

# ¿Qué muestran los monstruos de Berni?

CALABRESE, Patricia Hebe / FFyL, UBA - patricialabrese@gmail.com

---

Eje: Cuerpo y animalidad □ Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: Berni - collage – construcciones polimáticas

## > **Resumen**

El objetivo del trabajo es indagar la potencia estética de la serie de los monstruos que Berni produjo entre 1962 y 1971, primero a escala bidimensional y, luego, a escala tridimensional en la forma de construcciones polimáticas. Su antecedente más próximo lo constituye una serie de collages realizados en París el mismo año en que recibe el gran premio veneciano y se desprende como estructura “escultórica” en relación con las pesadillas de Ramona.

En el marco teórico del análisis del discurso mi objetivo es contextualizar la serie, comprender los antecedentes y el nacimiento de esta parte de la obra berniana y analizar los “monstruos” como signos, a qué se refieren y cómo representan. En tanto aparecen como signos de un mensaje visual ¿dirigen su atención hacia algún objeto o idea?, ¿qué relación establecen con ese objeto o idea?, ¿cómo los temas abordados por el rosarino definen las cuestiones técnicas del *collage* y del ensamblaje? Técnicas que vuelven las obras más táctiles y descriptivas, que permiten un juego de percepciones entre lo real y lo irreal y que ponen en evidencia un carácter híbrido que juega entre lo monstruoso y lo perverso dando cuenta de procesos de apropiación de la “realidad” por parte del artista y de formas de percepción de la obra que quiebran la actitud contemplativa del espectador. Tanto el *collage* como el ensamblaje implican la utilización de materiales diversos, de naturaleza, formas y texturas varias que constituyen un gesto retador de espíritu vanguardista y que requieren de una detenida labor de percepción. De allí que los monstruos de Berni muestran y advierten algo que es destacado, señalado, y dan testimonio de un compromiso social y político del artista.

## > **Presentación**

El presente trabajo está estructurado como un viaje a una parte de la obra de Antonio Berni, es un viaje escandido en etapas, una marcha hacia lo visible de una experiencia o, mejor, de una concepción de la experiencia de la cual Ramona Montiel es la figura de una narrativa en la que el artista rosarino manifiesta su profundo interés humanístico con vocación social y política: su atención está puesta en la condición de

una de las formas de estar como mujer en el mundo contemporáneo. El objetivo central es comprender el estilo como expresión constitutiva de una temática, como retórica visual que encarna en el período significativo que va desde 1965 a 1971 cuando despliega, fundamentalmente, la serie de los monstruos que se circunscriben a la historia de Ramona que “es la de una vida de altibajos” (Oliveras, 2001). En la primera etapa de este viaje, me detengo brevemente en la protagonista que pertenece aún al cuadro, así como su fantasía o ilusión; en la segunda etapa, la fantasía ocupa el cuadro, se vuelve pregnante y es ya hiperbólica; y finalmente, en la última etapa esa fantasía sale del cuadro y se vuelve objeto, antes era collage o relieve sobre la superficie plana delimitada por el marco, ahora es “monstruo”, criatura polimatórica, símbolo de la cosificación de un mundo interior. Sigo las palabras del artista que se describe así: “Yo soy antes que nada un pintor, y creo que así me siente el público, aunque a veces mis figuras o personajes salgan de los cuadros convirtiéndose en objetos. Puedo obtener un marrón con pintura al óleo sobre una superficie plana, pero también puedo encontrar el equivalente a ese color en un pedazo de lata herrumbrosa, y trato ese pedazo de lata moldeándolo o recortándolo como dibujante, habiéndolo elegido como colorista. (...) también el collage, por supuesto, lo utilizo como pintor. No tengo el narcisismo del collage: lo uso, lo aplico como medio de expresión, como los colores, y el collage que utilizo para Juanito Laguna no es el mismo que el de Ramona. Yo elijo los elementos que corresponden a la personalidad, a la sensualidad de mi personaje, al medio que pertenece y con ellos trato de dar vida, como podría dársela únicamente con el óleo” (Viñals, José, 1976).

### › ***Lectura y análisis***

Voy a considerar para esta lectura la noción de signo desde la perspectiva peirciana puesto que este enfoque me permite abordar la noción de metáfora dentro de la categoría de ícono y porque en este abordaje teórico se afirma la naturaleza mixta de los signos: si la metáfora es un ícono también retiene las propiedades del símbolo que incluye a la vez al ícono y al índice. Para la interpretación del recurso a la metáfora en el fragmento de la producción berniana ya determinada sigo, en principio, la concepción aristotélica, la relectura de Paul Ricoeur y la perspectiva que desde el cognitivismo propician George Lakoff y Mark Johnson (Lakoff y Johnson, 1995), que, entiendo, está en sintonía con la teoría de Peirce acerca de qué es lo que podemos conocer y cómo, pues para el cognitivismo las metáforas no son sólo fenómenos estéticos sino fenómenos cognitivos, es decir, involucran nuestra concepción del mundo y nos permiten entender incluso fenómenos más bien abstractos a través de proyecciones metafóricas.

### › ***Del collage a las construcciones polimatóricas***

Las aventuras de Ramona comienzan en las fábricas, pero su labor manual va perdiendo importancia, y ella empieza a destacarse por “sus grandes ojos; sus piernas bien contorneadas y sus pantorrillas moldeadas como botellas de champagne”. Se inicia en el oficio de la prostitución y “descubre que en las relaciones con patrones y gerentes de empresas su cuerpo puede serle mucho más rentable. Se deja seducir, le atrae el placer fácil y los juicios interesados sobre su belleza. La avidez sexual de los hombres determina su último destino. Se hace actriz y se posesiona de su rol en el espectáculo perverso de la urbe” (Viñals, 1976). Ejemplos de este recorrido de vida son *Ramona modèle* (1973) y *L’apothéose de Ramona* (1971), entre otros. En esta primera etapa de este viaje, el collage - principio decisivo para el siglo XX – y el alto relieve hacen que el personaje se mueva en una dimensión espacial. Para visualizar la escisión entre realidad y “sueños”, se pueden considerar, por ejemplo, *La lectura* (ca. 1977) y *El baño y los músicos* o *Los músicos* (1976). La mujer que está en el baño es una mujer que está allí, pero su imaginación se está moviendo en otro nivel, no en el del jabón y el agua. Dividido en dos planos el cuadro muestra en la parte superior una alusión a sus sueños, a su nostalgia por lo que ambiciona ser, alusión a su fantasía envuelta en un “rococó” - expresión del alto status – porque Ramona Montiel es “muchas veces un personaje sofisticado, que quiere imitar a la alta clase y a lo mejor se pone una joya que es una piedra cualquiera, pero ella tiene la ilusión de que ve un agua marina, un zafiro, un brillante”. Junto a la ilusión también está el factor corruptor.

Para Berni, la línea de fuerza de toda su trayectoria es la temática y en función de ella surgen los cambios formales y cromáticos porque el estilo para él no es sólo una manera de hacer sino una manera de pensar. Hacer a Ramona es pintar la condición ilusoria que vende la prostitución del cuerpo hecha de elementos *kitch*; según el propio artista, lo “cache” sería la expresión de un lujo que no existe o de un lujo que se finge, es también la sumisión, la aceptación de las reglas de la sociedad de consumo. Se trata de una realidad objetiva de la mujer y de otra realidad, la de la vida interior en su componente espiritual y de la vida en relación. Ramona motiva el uso de elementos diferentes del mundo de Juanito aunque el juego de mutación de objetos sea el mismo: las sedas chillonas, las pasamanerías, el oropel, las falsas piedras preciosas o el metal bañado en “oro”. Los objetos forman la materia y los colores de la paleta, la combinación de rezagos por su materia y color tienen función expresiva, son testimonio y ecos de la sociedad y de las formas de relación entre mujeres y hombres. El cuerpo de Ramona, en su apoteosis, es ofrecido a la libido pública como imagen colgada en las gancheras de las revistas frívolas o como producto deseable construido por los medios de comunicación masiva y se “vende a tanto el Kilo”. El empleo de los materiales, el aprovechamiento de los restos de la sociedad de consumo se convierte en elementos narrativos que pedían y debían estar en la creación. En cuanto a su composición realista ella es la continuidad de toda la obra, los xilo- collages-relieves profundizan y dan mayor desarrollo a la producción anterior. El realismo o el Nuevo Realismo da posibilidades de expresión infinitas

considerando que la medida es siempre lo humano; la intención y la significación son de carácter social pues se plantean problemas políticos, sociales y económicos.

Para introducir la segunda etapa tomo las reflexiones de Adriana Lauría quien señala que en el *collage* “está el comienzo de una genealogía que deriva de lo pegado a lo ensamblado, de lo ensamblado a lo construido, es decir, del collage propiamente dicho al relieve polimaterico todavía dependiente del plano, al objeto desplegándose en las tres dimensiones, a las ambientaciones e instalaciones” (Lauría, 2005). Y además introduzco la reflexión sobre el signo y la noción de metáfora en la que baso mi lectura del ciclo de los monstruos que es el eje de este análisis.

En la clasificación de los signos que Peirce (Peirce, 1974) establece considerando la relación del “representamen” con el “objeto” se delimitan el ícono, el índice y el símbolo. Si el signo es ícono se puede decir que la *species* del objeto encuentra su materia según ciertas cualidades, apariencias o impresiones globales que el signo transmite. En esta categoría, el filósofo estadounidense abre tres formas de relación: las imágenes, los diagramas y las metáforas. Si el signo es índice, se lo puede pensar como “fragmento arrancado” del objeto siendo ambos en su existencia un todo o una parte de ese todo según relaciones de existencia o contigüidad. Si el signo es símbolo se lo puede concebir como concepto construido sobre un objeto. Ahora bien, la metáfora es el producto de un pensamiento sobre el objeto y como signo - dada su naturaleza mixta - puede incluir al índice y al símbolo.

En principio, voy a trabajar la metáfora visual, desde la perspectiva teórica de Elena Oliveras, como forma de percepción que se diferencia de la metáfora verbal que es una captación imaginaria (no se presenta a la visión sino a la imaginación). En la metáfora visual se produce un fenómeno de algún modo óptico por el que se logra la puesta en foco de algo para la mejor captación de algo otro. La metáfora visual es una forma presentativa dado que incluye cualidades del objeto captadas de manera simultánea en un solo acto de visión. En ella, el nivel de lo percibido, correspondiente a la “identificación”, se presenta en un primer impacto como sorpresa. Luego, en un segundo momento el receptor pasa del plano de lo percibido al de lo concebido: partiendo del “mundo ficcional” - el “es” de la identificación- se llega al “mundo real” - el “no es”- detectando el trabajo retórico a través de la lectura de la presentación espacial. En un tercer momento, el propiamente metafórico, aparece el juego de la alternancia del “es” y del “no es” que consiste en un juego tensional que se puede clarificar con la participación de un discurso temporal: la verbalización de la metáfora visual.

Para Aristóteles, construir bien las metáforas es percibir bien las semejanzas; para el filósofo, “la metáfora consiste en trasladar a una cosa un nombre que designa otra, en una traslación de género a especie, o de especie a género, o de especie a especie, o según una analogía”. De este modo, la metáfora se define en términos de movimiento, es decir, implica un traslado a una cosa de un nombre que designa otra. Incluso la metáfora da la posibilidad de nombrar algo que carece de nombre o de poner un asunto

ante los ojos del oyente como fenómeno que convierte lo inanimado en animado o lo abstracto en concreto. Por otro lado, la reflexión aristotélica habilita a concebir que la metonimia y la sinécdoque son figuras que se incluyen dentro del proceso metafórico.

La metáfora produce un salto paradigmático por el cual aparece la tensión entre un miembro de un paradigma y un miembro de otro paradigma: en *Estudio para la bacanal de Ramona Montiel* (1962) - collage sobre hardboard - y en *Monstruo de la pesadilla de Ramona* (1962) - collage sobre madera - el cuerpo de Ramona es un amasijo. En la primera, los colores del cuerpo oscilan entre los tonos rosados que alternan con tonos ácidos para remarcar los atributos sexuales; la cabeza, vuelta hacia atrás, a través del collage presenta elementos metálicos para componer los ojos; el cabello liberado y constituido por un material, que remeda una cabellera abundante y desatada, representan una posible bacante en trance. En la segunda, el cuerpo está delineado no sólo por colores entre amarillos y rojos-naranja para subrayar los constituyentes erógenos sino que aparece en un marco de madera que lo contiene; dos tipos de telas de diferente color plasman una suerte de cama revuelta por la apariencia de las sábanas recogidas en un extremo; la cabeza es una mueca grotesca de la que surge dramáticamente un solo ojo abierto que nos mira; en la parte superior, en contraste, se yergue el busto amputado de un torso femenino cuya piel, distribución armónica de los miembros y erguidos senos dan cuenta del modelo de belleza clásico. Por un lado, está la imagen de un cuerpo casi de contorsionista desnudo que exhibe su genitalidad; por el otro, el cuerpo es ese amasijo de carne que expone los elementales atributos sexuales remarcados de modo tal que se explayan en una cierta obscenidad brutal de masa desordenada, dos imágenes de objetos distintos en un mismo espacio perceptivo visual. La metáfora hace que el cuerpo se nos aparezca como amasijo humano o cuerpo humano mezclado. Algunos elementos aparecen en el foco y otros en retroceso en una sola captación visual que provoca como consecuencia una imagen hiperbólica.

La metáfora como el símbolo, supone una conceptualización y como el ícono es una imagen. A diferencia de la imagen introduce un grado mayor de concepto y a diferencia del símbolo un grado mayor de iconicidad. En la pintura y la escultura, la metáfora exalta la visibilidad, es presentación. Kristeva (Kristeva, 1985) subraya que la metáfora es un movimiento hacia lo discernible, es un viaje a lo visible. La mujer, como tema constante en la obra de Berni, está colocada bajo una mirada atenta que la espía, la acosa o la vuelve hiperbólicamente voluptuosa, erótica, disponible y deseada. Desde la perspectiva del cognitivismo se produce una superposición de dos dominios con una multitud de características que se interrelacionan en muchos casilleros y que pueden o no estar activas en el momento de la metaforización; la conexión que se establece entre esos dos ámbitos consiste en la proyección desde el dominio fuente, el amasijo de carne - la imagen desde donde proviene la metáfora-, hacia el dominio meta, el cuerpo - aquel dominio que se quiere metaforizar-, dos imágenes que se proyectan una sobre otra. Las metáforas para el cognitivismo no son mera cuestión estética sino tienen que ver con el conocimiento del mundo.

Tercera etapa del viaje: Berni dio a conocer sus Monstruos en el Instituto Di Tella; se trata de construcciones polimáticas realizadas entre 1965 y 1971. Enfoco aquí los monstruos que se circunscriben a Ramona y que, al decir del artista rosarino, son la encarnación de su conciencia culpable, pues Ramona sufre pesadillas que vienen de las zonas más oscuras de su inconsciente. Voy a abordar únicamente dos ejemplos de la serie y debo apuntar que no forma parte del objetivo de este trabajo considerar la etimología de la palabra “monstruo”, tampoco detenerse en la noción de normal o anormal ni tampoco analizar el contenido del discurso plástico desarticulando la dimensión interior o psíquica, lo oscuro o abyecto en oposición a la dimensión exterior o social, sino hacer foco en cuáles son las formas que adopta un discurso para expresar las ideas, qué relaciones unen una forma con un contenido, qué aspectos puede arrojar el análisis de las formas específicas para visualizar cuál es la política que tiene un sujeto con respecto a su propio discurso y a los objetos de los que habla. El lenguaje modela el contenido, lo transforma, le da una segunda presencia y de hecho forma parte de ese contenido. Como señala Roland Barthes vale estudiar no la ideología de los contenidos sino la ideología de las formas porque las formas constituyen la ideología.

Al proceso de la metáfora - concepción de una cosa en términos de otra - sumo ahora los procedimientos de la metonimia y de la sinécdoque que, como recursos retóricos, están ya presentes en la producción de los xilo-collage-relieves, pero adquieren en los monstruos un grado superlativo de productividad de significación. La metáfora se basa en la relación de semejanza orientada a la construcción alternativamente de la fusión de los significantes y a la separación de los significados; mientras que la metonimia y la sinécdoque generan movimientos unidireccionales basados en el desplazamiento. A la metonimia le corresponde la contigüidad real extralingüística de los objetos, es decir, ella produce un desplazamiento unidireccional de la referencia que no supone condensación de imágenes distintas en una imagen unitaria: no hay reunión en el mismo espacio de los dos términos, ella nos sitúa ante el fragmento de una serie espacial o temporal existente más allá del lenguaje. La intención “realista” de la metonimia se mantiene en la sinécdoque que no produce cambios de dominios ya que se constituye como una transferencia entre la parte y el todo o a la inversa, está basada en relaciones concretas y actuales de inclusión.

*La voracidad* (1964) es una construcción hecha con acrílico, témpera, metales (hierro y bronce); madera (armazón general, perillas para sujetar sellos de goma usados para precios); cartón (bobinas cónicas de hilado), tejidos (estropajo, pelo sintético); plástico (pedazos rotos, tapas de botella); piernas de maniquí con medias caladas, liga sujetadora y bombacha de nailon; zapato de tacón y bombillas de luz (95 x 75 x 205 cm). *La hipocresía* (1965) está hecha de madera (placas para el armazón); metal (varillas de hierro, tubos recortados, bronce, remaches de cobre, resistencias circulares y alambre); pelo sintético y barniz (199, 1 x 116 x 231 cm). Ambos ejemplos componen parte de la serie de “Los monstruos del infierno se

disputan a Ramona” (Pacheco, 2014). En ambas construcciones, su cuerpo está seccionado, una parte por el todo. En la primera, el monstruo se ha devorado la mitad superior, solo restos de una mujer mitad vestida que en su huida perdió un zapato; en la segunda, solo torso semidesnudo y cabeza volteada hacia atrás, rubia platinada y ojos grandes y abiertos, pero mirada escalofriante pues una garra de pájaro gigante y vuelo pesado aprisiona su cuello.

Los elementos provienen del entorno en el que el personaje vive, están constituidos por la materia en la que se desenvuelven su aventura y desventura. Por un lado, son signos que, como índices, están en relación de existencia y contigüidad con el objeto al que representan o de parte por el todo. Las figuras de la metonimia y la sinécdoque tienen una función referencial dado que permiten utilizar una entidad por otra, desarticulan las conexiones para mostrar la condición de Ramona como mujer atrapada por la telaraña de la sociedad de consumo: ella se ha vuelto objeto en la sociedad industrial y capitalista que vuelven “mercancía” a todas las cosas y también a los seres humanos.

### › ***A modo de cierre***

Los materiales que Berni utiliza son los restos de la sociedad de consumo y muestran las consecuencias de la explotación, son testimonio mudo de algunos sectores sociales - Juanito y Ramona son dos representantes de esa multitud anónima -, los objetos usados se vuelven significantes disponibles para transferir nuevos significados a través de una sintaxis que articula lo monstruoso como representación de un mundo que se cierra y en el que los seres, las acciones y las relaciones se perciben desquiciadas pero “verdaderas” pues se descorre el velo que las ocultaba. La retórica que fundamenta lo monstruoso entonces da batalla a la percepción automatizada o estereotipada de nuestra forma de estar en el mundo. No se apela al sentimentalismo, sí se apela a la denuncia pues el compromiso está en mostrar una realidad social que se abre paso a través de los mismos constituyentes que la componen y a través de ellos se denuncia el despedazamiento o la deshumanización. Aquí está la actitud humanista del artista. Actitud sustentada en su vivencia del mundo, y en un sentido de justicia y de fraternidad.

## **Bibliografía**

Aristóteles (2004). *Poética*. Buenos Aires, Colihue.

Kristeva, J. (1985). *El trabajo sobre la metáfora*. Barcelona, Gedisa.

Lauría, A. (2005). "Correlatos entre Berni y sus contemporáneos. Diálogos argentinos", en *Berni y sus contemporáneos. Correlatos*. Buenos Aires, Fundación E. F. Costantini.

Lakoff, G. y Johnson, M. (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, Ediciones Cátedra.

Oliveras E. (1993). *La metáfora en el arte*. Buenos Aires, Editorial Almagesto.

Oliveras, E. (2001). "Los monstruos de Berni" en *Los monstruos de Antonio Berni. Construcciones polimatéricas del artista 1965-1971*. Buenos Aires, Centro Cultural Borges.

Pacheco, M. et al. (2014). *Antonio Berni. Juanito y Ramona*. Buenos Aires, Fundación E. F. Costantini.

Peirce, Ch. (1974). *La ciencia de la Semiótica*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Viñals, J. (1976). *Berni. Palabra e imagen*. Buenos Aires, Galería Imagen.