

Sobre lo monstruoso de cada día

POR MARITA SOTO Y OSCAR STEIMBERG

Marita Soto

Doctora en Ciencias Sociales (UBA). Se dedica a la investigación de fenómenos de entrecruzamiento entre los campos del arte, los medios y la vida cotidiana. *Prácticas estéticas de la vida cotidiana. La puesta en escena de todos los días* reúne las reflexiones sobre dicho campo. Ha publicado *El volver de las imágenes. Mirar, guardar, perder*, Oscar Steimberg, Oscar Traversa y Marita Soto (eds.) (2008), Buenos Aires, La Crujía y *Telenovela/Telenovelas. Los relatos de una historia de amor*, Marita Soto (coord.). Ha coordinado el N° 6 de la revista *Figuraciones* "Estéticas de la vida cotidiana", IUNA, 2009. Es profesora y directora de proyectos de investigación (UBA, IUNA, IDAES). Actualmente dirige el Departamento de Crítica de Artes, IUNA.

Oscar Steimberg

Semiólogo y escritor. La Universidad de Buenos Aires lo nombró profesor emérito y es director del posgrado de Crítica de Artes en el Instituto Universitario Nacional del Arte. Fue presidente de la Asociación Argentina de Semiótica y vicepresidente de la Asociación Internacional de Semiótica Visual. Integra la Comisión de Posdoctorado de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Entre sus libros de ensayos se cuentan *La recepción del género*, *El pretexto del sueño*, *El volver de las imágenes* (con Oscar Traversa y Marita Soto), *Semióticas: las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*, y *Leyendo historietas: textos sobre relatos visuales y humor gráfico*.

1. AQUEL ESPACIO, EL DEL INESTABLE ACUERDO ENTRE LO BELLO Y LO ÚTIL

Cuando se observa el despliegue de prácticas estéticas de la cotidianeidad toma la escena una diversidad, paradójicamente matizada por un alto grado de repetición: la del conjunto de acciones que se ponen en juego para que un espacio *guste* —más allá de su condición de *comfortable* o *funcional* o *práctico*—, y para que al gustar dé cuenta de la puesta en obra de un gusto diferen-

cial de otros. Así como en la cotidianeidad se trabaja intensamente para lograr que el lugar en el que se vive sea *vivable* —posibilitando los distintos momentos de actividad y descanso, de conexión y aislamiento de cada día—, se dedican esfuerzos también constantes a la producción y conservación del espacio en tanto estilísticamente celebrable (disfrutable por uno, elogiado por los otros). Se yuxtapone, separa, acomoda, jerarquiza, agrupa, colorea... y el espacio en su conjunto se man-



► tiene en un cierto grado de pulcritud o de orden, acorde con las aceptaciones y rechazos, ritmos y tonos de algún emplazamiento estilístico. Cotidianamente borroneado o alterado también por los accidentes de cada equilibrio interno, grupal o individual, con sus recomienzos y sus recuperaciones de memoria. Ya que también se vuelve a convocar en cada caso un repertorio de formas y procedimientos, de acuerdo con el catálogo del que se disponga, más o menos complejo, más o menos consensuado, con más o menos sobresaltos en relación con el área de restricciones y posibilidades de cada planteo general. Los elementos dispuestos, el equipamiento seleccionado o la composición que atenúa o enfatiza ciertos rasgos de la puesta en escena pero que, antes que eso, permiten que sean legibles las zonas de la vivienda, en las distintas refundaciones temporales de lo que se entiende debe presentarse como *estar*, comedor, dormitorio, presentan diferentes grados de redundancia —modos de la parataxis repetida de la que hablaba Barthes¹— que, además, configuran series y articulaciones de efectos múltiples al atravesar los territorios representativos de distintas capas sociales. El resultado buscado, el de habilitar —y definir también visualmente como apto— el espacio para la asunción de las distintas necesidades y posibilidades del habitar, se intenta plasmar a partir de la superación de conflictos y complejidades que incluyen los que ha condicionado el patrón estético elegido —basta recordar la cantidad de tareas que implica poner en escena y sostener un *espacio minimalista*²—; con luchas y acuerdos de estilo que terminarán en el reconocimiento tácito de la vigencia de una *dominante* compartida, pero oscuramente indecible para los propios practicantes o contendores. Para los que se pondrán a prueba herencias y legados: la zona de riesgo será la tensión entre la afectividad que retiene objetos funcionales o decorativos, muebles accesorios o no, pequeños recuerdos o un conjunto de fotografías —o hasta el mismo espacio que se habita— y la necesidad de dejar asentada la vigencia de un estilo que nunca termina de formular sus normas.

2. LOS ACCIDENTES, LOS CONJUROS

Y tanto en la dimensión témporoespacial de la búsqueda y aprovechamiento de la utilidad, como en la de la elección o disfrute de una renovada experiencia estética hay momentos en que sobreviene el accidente, la advertencia del error o del riesgo de lo elegido o de lo hecho. En el límite, de lo catastrófico. De lo monstruoso que nadie recuerda haber querido convocar. Porque entre los momentos de flexión de los relatos sobre las herencias puede (¿suele?) tomar su lugar, junto a los despliegues de una memoria amorosa y agradecida, la arista monstruosa: los espacios, los objetos o muebles

PERO EL RETORNO DE LO TEMIBLE NO SE MANIFIESTA ÚNICAMENTE COMO UNA CARGA DE SENSACIONES QUE CAMBIA EL VÍNCULO CON ALGUNOS OBJETOS DE LA COTIDIANEIDAD: EN EL LÍMITE, CONSISTIRÁ EN IMÁGENES O RELATOS EN LOS QUE LO MONSTRUOSO ES EL CENTRO DEL SENTIDO. QUE NO PODRÍAN SER ENMARCADAS O TRANSFORMADAS CONTROLANDO CON PALABRAS O IMÁGENES O CAMBIOS DE EMPLAZAMIENTO SUS SENTIDOS NI SUS EFECTOS, YA QUE SE TRATA DE RELATOS O IMÁGENES QUE NO HAN PERDIDO EN ALGÚN MOMENTO SU AURA DE NORMALIDAD PORQUE NUNCA LA HAN TENIDO, HABIENDO INGRESADO EN LA MEMORIA MOSTRÁNDOSE YA CON LA CONDICIÓN INICIAL E IMPROCESABLE DE LA MONSTRUOSIDAD.

Y OBVIAMENTE TAMBIÉN HABÍA MONSTRUOS DE ESE AFUERA Y DE ESE ADENTRO. ¿PUEDE DECIRSE QUE, EN AMBOS CASOS, SE TRATABA DE MONSTRUOS NACIDOS DE LOS DECURSOS Y ACCIDENTES DE LA VIDA SOCIAL? EN ESA CASA CON ROLES TODAVÍA ESTABLEMENTE PREDEFINIDOS, LAS MUJERES DEBEN TEMER Y ODIAR A LAS ALIMAÑAS: A LAS RATAS, CON SUS MODOS DE AGRUPAMIENTO O DESPLAZAMIENTO, DESCUBIERTAS EN ESCENAS DE UNA PARALIZANTE FEROCIDAD, Y CONVOCADAS TAMBIÉN EN AUSENCIA POR REPRESENTACIONES TERRORÍFICAS.

recibidos pasan a exhibir entonces una condición amenazante, una atadura hacia un pasado implacable o hacia otra voluntad, que invade la propia escena quitándole (o, como en el sueño: ¿volviéndole a quitar?) una parte esencial de su carácter o de su personalidad: el reloj del padre, la casa en la que se celebraron los ritos familiares, las fotos emblemáticas, a veces un dibujo infantil. Frente al dilema instalado por la posibilidad de un retorno de lo indecible (¿renunciar a esos objetos, a esos espacios que se han conservado porque se saben parte de la propia identidad? ¿Para dejar de temer, dejar de ser?) se ensayan pases de baile tímidos, acciones y prolijidades exageradas: lo heredado se enmarca, se suaviza el estilo o se lo rodea de otros elementos para que de esa manera quede sitiado por lo que se ha creído la normalidad cotidiana, convocada otra vez en la nueva composición de escena. Aun aceptando que, sea cual fuere el camino elegido para apartar o para conjurar las señales de la irrupción, no se tratará de acabar con ella: apenas se intentará que deje, por el momento, de invadir esos espacios; que no termine definitivamente de imponerse sobre lo que ha logrado entenderse como previsibilidad.

La vida cotidiana se desenvuelve tensionada por dos movimientos contrapuestos: el de conservar y el de renovar. Ambos movimientos pueden tornarse amenazantes cuando se presentan en desequilibrio o en un fuera de escala. Si sólo tuviéramos repetición, los escenarios permanecerían inalterables y ese congelamiento anularía la vitalidad de los espacios; por el contrario, si el énfasis recayera sobre la innovación, caería la experiencia tranquilizadora de la cotidianeidad misma.

Los objetos en la vida cotidiana y su poderosa presencia han sido motivo de reflexión tanto en un conjunto de ensayos como en diversas experiencias estéticas: desde textos como los de Baudrillard (1969), Barthes³ o De Certeau (2007) hasta los campos experimentales en la artes performáticas, las visuales o los diferentes géneros de la fotografía han recuperado los objetos en su funcionamiento signico, en su capacidad narrativa o en las posibilidades de conexiones biográficas. Los objetos no sólo están en la vida cotidiana sino que la definen, le dan un carácter y determinan conjuntos de acciones y prácticas. Pueden transformarse en vehículo de recuerdos, en disparador de situaciones, en organizador de roles o señaladores de intercambios.

3. DE LO MONSTRUOSO Y SUS SENTIDOS DE ÉPOCA

Pero el retorno de lo temible no se manifiesta únicamente como una carga de sensaciones que cambia el vínculo con algunos objetos de la cotidianeidad: en el límite, consistirá en imágenes o relatos en los que lo monstruoso es el centro del sentido. Que no podrían ser ►

- enmarcadas o transformadas controlando con palabras o imágenes o cambios de emplazamiento sus sentidos ni sus efectos, ya que se trata de relatos o imágenes que no han perdido en algún momento su aura de *normalidad* porque nunca la han tenido, habiendo ingresado en la memoria mostrándose ya con la condición inicial e improcesable de la monstruosidad.

La referencia a esas imágenes y sus relatos, y a las propiedades que definen su condición, muestra continuidades y rupturas a lo largo del tiempo. Un recorrido por definiciones del último siglo, con sus remisiones a la narrativa y la épica de Occidente desde la edad clásica y a los relatos bíblicos, muestra esas insistencias y sus interrupciones y reformulaciones, a veces percibidas y desplegadas en sus efectos sobre diferentes regiones de la cultura.

Un espacio con llegada inmediata a esas puestas en fase y a sus previsibilidades y sorpresas es el de las definiciones de diccionario. El pasaje a la lectura en pantalla no ha modificado la prevalencia de los diccionarios en la organización del acceso a múltiples zonas de operatividad de los distintos géneros discursivos. En la convocación del diccionario hay búsqueda de saber, de confirmación de lo ya sabido y, en diversos sentidos, de pertenencia y seguridad. Frecuentemente sorprendentes en su elección de puestas en fase de términos y definiciones, los diccionarios abren también la posibilidad de la integración a una historia de definiciones y conceptos: se intuye a menudo que la definición que se está leyendo ha sido escrita en otro tiempo, por su lenguaje y su léxico que parecen provenir de otras regiones espaciales y temporales del idioma. Y la intuición, en general, se confirma: tal vez venga de ahí la sensación de verosimilitud que, creemos, se experimenta cuando vuelve a leerse la segura afirmación de Borges incluida (entre otros soportes) en el prefacio al Diccionario Enciclopédico Ilustrado Grijalbo (1997), de que el diccionario y la enciclopedia pueden ser “el más deleitable de los géneros literarios”. Tal vez contribuya a esa posibilidad la constante remisión a definiciones, ejemplificaciones, comentarios o ilustraciones ya circulados en otras ediciones y diccionarios, en una relación percibida

o imaginada con frecuencia, aunque no se la haya conocido previamente, a partir de las múltiples importaciones lexicales, contextuales o de género presentes en fragmentos tomados de textos anteriores. Como si cada relato canónico implicado en las definiciones de los sujetos y objetos de cada zona problemática siempre recomenzara, asegurando a la vez el placer de la continuidad y el del recomienzo. Y entre los términos referidos a temas y problemas en perpetua variación de uso pero acerca de los que se reiteran definiciones, formulaciones y ejemplos se cuentan, por supuesto, *monstruo*, *monstruosidad* y *monstruoso*. En la edición electrónica en circulación del Diccionario de la Real Academia Española se reiteran, por ejemplo, elecciones y denominaciones de atributos; y la reiteración da seguramente cuenta de una insistencia de raíces múltiples y compartidas. Y se trata de definiciones que confluyen con las del Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano editado por Montaner y Simón en 1912, que con sus 28 tomos y su emblemática estantería de madera oscura constituyó una de las referencias inobjetables de la conversación informada de una amplia clase media de la primera parte del siglo XX. Los diccionarios posteriores en buena parte las reiteraron, como seguramente lo había hecho el Montaner con diccionarios anteriores, pero en momentos ya recientes agregaron otras, entonces probablemente impensables, y así ocurrió también en el diccionario de la R.A.E. Pero recorramos primero las definiciones que insisten desde la primera época:

**TANTO LAS CUCARACHAS
COMO LAS RATAS PRESENTAN
SU CONDICIÓN MONSTRUOSA
EN RECUERDOS CONSTRUIDOS
A PARTIR DE LA CONVOCACIÓN
DE UNA IMAGEN CONGELADA.**

**Y HASTA EL SUJETO HABITUAL
DEL DISCURSO CORRESPONDIENTE
A CADA ESPACIO CAMBIA:
LOS MONSTRUOS DE LA CASA
Y DE LA CALLE TENÍAN POR EJEMPLO,
ENTRE SUS CONDICIONES
DE PERTINENCIA, LAS DE GÉNERO;
ERA UNA PALABRA DE MUJER
LA QUE DENUNCIABA LA EXISTENCIA
DE MONSTRUOS EN EL HOGAR
Y UNA PALABRA DE HOMBRE
LA QUE REFERÍA A LOS MONSTRUOS
DE LA CALLE (DE LA CIUDAD,
DE LA POLÍTICA).**

Diccionario R.A.E.:

Monstruo: Producción contra el orden regular de la naturaleza//Ser fantástico que causa espanto.

Diccionario Enciclopédico Ilustrado Grijalbo:

Monstruo: Viviente anormal en su especie//Cosa grande y prodigiosa//Personaje imaginario de fábulas y leyendas//Persona, animal o cosa fea o deforme//Criminal, malvado//Genio en alguna materia, diva, ídolo// reptil escamado...

Monstruosidad: Desorden o deformidad grave en el orden natural de las cosas//Gran fealdad//Depravación moral//Acción Monstruosa.

Monstruoso: Contrario a la naturaleza//Enorme, fabuloso//Félsimo//Muy cruel o perverso.

Y recorridos confluyentes de sentido (en las direcciones negativa y positiva) se encuentran en el *Diccionario Larousse de sinónimos y antónimos*:

Monstruo: Fenómeno, engendro, prodigio, anormalidad, monstruosidad. (fig.) aborto. Perverso...

Monstruoso: Anómalo, aberrante, irregular, deforme, grotesco, contrahecho (...). Perverso, aberrante, inhumano

...o se encontraban en el *Larousse Elementaire* (París, 1956):

Monstre: Etre dont la conformation diffère de celle des êtres de son espèce.//S'emploie pour exprimer l'excès: *monstre de laideur, de cruauté*.// Prodigieux, colossal, énorme: repas *monstre*.

Monstrueusement: Prodigieusement, excessivement.

Monstrueux, euse: Qui a une conformation contre nature: *enfant monstrueux*.//Prodigieux, extraordinaire: *grosseur monstrueuse*.//Excessif: *prodigalité monstrueuse*.//Horrible: *crime monstrueux*.

Monstruosité: Caractère de ce qui est monstrueux.//Chose monstrueuse: *cette action est une monstruosité*.

...y que se encontraban ya en la versión latina. Diccionario Iler 2000, *Diccionario ilustrado latino-español* (Buenos Aires, 1999).

Monstrum: Monstruo, prodigio. Desgracia, plaga, crimen.

Monstruose: Monstruosamente, prodigiosamente.

Monstruosus: Monstruoso, extraño, horrible.

Pero mucho más atrás aún en el Montaner y Simón:

Monstruo: Producción contra el orden regular de la naturaleza.

-Cosa excesivamente grande...//Persona o cosa muy fea//Persona muy cruel y perversa.

Monstruosidad: Desorden grave que suelen tener las cosas, según lo natural o regular.

(En relación con las causas): resultan de un trastorno en el desarrollo y no en el nacimiento (¿pero?) muchos ►

- lo consideran efecto de un vicio de conformación, congénito//Suma fealdad o desproporción en lo físico o en lo moral.

Monstruoso: Que es contra el orden de la naturaleza.
-Excesivamente grande o extraordinario en cualquier línea.

Pero la Enciclopedia incluía una extensa referencia a las definiciones e hipótesis surgidas de los estudios patológicos del momento, que coincidían en considerar la palabra *monstruosidad* como sinónimo de *vicio de conformación*, *congénito*, y proponían clasificaciones como la de “dos clases de monstruos”: simples o unitarios y compuestos.

Y se agregaban observaciones tomadas de fuentes diversas, entre las que se encontraban como en muchas otras entradas del diccionario, las de Pedro Felipe Monlau, médico y escritor español del siglo XIX: “Muchos teólogos... miran como falta mortal el uso del matrimonio durante la menstruación, por cuanto, según ellos, esa circunstancia grave expone al peligro de engendrar hijos leprosos o monstruosos”.

Pero volviendo: encontramos ahora que en las definiciones contemporáneas ocurre, también en este campo, la emergencia del desvío, o de un nuevo reconocimiento de la complejidad. Las definiciones del diccionario electrónico de la R.A.E se continúan, en el avance de la 23ª edición, con opciones como: 6. Versos sin sentido que el maestro compositor escribe para indicar al libretista dónde ha de colocar el acento en los cantables. Con naturalidad, se nos presenta un sentido que no sólo está, con seguridad ausente de las definiciones históricas, sino que es además, por principio, ajeno a las perspectivas morales y aun religiosas de las definiciones anteriores. Podría decirse que el monstruo del profesor de composición no puede ser sujeto de ninguna maldad y que además es bueno: se lo construye para transmitir una destreza artística.

Y en el diccionario móvil de Wikipedia se encuentra ya la misma contradicción (¿insoslayable?) entre definiciones: en este caso, por la explicitación de la perspectiva de los compiladores: se señala que “en la mitología árabe, escandinava, etc.”, “las definiciones son vagas y las características se confunden”.

Y con respecto a la mitología grecolatina se señala la representación de “la fuerza destructiva de la naturaleza”. No, el “orden de la naturaleza”, a pesar de que se empieza también diciendo que es monstruoso “cualquier ser que presente características negativas ajenas al orden regular de la naturaleza”.

El último R.A.E y Wikipedia muestran cambios de época, así como el hecho de que el concepto mismo de

LO MONSTRUOSO DE LAS VERSIONES DE FRANKENSTEIN EN LA NARRATIVA VISUAL DE TIEMPOS DEL CINE MUDO DEBÍA MOSTRAR ENTRE LAS CONDICIONES DE EXISTENCIA DE SUS HÉROES E HISTORIAS LA DE UNA ARQUITECTURA CON INTERIORES Y EXTERIORES APTOS PARA SUS SINGULARES HISTORIZACIONES DEL HORROR.

monstruosidad y de horror no puede no transformarse. En un libro reciente, José Emilio Burucúa (2013) encuentra y expone, desde una perspectiva enriquecedora de la problemática en su conjunto, momentos de flexión en el uso de lo monstruoso como motivo narrativo y artístico; y una refundación narrativa y artística a partir del final del siglo XVII, cuando lo monstruoso deja de ser objeto de comicidad para ingresar en la categoría estética de lo sublime.

Como en la generalidad referencial de los diccionarios, el cambio en los objetos y prácticas de los interiores y exteriores de la cotidianeidad plantea la necesidad de redefiniciones no sólo de sus conceptos de *habitación* sino también en los referidos a su *expresión*. Y hasta el sujeto habitual del discurso correspondiente a cada espacio cambia: los monstruos de la casa y de la calle tenían por ejemplo, entre sus condiciones de pertinencia, las de género; era una palabra de mujer la que denunciaba la existencia de monstruos en el hogar y una palabra de hombre la que refería a los monstruos de la calle (de la ciudad, de la política).

4. DE IRRUPCIONES Y OCULTAMIENTOS DE LO MONSTRUOSO EN EL DISEÑO Y LA POESÍA

Entre las refundaciones del pensamiento arquitectónico del siglo XIX, la de Ruskin inauguró el centramiento de su problemática en instancias como la de la decoración y el arte aplicado. En la interpretación de Rancière, el pensamiento de Ruskin opone al objetivo de “perfección” formal del arte, lo que entiende como la vigencia de una doble ley, expresada por un lado en la inevitabilidad de la búsqueda de “la adaptación a un fin funcional” y por otro en la de la libre expresión de la imaginación (Rancière, 2013). Entiende que se trata de leyes que sólo se oponen en apariencia, ya que “la vida está sometida a la vez a la ley de la necesidad y a la de la libre expresión, la autoexpansión que la lleva más allá de la autosatisfacción inmediata”. Puede entenderse que esa ¿paradójica? articulación entre funcionalidad y necesidad expresiva da cuenta de la dinámica conceptual de las discusiones sobre los espacios de la vida cotidiana y de sus bordes, los de lo normal, o armónico, o deseable, por un lado, y la de lo intolerable, lo horrible, lo monstruoso por otro. Y que no puede no tratarse de una complementariedad conceptual cambiante, de una movilidad inducida por factores diversos, y entre ellos por los cambios en las concepciones de lo normal, lo bello y lo monstruoso como rasgos de los modos y hábitos de la cotidianeidad. Lo monstruoso de las versiones de Frankenstein en la narrativa visual de tiempos del cine mudo debía mostrar entre las condiciones de existencia de sus héroes e historias la de una arquitectura con interiores y exteriores aptos para sus singulares historizaciones del horror. ►

EL ÚLTIMO R.A.E Y WIKIPEDIA MUESTRAN CAMBIOS DE ÉPOCA, ASÍ COMO EL HECHO DE QUE EL CONCEPTO MISMO DE MONSTRUOSIDAD Y DE HORROR NO PUEDE NO TRANSFORMARSE.

PUUEEE ENTENDERSE QUE ESA ¿PARADÓJICA? ARTICULACIÓN ENTRE FUNCIONALIDAD Y NECESIDAD EXPRESIVA DA CUENTA DE LA DINÁMICA CONCEPTUAL DE LAS DISCUSIONES SOBRE LOS ESPACIOS DE LA VIDA COTIDIANA Y DE SUS BORDES, LOS DE LO NORMAL, O ARMÓNICO, O DESEABLE, POR UN LADO, Y LA DE LO INTOLERABLE, LO HORRIBLE, LO MONSTRUOSO POR OTRO.

► En barrios de Buenos Aires o de otras ciudades extensas de la Argentina hay, como tal vez ocurra en la mayor parte de las ciudades del mundo crecidas en la modernidad, barrios de casas que proclaman una apuesta estilística de época (por ejemplo la de los charlés de “estilo Inglés” que en distintos barrios de Buenos Aires se edificaron principalmente a partir de la década del diez). En la época en que esas casas constituían el objetivo emblemático de los proyectos de ascenso social de sectores bajos y medios, se desplegaban los desempeños de roles femeninos y masculinos estables, en los que insistía (siguió insistiendo después, especialmente en las versiones ficcionales de la cotidianidad) la definición de lo privado como el campo de la mujer y de lo público como el del hombre, con definiciones de ambientes que se entendían para la sociabilidad diferenciada de uno u otro sexo.

Así también, en los accidentes de la cotidianidad que irrumpían en la letra de los géneros populares se desplegaban distintos relevos o convocatorias, por mención o implicación, de lo bueno y lo malo y lo condenable. En una ciudad como la de Buenos Aires, en la cotidianidad todavía no conmocionada por el cambio social y arquitectónico, se trataba en unos casos de los actantes maléficos que sorprendentemente invadían, y volvían a invadir, los espacios de una cotidianidad casera, que se suponía cerrada (insectos gigantes, ratas), y en otros de los demonios de una sociabilidad acosada por fatalidades que podían ser de todos, más allá de las restricciones al ámbito de una cotidianidad particular, y que no se mostraban dependiendo de ningún entorno inmediato. Así en el tango, en sus representaciones de una irremediable soledad masculina:

...No tengo a dónde ir y allá en la pieza
me acechan los demonios del rencor...

Es “Noche de locura”, de Carlos Bahr: “la pieza” puede ser la de un conventillo, entendida en su condición de vivienda completa, o el dormitorio de un estable “pisito” céntrico, nombrado con el mismo grado de generalidad y borramiento de detalles.

Pero por más de una razón otras letras del repertorio de la orquesta típica hablaban de otra soledad, significada por la evocación de intensas focalizaciones del fragmento:

Mantelito blanco, de la humilde mesa
donde compartimos el pan familiar.
Mantelito blanco, hecho por mi madre
en noches de invierno de nunca acabar.

Puede postularse que en la letra (o en cada estrofa) de “Mantelito blanco” de Yaco Monti se percibía un componente pequeño, tan importante sin embargo como las

EN UNA CIUDAD COMO LA DE BUENOS AIRES, EN LA COTIDIANEIDAD TODAVÍA NO CONMOCIONADA POR EL CAMBIO SOCIAL Y ARQUITECTÓNICO, SE TRATABA EN UNOS CASOS DE LOS ACTANTES MALÉFICOS QUE SORPRENDENTEMENTE INVADÍAN, Y VOLVÍAN A INVADIR, LOS ESPACIOS DE UNA COTIDIANEIDAD CASERA, QUE SE SUPONÍA CERRADA (INSECTOS GIGANTESCOS, RATAS), Y EN OTROS DE LOS DEMONIOS DE UNA SOCIABILIDAD ACOSADA POR FATALIDADES QUE PODÍAN SER DE TODOS.

Y OBTIVAMENTE TAMBIÉN HABÍA MONSTRUOS DE ESE AFUERA Y DE ESE ADENTRO. ¿PUEDE DECIRSE QUE, EN AMBOS CASOS, SE TRATABA DE MONSTRUOS NACIDOS DE LOS DECURSOS Y ACCIDENTES DE LA VIDA SOCIAL?

referencias a la humildad, la familia y el trabajo materno: el color blanco del mantel, en el que la pulcritud debía refulgir. Luciendo, en el habla cotidiana de aquellas *mujeres de la casa*, como conjuro frente a la amenazante monstruosidad de la suciedad, que ocurre tanto a partir de lo externo (el polvo, aun el traído por el viento) como de lo interno (los desechos corporales o la basura producida por nuestro hacer o deshacer), o simplemente como efecto del paso del tiempo, que degrada los objetos y su entorno. Y las ocupaciones de escena de esa femineidad siempre metonímica eran mostradas, a veces, también, desde una perspectiva masculina:

Ya no hay en mi bulín
aquellos lindos frasquitos
adornados con moñitos
todos de un mismo color,
y el espejo está empañado,
si parece que ha llorado
por la ausencia de tu amor.

La pérdida del pequeño adorno y de la general pulcritud, descubierta desde una mirada entrenada para otras alturas o lejanías.

Y obviamente también había monstruos de ese afuera y de ese adentro. ¿Puede decirse que, en ambos casos, se trataba de monstruos nacidos de los decursos y accidentes de la vida social? En esa casa con roles todavía establemente predefinidos, las mujeres deben temer y odiar a las alimañas: a las ratas, con sus modos de agrupamiento o desplazamiento, descubiertas en escenas de una paralizante ferocidad, y convocadas también en ausencia por representaciones terroríficas. Y a seres incomparablemente más pequeños y menos poderosos, como las cucarachas, que sin embargo despiertan repugnancias que impiden detener la mirada en ellas, y llegan a paralizar de asco o de horror a quien las mira: los testimonios hablan del insuperable efecto de su aparición en configuraciones oníricas que las organizan construyendo figuras geométricas.

Tanto las cucarachas como las ratas presentan su condición monstruosa en recuerdos contruidos a partir de la convocatoria de una imagen congelada; el conjuro puede encontrarse, en la instancia de la representación — especialmente de la mediática — en el pasaje de la imagen al texto, y, en el texto, de la instantánea o el recuerdo puntual al relato. Especialmente, en el tratamiento humorístico y en el didáctico (y con la mayor frecuencia en el publicitario). Allí, el momento de la muerte del monstruo será el de mayor comicidad. El del esforzado, pequeño, provisorio triunfo de un amable motivo narrativo de conversación puesto en fase con el recuerdo de una pesadilla inenarrable, la que contaría el retorno, por enésima vez, de un monstruo de crecimiento imparable. •

Notas

¹ “En realidad, los objetos —sean los objetos de la imagen o los objetos reales de una obra teatral o de una calle— están ligados por una única conexión, que es la parataxis, es decir, la yuxtaposición pura y simple de elementos. Esta parataxis de los objetos es muy frecuente en la vida: es el régimen al que están sometidos, por ejemplo, todos los muebles de una habitación. El mobiliario de una habitación converge en un sentido final (un ‘estilo’) mediante la sola yuxtaposición de elementos” (Barthes [1966] 1990b: 253, “Semántica del objeto”, en *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós).

² Hacemos referencia a una opción estilística, como por ejemplo, la casa tradicional japonesa: la austeridad de los elementos que la conforman exige un tratamiento riguroso del orden, la higiene, la composición. Bruno Munari dice: “en estos ambientes tan neutros, la persona destaca. Sentado sobre el *tatami* o sobre almohadones, con una pequeña mesa baja, único mueble y objeto laqueado, se bebe té, se toma con los palillos para la comida una alimentación sana y sencilla (la cocina japonesa es una cocina toscana pero de Oriente) y se bebe el *sake*. Al final de la comida se quitan rápidamente los cubiertos y los pocos platillos son lavados y guardados. La habitación donde se ha comido se convierte en sala de estar y luego será dormitorio. Ningún mueble aparatoso, ninguna complicación, ningún juego de plata, todo es de la mayor sencillez.” (Bruno Munari (1991). *El arte como oficio*, S/L, Editorial Labor, S.A.).

³ Barthes (2004) reflexiona sobre la problemática de los objetos a partir del desarrollo de las pasiones en sus últimos seminarios editados.

Bibliografía

- Baudrillard, Jean (1969). *El sistema de los objetos*. México, Siglo XXI.
- Barthes, Roland (2004). *Lo neutro*. Buenos Aires, Siglo veintiuno editores Argentina SA [1ra. edición 2002].
- Burucúa, José Emilio (2013). *El mito de Ulises en el mundo moderno*. Buenos Aires, Eudeba.
- De Certeau, Michel (2007). *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia. Instituto tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente [1ra. edición 1980].
- Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano (1912). Barcelona, Montaner y Simón.
- Diccionario Iter 2000 (1999). *Diccionario ilustrado latino-español*. Buenos Aires, Ramón Sopena.
- Grijalbo (1997). Gran diccionario enciclopédico ilustrado. Barcelona, Grijalbo- Mondadori.
- Larousse *élémentaire* (1956). París, Librairie Larousse.
- Rancière, Jacques (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires, Manantial.