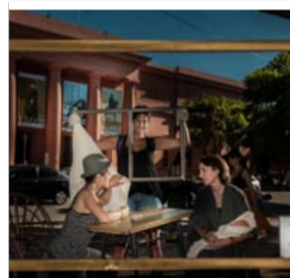


Figura 4. Transposiciones: Pujía, Grupo de Arte Callejero (GAC), Asamblea de Trabajadores Autoconvocados de la Cultura en Argentina (ATACA) y Tomás Espin. Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina.

Es interesante constatar que, en la gran mayoría de estos casos, tanto las transposiciones como las nuevas versiones de la pintura, *ponen en discusión el lugar de la mujer en la escena* (a partir de figurar parejas de mujeres, invertir el lugar con el varón, dotarla de un rol más activo o –incluso– abrir su lugar a lo real: a partir de dejar su silla vacía para que cualquiera pueda ocuparla).

Asimismo, se *acentúa el rol pasivo del varón*: su rol de expectación e inacción es abiertamente denunciado, poniendo el acento (por oposición) en el valor de la acción.



Figura 5. Versiones y adaptaciones varias, entre las que se destaca la obra de Alonso (1966).
Fuente: Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina.

Ahora bien, no cualquier discurso deviene objeto de sucesivas transposiciones. Solo aquellos con mayor poder, en términos del sistema de relaciones que establecen con sus condiciones (sociales) de reconocimiento (Verón, *La semiosis*), pueden hacerlo. De ahí que se imponga una pregunta: ¿de qué deriva el poder de la pintura? Mi hipótesis es que, frente a la imposibilidad y las limitaciones del enunciador de decir abiertamente el conflicto (en primer plano y figurándolo en todos sus detalles), la imagen pictórica depende, desde el momento de su exhibición misma, de una serie de críticas y retomas para estabilizar su valor crítico y, con él, la legitimidad del arte como espacio de realización de la crítica social.

Su potencia, en una palabra, es un efecto de su reconocimiento, que tiene condiciones productivas muy específicas. En primer lugar, la astucia del enunciador y la excepcionalidad de la pintura que mencionábamos más arriba: una triple operación de pobreza de figuración, un doble distanciamiento y la direccionalidad de la mirada a partir de la figura y la proyección del cuerpo del varón sobre la ventana, en dirección a un conflicto en tiempo real, en el espacio público, no decible. Un vacío que posibilitará ser “llenado” por toda una serie de narrativas dramáticas del conflicto.

En segundo lugar, en la base de su funcionamiento se encuentra un juego de ecos con la prensa de fin de siglo. Es la prensa escrita la que invierte el orden de representación (la que dramatiza, en primer plano, el conflicto social de fondo, relegando la miseria, la resignación y la impotencia a un segundo nivel): rescata las causas y las pone en primer plano. Lo dota de forma, ahí donde había figuras “confusas”, abiertas a la interpretación.

Lo que el enunciador de la pintura no puede decirnos (sino apenas guiarnos, furtivamente, por donde mirar) queda confiado a una serie de dispositivos verbales por fuera de la diégesis. La imagen pictórica deviene en una primeridad (no solo por sus rasgos icónicos, sino por su potencia), en que la potencialidad crítica espera un doble juego de actualizaciones a partir de una serie de relaciones que entabla con sus epitextos (Genette 53) –en particular, la crítica especializada de la época– y, en segundo lugar, con el título de la misma, en cuanto paratexto verbal (Genette 82).

En términos de Roberto Amigo, “una de las claves del éxito de *Sin pan y sin trabajo* es la certera relación entre el título y la imagen [...] no es un texto descriptivo de la representación, tan habitual en el siglo XIX, ni de indicación de género pictórico; tampoco es un título poético. Tiene la fuerza de una consigna” (2). Una fuerza que, como tal, tiene que expulsarse de la diégesis. Una vez más, *Sin pan y sin trabajo* y *Manifestación* funcionan en espejo: Berni restituirá el texto al interior de la obra que De la Cárcova se ve obligado a expulsar. Uno puede figurar lo que el otro aún no puede. Uno depende del afuera para concluir su historia y el otro restituye la potencia crítica al interior de la pintura, donde –incluso– se nos interpela con la mirada. Sin embargo, todavía queda por abordar otro aspecto del problema: ¿por qué el lenguaje brinda la estabilidad crítica faltante en la imagen pictórica? ¿Por qué la operación de censura del conflicto en el arte plástico no se traduce a la prensa escrita?

La respuesta parece radicar en las *condiciones de funcionamiento de la prensa escrita de la época*, por lo menos en tres sentidos: su capacidad de narrar la violencia; su condición de funcionamiento faccioso, y el régimen de legitimidad que la sustenta. En “la Argentina en pedazos”, Ricardo Piglia (5) se proponía rastrear las marcas de la violencia en la literaria nacional, en la que ubicaba como origen de esta serie de relaciones al *Facundo* de Sarmiento y a “El matadero” de Echeverría. Se trata de dos relatos fundantes de la literatura argentina, que funcionarían, según el citado autor, en espejo. Sarmiento escapa, en las primeras hojas del *Facundo*, de la misma violencia que el unitario que imaginaba Echeverría sufría en carne propia. Mientras el primero se exilia, el segundo muere asesinado. Dos destinos trágicos que se repetirán a lo largo de la historia nacional.

Entre el exilio y la muerte, Piglia nos ofrece su hipótesis más inquietante: la clase dominante porteña de la época se contaba a sí misma bajo la forma de la primera persona (el relato de Sarmiento era, de hecho, una autobiografía), pero narraba el mundo de lo Otro (el de los federales bárbaros de Echeverría) desde un registro ficcional. La ficción nace como la única forma de dar cuerpo y letra a ese otro-mundo. *La violencia entra, de esta forma, en el orden de lo narrable a partir de la ficción.*

A nivel de lo escrito, existía cierta memoria narrativa de la violencia y el conflicto, así como ciertas formas para su puesta en discurso. La literatura misma llevaba inscriptas sus marcas; dicho en otros términos, la violencia y el conflicto en Argentina son condición de producción misma y parte activa de un horizonte expresivo de la letra, más aún en el marco del funcionamiento de la prensa facciosa o “identitaria” del siglo XIX. Esta, siguiendo los desarrollos de Duncan, Da Orden y Pirro, puede ser caracterizada por una indistinción en cuanto a proyectos, finanzas, redes de producción y distribución, personal y fortuna del proyecto político que le diera origen y sustento, lo que la constituía en “foros y portavoces” (Duncan 73) de su facción. Una característica que la diferenciaba, por partida doble, de los periódicos masivos y profesionales del siglo XX (con sus escritores profesionales y régimen de autoría múltiple y financiamiento publicitario), así como de los meros panfletos políticos que les servían de condición de producción. Es decir, una prensa autoconcebida como “de combate” (Da Orden y Pirro 11) e inclinada por temas de impacto político y la búsqueda de influencia en el debate público.

A fines del siglo XIX, la autoridad y las formas de lo escrito (su memoria descriptiva de la violencia política) confiere el soporte material que el arte plástico no puede pronunciar por completo. Es la terceridad del orden del funcionamiento del sentido (el lenguaje, en particular) el que posibilita hacer (en los términos de la obra de Barthes) de la obra un texto: de la simple materialidad del objeto físico (su segundidad absoluta) un texto de crítica social.

La palabra tiene que estabilizar el sentido crítico de la pintura hasta que el horizonte expresivo de las artes plásticas pueda poner-en-forma la violencia. He ahí la ruptura que produce Berni.

De lo contrario, De la Cárcova hubiese quebrado estruendosamente una barrera del decir, uno de los atributos propios de las vanguardias. Sin embargo, el enunciador que nos propone no encontró –parafraseando a Steimberg (293)– los medios expresivos, al interior de la materialidad plástica, que posibiliten romper el campo estilizado de las leyes de géneros y hábitos estilísticos, aun cuando la crudeza de los detalles de la imagen en primer plano, en un entorno de retratos exhibidos en el Segundo Ateneo de 1894, haya configurado una búsqueda de abolición de la previsibilidad. Una búsqueda que, por cierto, no le resultó gratuita: la pintura no solo no se vendería en la subasta posterior, sino que De la Cárcova nunca más volvería a exponer cuadros similares.

A modo de cierre: formas de una fragilidad

Así como la “cultura popular” supone una operación que no confiesa, al decir de De Certeau: censurarla para poder estudiarla y que solo entonces se convierte en objeto de interés porque su peligro ha sido eliminado (47), la presentación del conflicto (como parte del accionar público de los agentes del orden y el progreso del Estado-nación naciente) encuentra en la pintura sus propias formas de distanciamiento. Ha sido necesaria una triple operación de pobreza de figuración, doble distanciamiento y direccionalidad de la mirada para recordarnos la distinción entre lo real y sus representaciones.

En la descripción de la impotencia de un obrero, De la Cárcova denuncia la de las artes plásticas mismas: los límites de su capacidad crítica. No es solo el “pan” y el “trabajo” lo que falta en la pintura, sino cierta materia de la expresión misma para dar cuenta de un conflicto en curso al interior del Estado-nación naciente. La resignación y la impotencia del objeto de la enunciación son extensivas al sujeto de la enunciación a la vez que la indignación y la impotencia de ambos son correlativas a la del arte como medio de denuncia abierta y directa. Su potencia crítica queda presa de una “búsqueda dominada por la distinción”, por usar los términos de Bourdieu (157), donde la resistencia (el poder de denuncia) puede ser tan alienante en su sutileza como liberadora la sumisión de la impotencia y la resignación.

Abordar un objeto consagrado al interior del canon artístico (a partir de reseñas, críticas, retomas, versiones y transposiciones) supone lidiar con un objeto “sublime”, en sentido lacaniano: “un objeto que no puede ser abordado demasiado cerca: si nos acercamos demasiado a él, pierde sus rasgos sublimes y se convierte en un objeto vulgar y común” (Zizek 222). Después de todo, si miramos de cerca, nos enfrentamos a la banalidad de lo evidente: el actor principal no está en-lucha, sino que solo la observa, impotente.

Sin embargo, frente a esa imposibilidad (al desafío del déficit de lo decible en el universo de la plástica en las puertas del Centenario entre la “positividad” de un hecho vivido y la “negatividad” de una expresión), la astucia y la habilidad de De la Cárcova radican en una hiperinflación del detalle de las consecuencias, para guiarnos a encontrar, en una forma frágil, apenas figurada, el conflicto que las causan.

El análisis que nos hemos propuesto, a lo largo de las presentes páginas, lejos de verificar la imagen consagrada por la crítica de una pintura de protesta, nos puso ante su fragilidad y los límites de lo decible al interior de las artes plásticas del siglo XIX. Este recorrido nos ayudó a entender que la impotencia y la inacción no son solo la del obrero representado, sino la del artista por encontrar las formas de la expresión de las causas de un conflicto que apenas puede figurar. No es solo el *pan* y el *trabajo* lo que falta en la imagen pictórica, sino ciertas formas que puedan asumir un conflicto público y vigente en primer plano.

Ante esta carencia, la letra toma la responsabilidad, por fuera de la diégesis (en su doble condición de título y crítica), de asumir como propia la descripción del conflicto social que la plástica insinúa. La astucia y la habilidad de De la Cárcova radican en habernos dado, de forma vedada, una serie de indicadores de por donde mirar, de manera que podamos encontrar –y otros contar–, en una forma frágil, apenas figurada, el conflicto que produce (en primer plano) la puesta en escena de la indignación y la impotencia las causa..

Los esfuerzos de sus retomas, no obstante, sus críticas, reseñas, adaptaciones y transposiciones, nos devuelven una de las imágenes más inquietantes: el lugar siempre inestable de la crítica social al interior del campo de la cultura y sus formas. Después de todo, la resistencia se sitúa –parafraseando a Bourdieu– en terrenos muy distintos del de la cultura, donde no es nunca la verdad de los más desposeídos.

Referencias

- Amigo, Roberto. “Crítica a la pobreza obrera”. *Cultural*, 71 (2015). Web. <https://noticiasungs.ungs.edu.ar/?portfolio=critica-a-la-pobreza-obrera>
- Bateson, Gregory. *Pasos hacia una ecología de la mente: Una aproximación revolucionaria a la autocomprensión del hombre*. Buenos Aires: Lohlé-Lumen, 1998. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa, 1987. Impreso.
- Casetti, Francesco. “Los ojos en los ojos”. *Communications*, 38 (1983).
- Da Orden, M. L. y Pirro, J. C. (comps.). *Prensa y peronismo. Discursos, prácticas, empresas (1943-1948)*. Buenos Aires: Prehistoria, 2007. Impreso.
- Dagatti, Mariano. “El voyeurismo virtual: Aportes a un estudio de la intimidad”. *Cuadernos del Centro de Estudio de Diseño y Comunicación*, 41 (2012), 41-58. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-35232012000300003.
- De Certeau, Michel. *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1993. Impreso.
- De las Carreras, M. y Barrio, N. “Sin pan y sin trabajo: análisis radiográfico”. *Ernesto de la Cárcova*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2021. 105-111. Impreso. https://issuu.com/museonacionaldebellasartes/docs/delacarcova_catalogo
- Duncan, Tim. “La prensa política: Sud-América, 1884-1892”. *Revista de Instituciones, Ideas y Mercados*, 46 (2007), 65-92.
- Ford, Aníbal. *Navegaciones*. Buenos Aires: Amorrortu, 1994. Impreso.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 1974. Impreso.
- Genette, Gerard. *Umbrales*. México: Siglo XXI, 2001. Impreso.
- Gramsci, Antonio. “Observaciones sobre el folklore”. *Cuadernos de la cárcel: Literatura y vida nacional*. México: Juan Pablos, 1976. Impreso.
- . “Literatura nacional”. *Cuadernos de la cárcel: Literatura y vida nacional*. Juan Pablos, 1976. Impreso.
- James, William. *Pragmatismo: Un nuevo nombre para viejas formas de pensar*. Madrid: Alianza, 2000.
- Koldobsky, Daniela. “Escenas de una lucha estilística: La memoria del arte argentino en la prensa gráfica de los sesenta”. *El volver de las imágenes: Mirar, guardar, perder*. Oscar Steimberg, Oscar Traversa y Marita Soto, eds. Buenos Aires: La Crujía, 2008. Impreso.
- Malosetti Costa, Laura. “Sin pan y sin trabajo: Un cuadro de familia y miseria en el Buenos Aires de 1890”. *Familia y vida cotidiana en América Latina, siglos XVIII-XX*. Scarlett O’Phelan Godoy, Fanni Muñoz Cabrejo, Gabriel Ramón Joffré y Mónica

- Ricketts Sánchez Moreno, coords. Lima: Institut Français d'Études Andines, Instituto Riva-Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003. Web. <https://books.openedition.org/ifea/4476>
- Malosetti Costa, Laura. "Sin pan y sin trabajo". *Ernesto de la Cárcova*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2021. 51-92. https://issuu.com/museonacionaldebellasartes/docs/delacarcova_catalogo
- Martín Barbero, Jesús. "Memoria narrativa e industria cultural". *Comunicación y Cultura*, 10 (1983).
- Metz, Christian. *El significativo imaginario: Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós, 2001. Impreso.
- Oybin, Marina. "Oscuros días de injusticia". *Página/12*, 16 de marzo de 2021. <https://www.pagina12.com.ar/15463-oscuros-dias-de-injusticia>.
- Peirce, Charles Sanders. *Collected papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1988. Impreso.
- Piglia, Ricardo. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993. Impreso.
- Steimberg, Oscar. *Semióticas: Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013. Impreso.
- Traversa, Oscar. *Inflexiones del discurso: Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido*. Buenos Aires: Santiago Arcos, SEMA, 2014. Impreso.
- Verón, Eliseo. "Diccionario de lugares no comunes". *Fragmentos de un tejido*. Buenos Aires: Gedisa, 2004. Impreso.
- Verón, Eliseo. *La semiosis social: Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa, 1987. Impreso.
- Zizek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1992. Impreso.

Recibido: 1 de enero, 2024
Aceptado: 24 de abril, 2024