

CÓDIGO Y ESTILO: OSCAR MASOTTA COMO TEÓRICO DEL COMIC

Del intelectual comprometido al estilista interior

por Amadeo Gandolfo

1. Introducción

Oscar Masotta es una rara avis. Entre el existencialismo sartreano, el estructuralismo y el psicoanálisis lacaniano, construyó una obra ecléctica pero con un corazón que siempre se acercaba a los problemas de clase e ideología, emparentándolos con una aguda observación de los códigos artísticos y el estilo y finalmente desembocando en una exploración profunda del sí. Estos elementos podrían parecer completamente enfrentados entre sí, pero él logro combinarlos en una obra intelectual que por su originalidad aún hoy es mirada con sospecha. Su formación estuvo teñida por las turbulencias políticas e intelectuales de esos 10 años fértiles que van entre la caída del peronismo y el inicio del Onganiato, momento en donde participó de revistas y de la investigación universitaria. Sin embargo, los textos y acciones que analizaremos en éste trabajo son escritos posteriormente a la Revolución Argentina, momento que para Masotta representa su alejamiento definitivo de la institución universitaria, al retirársele su condición de investigador independiente de la Facultad de Arquitectura, motivo por el cual sus preocupaciones tienden a volverse más eclécticas y situadas en ese espacio de resguardo que son los grupos de estudio que florecen en los sesenta y setenta.

En éste artículo analizaremos la relación y la acción de Oscar Masotta en relación a la historieta o comic [1], tomando para tal análisis tanto sus escritos al respecto como su actividad cultural dirigida a promocionar ese medio, específicamente su acción como editor de la revista *LD –Literatura Dibujada* y su rol como organizador de la *Primera Bienal Mundial de la Historieta* en el Instituto DiTella. La tarea comporta varios desafíos. Por un lado, contextualizar su situación dentro del panorama intelectual post peronismo, en particular en relación al grupo Contorno. Por otro, analizar el derrotero de su pensamiento y las inquietudes que lo llevaron a interesarse por un tema decididamente minoritario en aquel momento en los pabellones académicos y las publicaciones de opinión y crítica. En último lugar, analizar su punto de vista alrededor del objeto comic, decididamente original y avanzado para la época pero teñido de ciertos puntos ciegos.

Desglosaremos el pasaje de Masotta del existencialismo sartreano al estructuralismo y luego al psicoanálisis lacaniano intentando relacionar cada una

de estas posiciones teóricas con el objeto de estudio en el que nos centramos en este trabajo. Al mismo tiempo, tendremos siempre en cuenta que Masotta se definió tradicionalmente como un marxista y jamás renunció formalmente a ese credo. Y en ello vemos, siguiendo a Ana Longoni, una forma más en la que Masotta intentará legitimarse a sí mismo, a su condición de intelectual bastarda y cimarrona: “inventarse una posición valedera, aún sin portar los estandartes ni el habitus legitimantes. Y para ello violentar la teoría, traicionar su ortodoxia, reivindicarse su hijo bastardo.” (Longoni, 2004: 34). Masotta, en todos sus pasajes teóricos, siempre realizará una doble operación de legitimación y perturbación.

Consideramos que su postura frente a los comics tiene una originalidad bastante grande para la época, en la cual combinaba un análisis de sus características formales con lucidas observaciones acerca de su trasfondo ideológico y un agudo ojo para el estilo y la forma. Pero, sin embargo y curiosamente, su perspectiva no tomaba en cuenta los problemas “estructurales” propios de la industria, su condición de asalariados y la enajenación por parte de los grandes “sindicatos” o las editoriales de su propiedad intelectual. Intentaremos, también, resolver el por qué de esta omisión durante el trabajo.

No podemos concluir esta introducción sin destacar, además, que Masotta es un intelectual en el cual la personalidad, la leyenda forma una parte casi inseparable de su figura. Es esa situación de outsider, de “héroe modernizante”, esa mezcla de vida y obra, la que le permite encarnar más cabalmente la figura del bohemio, del flâneur con la que tan bien se lo identificó.

2. Del intelectual comprometido al estilista interior: mil veces Oscar Masotta.

Si leemos el campo argentino en la década del sesenta siguiendo los trabajos más clásicos sobre el asunto, encontraremos que el gran problema de la intelectualidad es cómo procesar el peronismo luego de la caída de Perón y como producir una variable que incorporase la novedad del movimiento y sus apoyos sociales.

La solución a este problema se presentó primero de dos formas clásicas: una creencia en que el peronismo representaba una aberración en la historia cuya base social debía ser absorbida por un proyecto de carácter más democrático. Y su versión más intransigente y liberal, la representada por los intelectuales agrupados en Sur, un rechazo cerrado y crudo al peronismo como un todo, “un fenómeno que no formaba mundo dentro de un escenario nacional normalizado” (Terán, 1991: 45) al cual equiparaban con un totalitarismo de estilo europeo. Lo que veían era sencillamente una reproducción en modelo criollo de aquello que tanto habían combatido y despreciado en Europa.

Sin embargo, ese panorama se fragmentara progresivamente: “una recolocación del fenómeno peronista (...) conformó uno de los rasgos centrales del nacimiento de la nueva izquierda argentina en el campo intelectual” (Terán, 1991: 50).

Un grupo de intelectuales se agolpará alrededor de la revista *Contorno*, y enarbolará, a lo largo de 10 números publicados entre el 53 y el 59, una crítica política de la literatura y una elaboración literaria de la política, una re-elaboración del cánón literario argentino como alternativa a la postura de *Sur*. De algún modo, el proyecto de *Contornoes* muy similar al que se había venido dando en la historiografía, desde las trincheras, en la forma del revisionismo histórico. El enemigo, en ambos casos, pertenecía a primera vista al orden cultural, pero sus ideas habían hecho carne con una interpretación de acción real en la historia. Una interpretación histórica liberal que no se hacía eco de los grandes cambios que habían acaecido en Argentina a causa de la inmigración masiva, la ampliación del derecho al voto y la incipiente industrialización. Una literatura exquisita inclusive en sus apropiaciones del lenguaje popular, del lunfardo y la imagen gauchesca.

Masotta pertenecerá al grupo contornista desde sus inicios. Frente a la tradición literaria enarbolarada desde *Sur*, los contornistas encontrarán el antídoto en Roberto Arlt, para ellos el sùmmum de la nueva estética reclamada por el campo de las letras argentino: realista, lunfarda, confusa, sucia, carente de dinero, de prestigio y de ínfulas míticas.

Oscar Masotta será, de entre todos ellos, quién más se identificará con el escritor. Como escribirá en "Roberto Arlt, Yo Mismo" en 1965: "Arlt y yo habíamos salido de la misma salsa, conocimos los mismos ruidos y los mismos olores de la misma ciudad, caminamos por las mismas calles, soportamos seguramente los mismos miedos económicos..." (Masotta, 1982: 91). Extraña confluencia, dado que Masotta no llegó a convertirse jamás en un escritor de ficción. Encontraba en Arlt una cierta hermandad producto de su origen social, de la de pertenecer "a la clase media, una clase condenada a un cinismo pueril, al ocultamiento, a la imitación, a la mediocridad, al fingimiento, a la histeria, al miedo" (Masotta, 1982: 82).

Masotta leía a Arlt bajo el prisma de Sartre, bajo el existencialismo que reclamaba al hombre, so pena de convertirse en un delator y en un cobarde, una existencia comprometida, continuamente vigilante. Esta idea marcó a los escritores contornistas. Estos "(...) no son (...) la generación peronista, sino la que reclama un movimiento crítico adscrito a la Generación de 1837 cuyo objetivo central es el de lograr en el plano cultural la misma independencia que en el plano político, lo que supone un paralelismo entre ambos y la formulación de una crítica que lea las producciones culturales desde el sistema en el que surgen" (Croce, 1997: 33).

Por lo tanto, el ataque se inicia desde un punto de vista literario [2] no podía más que devenir en adscripción política. *Contorno* culpará al grupo *Sur* por su inacción en los años del fraude electoral, por su condición de clase y por su literatura de abstracción y complicidad. Adscribirá a un marxismo heterodoxo que los separaba del liberalismo pero también de los partidos de izquierda tradicional.

En este contexto Masotta conformará, junto con sus amigos Carlos Correas y Juan José Sebrelli, el ala más bohemia y dandy de *Contorno* quienes flirtearán de una

manera superficial con el peronismo. Aquí se evidencia la mezcla de historia y anécdota que caracteriza a nuestro sujeto. Sebreli, por ejemplo, comenta una anécdota en donde Masotta entrega a sus alumnos el tema de composición “Dios o Perón”. Un acercamiento burlón y conscientemente limitado.

Carlos Correas elabora: “Doble idealismo, entonces, en nuestro peronismo. Primero, porque, faltos de un conocimiento preciso de la realidad de la estructura política, económica y social del peronismo lo sustituimos por una representación que sólo habitaba en nosotros (la posibilidad de que la clase obrera tomará el poder cedido por Perón); segundo, porque, realmente caotizados al extremo en nuestra propia subjetividad, buscamos cegarla en beneficio de una positiva objetividad peronista que impondría ella misma la etapa histórica de un poder obrero.” (Correas, 1991: 41-42)

Mientras tanto, *Contorno* encontrara su mesías en Arturo Frondizi, ese político que “tenía libros en su casa.” En él leían la posibilidad de un progresismo blanco, un proyecto político de tintes industrialistas que incorporará a las masas peronistas en roles estratégicos sin implicar el retorno de Perón. Una superación positiva y constructiva del gobierno peronista, al despojarlo de sus rasgos más ofensivos para el pudor democrático. Además, tiene sentido con las afinidades sartreanas del grupo, con el paso finalmente a la acción.

La ilusión probará ser de corto alcance, y rápidamente Frondizi defraudará sus esperanzas. Masotta, sin embargo, no participará de los números dobles (7/ 8 de julio de 1956 y 9/10 de abril de 1959, más los *Cuadernos de Contorno* #1 y #2, de julio de 1957 y febrero de 1958) que tratan al proyecto frondizista, sus esperanzas, su desilusión y caída. Muchos años después escribirá sobre el rol del intelectual “cada vez comprendo más hasta qué punto ese rol tiene que ser ‘teórico’; esto es, que si uno se ha dado la tarea de pensar, no hay otra salida que tratar de hacerlo lo más profundamente” (Masotta, 1990: 10).

Masotta nunca será un hombre adepto a la adscripción política sencilla y lineal. De hecho, será un hombre camaleónico y multiforme. Lo paradójico, también, es que su trayectoria intelectual estará fuertemente teñida de un deseo de formar, de crear escuela, “en la vida de Masotta (...) hay fundaciones, autorizaciones y escisiones” (González, 2000: 140). Pero estas operaciones están siempre marcadas por su nombre, por su figura, no por un proyecto cultural independiente de sus curiosidades y su voz. Su preferencia por los grupos de estudio, post-66, también lo revela, ya que estos funcionaban según “la combinación de un nombre (...) y un tema, que contaban con valor en el mercado.” (Sigal, 1991: 108)

En esa operación de Masotta, una vez más su personalidad se confunde con su prédica. La característica quizás más atractiva y envidiable de Oscar Masotta es su periplo intelectual, una vocación mutante que sorprende en un mundo en el cual la especialización es la norma. Su periplo es anti-universitario, plural y multidisciplinario.

Sin embargo, hay una preocupación que se mantiene constante, que puede ser resumida en el problema que dio nombre a su libro, *Conciencia y Estructura*: la forma en que uno puede explicarse a sí mismo, cómo negociar el pasaje de la conciencia personal a la estructura del mundo en que vivimos. Es por ello, probablemente, que continuó definiéndose a sí mismo como marxista, ya que esta filosofía brindaba una comunicación entre la acción política directa y la conciencia individual. O, en las palabras de la tapa de *Conciencia y estructura*: “A la alternativa o conciencia o estructura hay que contestar, pienso, optando por la estructura. Pero no es tan fácil, y es preciso al tiempo no prescindir de la conciencia (esto es, del fundamento del acto moral y del compromiso político” (Veron, 1999: 93).

Masotta se inició como un joven adherente a las teorías de Jean Paul Sartre, especialmente a través de las páginas de *Les Temps Modernes* y sus primeros libros de crítica literaria. Son famosas, también (y tan masottianas), las anécdotas de Masotta consiguiendo, robando o comprando las últimas obras en inglés y francés y leyéndolas en conspicuos bares céntricos. Esta fue su adscripción principal hasta la publicación de *Critique de la raison dialectique* del cual Carlos Correas dice que era “básicamente infinito, amazotado texto; hibridación del suicidio por agotamiento, del frenesí ideatorio y de la anfetamina masiva” (Correas, 1991: 67). Este libro, básicamente, jamás fue leído en su entereza por nuestro autor.

En aquellos tiempos estaba más ocupado en tener un luego muy publicitado (por él mismo) quiebre mental producto de la muerte de su padre. Sin intenciones de buscar razones únicas, si se puede destacar que ésta es el rubicón que lleva a otros universos teóricos. Masotta retornará, como un personaje de comic, con una nueva identidad, transformado en un teórico estructuralista lector de Barthes, Jakobson y Claude Levi Strauss.

Es justamente en este período de donde provienen sus textos sobre historietas y sobre arte moderno, dos elementos que se retroalimentan continuamente en su imaginario. La historieta como sustrato y generadora de signos, de ladrillos de sentido que el arte pop deconstruye o desmaterializa. El arte pop como lugar donde “la única realidad son los lenguajes, los códigos” (Longoni, 2004: 54), la historieta como narratividad cargada de dos o tres capas de significación.

De allí, Masotta realizará su último salto teórico, nuevo renacimiento abocado al psicoanálisis freudiano a través de Lacan. Es quizás éste el formato de nuestro héroe que más se ha investigado, sobre todo por las controversias alrededor de su rol en su difusión de la enseñanza de Lacan [3] Rol extraordinariamente inusual, el tercer eslabón en una cadena de transferencias. Freud leído por Lacan es leído por Masotta. Y a pesar de aparentar ser mera comunicación sin elaboración, es este el único Masotta que llega a la institucionalidad.

Masotta nunca llegaría a adscribir a lo que Claudia Gilman (2003: 166) describe como “el antiintelectualismo”, ese discurso que “surge dentro del campo intelectual para abjurar de sí mismo”. Es más, en realidad realizó una fuga hacia la teoría. Creía firmemente que pensando mejor y más profundamente, descifrando los códigos del yo y de la sociedad, una alternativa revolucionaria era posible.

Abandonará Argentina en 1974 en un exilio envuelto en amenazas de la Triple A. Una vez en Europa conoció a Lacan y fundó diversas instituciones en España. Murió de un cáncer de pulmón en 1979, en España, un producto de sus cigarrillos interminables, la marca de un intelectual eminentemente moderno.

En Argentina, su nombre intentaría ser borrado de los anales de la enseñanza psicoanalítica. Masotta es un intelectual inclasificable, con una personalidad que, quizás, es la única columna vertebral de toda su obra. Su sociabilidad, su intelectualismo dandy, su mutabilidad, todos rasgos que le permitieron realizar su obra tal y como fue escrita, fueron vistos como errores.

Masotta cumplió en el campo cultural argentino dos funciones vitales por las cuales recientemente se lo está rescatando: la de modernizador y la de agitador. Mediante la proyección de su personalidad como el canal de sus preocupaciones, mezclado en ellas, colocando el problema del yo en primer lugar transparentó el rol del intelectual, extraño horizonte de objetividad y subjetividad.

3. Superficies de placer.

La labor de Masotta alrededor de los comics se centrará entre los años 1966 y 1970. En 1966 participa del libro *Técnica de la Historieta* de Enrique Lipszyc, con una introducción teórica. En 1967 escribe “El ‘esquematismo’ contemporáneo y la historieta” y “Reflexiones pre semiológicas sobre la historieta: el ‘esquematismo’”, luego recopilados en *Conciencia y Estructura* [4]. Entre 1968 y 1969 dirige la revista *LD – Literatura Dibujada*. En 1969 organiza la *Bienal Mundial de La Historieta* en el Instituto Di Tella y, finalmente, en 1970 aparece, publicado por editorial Paidós, la reelaboración de la mayoría de sus reflexiones sobre el medio en *La Historieta en el mundo moderno*.

Como en otros niveles de su desempeño relacionado al mundo del arte, en este también Masotta se presentará como una hidra de dos cabezas: una del lado de la producción, la difusión y la edición, presente en su revista y en la Bienal de la Historieta. La otra desde el punto de vista de la teorización. Esta doble situación se repite en sus elecciones como intelectual, y problematiza el objeto de estudio. Masotta era a la vez agudo comentarista e impulsor de acciones, productor en el campo cultural que comentaba. Se podría leer este lugar como el único pasaje a la acción posible para nuestro hombre. Otra vez, un lugar más cercano al emprendimiento apasionado que a la acción política clara.

El primer trabajo de Masotta se publicará en el marco de un libro de técnica y dibujo sobre historieta. Allí firma como “el Prof. Oscar Masotta”. El artículo es un análisis somero y a vuelo de pájaro de algunas características de la historieta dignas de atención. El crítico ve en la historieta un hecho profundamente moderno, un nuevo lenguaje cuya lectura debe realizarse de manera cuidadosa, no solo como “productos [que] eran seriamente considerados como ‘índices’ de otros hechos pertenecientes a otros niveles de la vida social” (Masotta, 1966: VII).

Primer hallazgo de Masotta: su preocupación por la modernidad y los nuevos lenguajes, su ya mencionada capacidad para hacerse eco de las evoluciones teóricas le permite reconocer en el comic un lenguaje nuevo que no se explica en reducciones a sus marcadores sociales y tampoco con comparaciones a otras artes. Donde otros ven índices o pistas que conducen a una lectura con un profundo sesgo negativo, encontrando en aquellas revistas los orígenes de la violencia o el prejuicio social, nuestro hombre ve en los comics casi un reflejo de sí mismo, un arte cosmopolita, nexo de lenguajes, hasta afirmar que “a través de ella existe un verdadero intercambio entre culturas” (Masotta, 1966: VII). Como lo describiría Roberto Jacoby, el pensamiento de Masotta funcionaba de modo frankensteiniano, como un traje armado de retazos.

Se nota, entonces, que Masotta está polemizando una vez más. La línea teórica que ataca es aquella que se popularizó en Estados Unidos a partir del ataque del Dr. Fredric Wertham contra los comics de terror, ciencia ficción y policiales que publicaba E.C. Comics y otras editoriales en los años 50. Wertham, psiquiatra alemán escapado del nazismo y con fuertes vinculaciones teóricas e influencia de la escuela de Frankfurt, realizaba una lectura lineal y simplista del contenido de los comics para vincularlos con la violencia social y los impactantes cambios que estaba viviendo la sociedad norteamericana en los años 50. Por un lado esta lectura tenía mucho sentido si se consideraba sus influencias teóricas, que veían en la cultura popular y de masas el fin del arte y el prolegómeno necesario para deslizarse hacia el totalitarismo.

Por otro lado, su interpretación se encadenó lamentablemente con el ambiente oscurantista de los años 50 norteamericanos y, a pesar de que no hubo un sesgo abiertamente comunista en la persecución y cierre editorial, entroncó con el mccartismo y el acoso a los intelectuales de izquierda y críticos de la democracia norteamericana. Así, Wertham, intelectual de izquierda, terminaba aliado con las fuerzas de la reacción. La consecuencia fue el cierre de muchas editoriales y la desaparición de las revistas cuestionadas. Este análisis fue también adoptado por los intelectuales argentinos, que veían en el comic “una conexión excesivamente directa entre el contenido de la tira y su efecto sobre la conducta del lector” (Masotta, 1966: VIII).

Masotta estará en la vereda opuesta de esta construcción, rescatando el potencial literario y creativo de los comics, pero, sobre todo, preocupándose por su condición como un nuevo lenguaje “un híbrido (...) de lenguaje oral + lenguaje

escrito + lenguaje visual” (Masotta, 1966: VIII). Lo interesante es que, a diferencia de la mayoría de los análisis, Masotta ve que el comic es profundamente simbólico hasta el punto en el cual sus átomos constituyentes, sus diálogos, no son realmente textos literarios sino también reproducciones de expresiones orales con mayor o menos grado de cercanía. O sea, “en el caso de la historieta, los mensajes verbales solo lo son por mediación de la escritura fonética y se constituyen por lo mismo a una cierta distancia del signo original” (Masotta, 1990: 276).

El breve texto concluirá con un análisis de los diversos signos propios de los comics, perspectiva que será ampliada por nuestro hombre en “Reflexiones pre-semiológicas sobre la historieta: el esquematismo”, ponencia originalmente presentada en el *Simposio sobre Teoría de la Comunicación y Modelos Lingüísticos en Ciencias Sociales*, organizado por el Instituto Di Tella, el 25 de Octubre de 1967. El Di Tella será el refugio de nuestro hombre en los aciagos años del Onganiato en los cuales perderá su cargo de investigador exclusivo de la Facultad de Arquitectura de la UBA.

Este texto será mucho más teórico que divulgador, empañado de las lecturas estructuralistas de Masotta. Su tesis parte una vez más de un enfrentamiento: con Umberto Eco por ciertos conceptos vertidos sobre las novelas de James Bond escritas por Ian Fleming. La postura de Eco es que las novelas de Fleming son reaccionarias y conservadoras por sus esquemas, por la manera en que se construyen: “Fleming no es reaccionario porque llene el esquema “mal” con un ruso o con un judío. Es reaccionario porque procede por esquemas. La esquematización, la bipartición maniquea es siempre dogmática, intolerante” (Masotta, 1990: 269).

Masotta en cambio lleva la discusión a otro plano y, por un lado, reconoce en el conservadurismo de Fleming un detalle evocativo, una “dosis de ironía, siempre atenuada” (Masotta, 1990: 270) que lo redime. En otras palabras, escapa del análisis de los mecanismos narrativos para saltar al estilo. Asimismo, rechaza la pretensión de Eco de inferir los efectos que producen los productos de la cultura y haciéndose eco del impacto de las nuevas corrientes sociológicas, refuta que es inútil intentar encontrar un correlato directo entre los textos y sus efectos en la sociedad sin realizar un trabajo de campo pertinente.

Masotta (1990: 270) introduce la historieta en su desglose porque en ella “ese esquematismo se halla en la superficie del mensaje”. Y tampoco podemos obviar que esa superficie es brillante, atractiva, que lo primero que un lector observa en una historieta es un poderoso conjunto de decisiones estéticas.

Aquí, nuestro autor realiza un rodeo a través de McLuhan del que retorna con la propuesta de reificar el canal por el cual se transmite el mensaje. Tomarlo como una parte constitutiva del mismo. Como bien advierte, tomado literalmente esto puede devenir en tediosos estudios sobre rayos televisivos y técnicas de

impresión más aptos para la historia de la técnica. Sin embargo: “es posible entrever una vía de acceso indirecta al estudio del canal [...]; estudiar los distintos ‘espesores’ de los signos y fijar las restricciones del canal que los han generado. Dicho de otra manera: fijar por una descripción comparativa las distintas propiedades y características [...] de diferentes medios de comunicación y los distintos “espesores”, las distintas propiedades materiales perceptivas de signos y símbolos pertenecientes a canales diferentes” (Masotta, 1990: 275).

A la hora de analizar la similitud de la historieta con el cine, Masotta llega a su segunda iluminación: que en la historieta todo está determinado por una cierta organización de la información, un código de hierro, “la izquierda espacial significa antes como la derecha espacial significa después” (Masotta, 1990: 277). Esta verdad simple a primera vista en realidad despegas a la historieta del cine y la atrae a la esfera de la escritura. Pero Masotta no está interesado en reemplazar un área de influencia por otra. Solo las emparenta su condición de producción simbólica en segundo grado del lenguaje, “es posible afirmar una cierta y precisa fusión entre la escritura y el lenguaje y un ocultamiento histórico de esa distancia” (Masotta, 1990: 279).

A partir de estas consideraciones preliminares, Masotta se sumerge en una deconstrucción del medio comic. Su interés en este trabajo es develarlo como una máquina productora de signos y mensajes de todo tipo: “La historieta, como mensaje constituye un “paquete” de mensajes que vehiculan información sobre ‘series’ perceptuales diferentes” (Masotta, 1990: 280). Para él el esquematismo de los comics es en realidad una virtud, porque devela los pasos necesarios para llegar al mismo, es transparente en su superficie, nos permite observar como crea esos signos. La historieta “vive de estereotipos [...] que viven de estereotipos” (Masotta, 1990: 281) pero “no existe tira dibujada que no se presente a sí misma como una decisión de estilo dentro de las posibilidades del medio” (Masotta, 1990: 281). Esta apuesta transparente por la reconversión de forma de estilo es el detalle más redentor de la historieta.

Además, la historieta no utiliza estereotipos de una forma clásica, extraídos exactamente de la realidad, sino que los estereotipos “lo son de eso que la sociedad ‘da a pensar’ de ella” (Masotta, 1990: 282). Por ello es que son susceptibles de ser vehículos ideológicos, porque sus mensajes están, en realidad, compuestos de ideología.

En la producción de signos, la historieta recurre a las dos operaciones básicas del lenguaje descritas por Jakobson, la metáfora y la metonimia. Pero estas, antes de actuar por separado, se encabalgan e hibridan para producir diversas formas de imitación muy complejas. Esto es una restricción del medio, ese “verdadero paisaje lunar sin sonidos, ruidos, ni movimientos, y donde las carencias son convertidas en exageraciones y las imposibilidades en efectos” (Masotta, 1990: 286).

A pesar de toda esta larga elucubración alrededor de las restricciones del medio y las formas que ha encontrado para superarlas, sobre el signo y su creación, Masotta concluye su análisis de la historieta produciendo una consecuencia inesperada. Los mecanismos esquemáticos no son suficientes para explicar aquellas transformaciones que observamos en la página. Eso se explica por una especie de deslizamiento de lo simbólico a lo imaginario, una caída en desgracia de la imaginación que desciende a la página llena de viñetas y cuadritos. Una “imaginación excitada de la materia” (Masotta: 1990, 290) que es lo más apasionante de observar para nuestro autor. En este sentido Masotta es un fanático y un esteta.

Las siguientes acciones de Masotta alrededor del comic lo verán como promotor y agitador antes que como teórico. Serán por un lado la publicación de la revista *LD – Literatura Dibujada*, entre Noviembre del 68 y Enero del 69, solo 3 números, más la organización de la *Bienal Mundial de la Historieta en Octubre* de 1968.

La *Bienal de la Historieta* fue un evento completamente inédito para la época. Las convenciones y ocasiones celebratorias dedicadas a los comics eran escasas y estaban marcadas por un aura adolescente y amateur. El “novenio arte” aún cargaba el estigma de ser un arte de las alcantarillas. Hay que destacar además que la Bienal tenía como objetivo convertirse en un lugar de reflexión. Además de una gran exposición con muestras de Estados Unidos, Gran Bretaña, Francia, Italia, España, Brasil, Argentina y Japón, una selección amplísima e inédita que incluía al país oriental con verdadera presciencia, ya que su producción historietística era prácticamente desconocida en el mundo occidental en aquel entonces, pero estaba destinada a cumplir un rol central en próximas décadas.

La Bienal también incluyó: “disertaciones: Gasca, Burne Hogarth, el propio Lipszyc, Héctor Oesterheld —el más prolífico de los guionistas argentinos—, el dibujante Alberto Breccia y el especialista francés Francis Lacassin se encargarán de atacar aspectos tan variados de la disciplina [...] Un simposio con participación del público [...] [y] una treintena de films —documentales y dibujos animados— se desplomará en la sala del Centro de Experimentación Audiovisual mientras dure la exhibición pública de la muestra” (Cousté, 1968).

Una tarea integral de apreciación crítica y discusión alrededor de un medio que había sido profundamente ignorado por la academia argentina hasta ese momento. El único esfuerzo comparable fue la exposición *Bandes Dessinées et Figuration Narrative* celebrada en el Louvre en 1967 que, sin embargo, contó con una cantidad mucho menor de originales y países.

La exposición se realizó en el Instituto Di Tella, gracias a los contactos de Masotta con sus principales promotores y autoridades [5]. Sin embargo, el espíritu de la muestra contrasta con la actitud que guiaba sus análisis sobre el happening y el arte pop. Si Masotta veía en el pop una “crítica radical a una cultura estética como la nuestra, que ve en la subjetividad o al yo como el centro de significaciones del

mundo” (Longoni, 2004: 54), simultáneamente buscaba rescatar en el comic a ese mismo centro, máquina de generar historias y significaciones, producidas por artistas en su concepción clásica.

Esta contradicción sin embargo se disuelve porque lo que aúna su interés en el comic y en el pop art y el happening es su común carácter de medios de masas. Masotta ve tanto en el comic como en el pop art nuevos sentidos que codifican la realidad. Ambos funcionan de una manera similar, introduciendo un segundo nivel de abstracción sobre un código principal (el lenguaje) que en realidad es una forma de plasticidad. Los happenings directamente se encontraban sobreinformados en los medios y “podían contarse con los dedos de una mano” (Longoni, 2004: 57).

La Bienal será un moderado éxito cuyos propósitos buscaban extenderse en el tiempo. Masotta explicaba a Primera Plana (Cousté, 1968) que: “Todo [...] apunta a dos realidades muy concretas: la simplificación de las etapas previas para las futuras Bienales, al disponer de un material básico ordenado y puesto al día, por un lado; y un proyecto más mediato y ambicioso, por el otro: la creación de un Centro de Estudios de las Comunicaciones de Masas”.

Sin embargo, la paradójica relación de Masotta con la creación y la acción artística se presentaría otra vez para alejarlo de estas aspiraciones. Luego de la Bienal se suscitó una circunstancia de mala comunicación entre el Instituto Di Tella y la Escuela Panamericana de Arte. El Newspaper Comics Council, a más de un año de finalizada la muestra [6], y por intermedio del Cónsul General de la Argentina, Blas González, reclamaba los materiales que había cedido para ser expuestos. Este reclamo inicial suscita una cadena que llega a Masotta. En una nota escrita a mano y sin fecha éste contesta:

“Por lo demás, dos cosas. La primera, que de los materiales que se usaron para la 1er Bienal ninguno se halla (no podría estarlo) en mi poder. La segunda, que entiendo que equívocos del tipo, enojosos para mí, se fundan tal vez en mi condición de co-director de la 1er Bienal. Título equívoco, puesto que la Bienal es equívoca como institución. Como institución – hay que decirlo para terminar con el equívoco – la Bienal de la Historieta no existe. [...] “Aprovecho la ocasión para terminar con otro equívoco – con mi rol o título de co-director, al que, en caso de algún equívoco, presento en ésta y ante el Instituto Di Tella mi renuncia indeclinable” [7]

En el ambiente de los comics su postura estaba firmemente destinada a prestigiar una forma artística y ello explica su accionar menos vanguardista y clásicamente defensivo. Sin embargo, su siempre mercurial condición, su abandono continuo de intereses finalmente lo llevaron a renunciar a una tarea sostenida de promoción, a la creación de una institucionalidad que solo estaba reservada para su accionar en el campo psicoanalítico. Sin embargo hay que destacar la realización del evento, que quedó para siempre asociado a la tarea modernizante de los años 60.

LD – Literatura Dibujada, será otro elemento en este camino hacia la legitimación. Impresa en gran calidad en blanco y negro, editada en un formato casi tabloide, con tapas ligeramente más gruesas a color, 64 páginas. Su formato transparentaba la influencia del pop en Masotta y también su objetivo de ser, a la vez, cuadernillo coleccionable y libro de arte. Su elegancia se veía en la gran calidad de su impresión y en la reproducción de viñetas selectas a página entera, a lo Lichtenstein, pero sin el impacto del color. Su primer número incluía un artículo de Masotta en el que defendía a la historieta en términos similares a su introducción en *Técnica de la Historieta*.

La revista se definía como un proyecto de “actitud de reflexión militante sobre la historieta” (Masotta, 1968: 3) y es interesante la selección de palabras, porque parecería que aquello que otros estaban intentando realizar en el llano de la política, Masotta lo encontraba en la acción sobre objetos culturales.

A pesar de ello, la reflexión sobre la historieta no será el centro de la revista, que se dedicará a funcionar como una usina de compilación, curatoría y difusión de aquello que su director consideraba lo más selecto del medio. Los textos teóricos o críticos se reducirán a menos de una decena de páginas por número. Algunas de las historietas publicadas serán *Flash Gordon* de Alex Raymond, *Little Nemo* de Windsor McKay, *Valentina* de Guido Crepax, *Mort Cinder* de H.G. Oesterheld y Alberto Breccia, *Mutt y Jeff* de Bud Fisher y *Dick Tracy* de Chester Gould. La revista funcionaba a la vez como un repositorio histórico de lo mejor en su medio siglo de historia (en aquel momento) y como una vidriera para lo mejor que se estaba produciendo en ese entonces. Una doble operación curiosa para Masotta, más preocupado por lo nuevo que por la tradición, más apresurado en desbancar o reinterpretar las líneas de pensamiento dominante que en reforzarlas.

Una vez más, la extraña paradoja de Masotta y el comic, de Masotta como rescatador, como héroe reivindicador. Y una vez más el Masotta vanguardista, el radar de la época: *Literatura Dibujada* será la primera revista en publicar a Crepax (por ejemplo) en Argentina.

La última intervención de Masotta teórico del comic será un libro publicado por Paidós Ediciones, *La Historieta en el mundo moderno*. En una operación muy similar a la que había realizado con sus textos sobre Arlt, el libro era más una reconstitución de textos anteriores, con novedades y revisiones pero con claras señales de conexión. Masotta siempre incorporaba algo nuevo e inesperado en sus reconstrucciones. En este libro, es un reordenamiento de los textos dispersos en la forma de una historia en donde, quizás, realiza sus observaciones más sociológicas sobre el tema.

En este libro, finalmente, realiza un análisis de la historieta, sobre todo norteamericana, que la lee en términos de sus marcas de clase. Así, *The Yellow Kid* se transforma en la representación del caos existente en las barriadas de clase baja y *Dick Tracy* no es “una historieta policía, sino una historieta penal”

(Masotta, 1970: 106) donde “la ley jurídica existe, y eso es todo: ella previene y castiga” (Masotta, 1970: 104). Nuestro autor realiza lecturas de la mayoría de las tiras de prensa de éxito desde un punto de vista profundamente social e histórico, e incluso sus periodizaciones están marcadas por los acontecimientos de esta naturaleza. Así, por ejemplo, “Lo mejor de la historieta norteamericana aparece en esta década [los 30], como si el optimismo de los años del *New Deal* hubiera permitido incorporar todas las presiones –vinieran del cine, de la literatura, de la publicidad, de la guerra o de la política- para transformarlas en estilo” (Masotta, 1970: 43). O: “Terminada la guerra, los historietistas se encuentran con un horizonte moral y político turbio, y obligados o bien a reinventarlo todo, o bien a acompañar la nueva política a la que se lanzan los Estados Unidos” (Masotta, 1970: 68).

Sin embargo, en la primera cita encontramos uno de los puntales que rescatan a estas interpretaciones de ser una lectura simplista y de una sola dirección como las que Masotta condenaba en sus primeros artículos: el estilo. A lo largo de estas páginas, nuestro autor siempre recurre a una explicación que, en última instancia, está teñida de un amor a la línea, a la narración y a la combinación de grafismo y lirismo como hecho omnipresente. Así es capaz de salvar a *Dick Tracy* porque “cuando el realismo sociológico y el esquematismo moral pasan el punto del grafismo y del dibujo, el estilo caricaturesco de Chester Gould transforma y trastorna el conjunto de los significados” (Masotta, 1970: 110) o es capaz de afirmar que “los contenidos no los decide el género, sino los artistas, los autores de los personajes y las historias. De esta manera Superman no es negativo en sí mismo – salvo que se eche mano de esa psicología de las ‘proyecciones’ hoy envejecida-, sino a raíz de las historias inventadas con el personaje” (Masotta, 1970: 90). El contenido es responsabilidad de los autores y, en última instancia, un autor virtuoso podrá elevarse por encima del mensaje en función de los símbolos que cree. El estilo como tribunal final, las historias narradas consideradas por su propio valor y no por un a priori.

Esta vertiente se observa mayoritariamente en sus análisis de la historieta europea (el libro está dividido en una historia de la historieta norteamericana, seguido por una historia de la historieta europea y una tercera parte sobre el comic argentino) que se inicia justamente con una lectura de la tradición europea más cercana a un ensayo de historia del arte, retrocediendo al siglo XVI, para luego saltar a sus queridas heroínas pop, Barbarella, Valentina y Jodelle, famosas por su grafismo exagerado, por sus colores fuertes, por sus líneas sinuosas y sensuales y por haber incorporado en gran medida los estilos del pop art. Asimismo, analizando a Hugo Pratt llega a la conclusión de que “resume el verismo a un conjunto de necesidades plásticas, que el historietista no oculta sino que exhibe” (Masotta, 1970: 151). O sea, Pratt transforma la realidad en un grupo de elecciones estéticas.

El apéndice argentino es más descoyuntado, realizando un somero pasaje a lo largo de la historia del comic vernáculo en el cual, una vez más, el avance en la

historieta de aventuras se produce cuando “ciertas transformaciones indican la elaboración del modelo, la aparición de un estilo original” (Masotta, 1970: 144) más dos análisis de Hugo Pratt y Alberto Breccia que habían sido publicados anteriormente en *Literatura Dibujada*, en su número 3.

Una última observación sobre este libro es que la multiplicidad de lecturas de nuestro intelectual le permite combinar diversas perspectivas en un solo análisis, cual prisma en reversa. Psicoanálisis, semiótica, filosofía y marxismo heterodoxo se combinan y dan lugar a análisis como éste, hablando de *Krazy Kat*, famosa historieta sobre un triángulo absurdo entre una gata enamorada de un ratón que continuamente arroja ladrillos en su cabeza y por lo tanto es arrestado por el Offisa Pup (“oficial perro”): “el perro, a fuerza de penar al ratón, pone al descubierto constantemente el absurdo idealismo de la regla jurídica, mientras que el único realismo reside en el amor de la gata; y la frialdad del ratón es función del instantaneísmo de sus deseos y de su ignorancia de la tradición y la historia: es lo que lo vuelve homogéneo al policía y a la ley” (Masotta, 1970: 30)

O en otro momento, escribiendo sobre Prince Valiant, comic de luchas a capa y espada y aventura: “Prevalece en la historieta en verdad una pintura no escolástica de la Edad Media y un aire pagano de la vida, un cristianismo democrático que se halla en la base, se sabe de un cierto socialismo utópico” (Masotta, 1970: 65).

Luego de la publicación de este libro, Masotta se abocará por completo en los últimos nueve años de su vida a la difusión de la obra de Lacan y abandonará la crítica de medios de masas y sus productos. Pero como hemos visto lo que escribió y reflexionó sobre el tema es inmensamente rico y multifacético, un objeto observado a la vez con amor, con deleite artístico, con deconstrucción simbólica, con afán predicador y con sesgo social y político.

4. Conclusiones.

A pesar de todo esto, hemos mencionado que dentro de la perspectiva de Masotta existía un punto ciego: la incapacidad de Masotta de distinguir, en el nivel del trabajo más básico de la historieta, el conflicto de la propiedad intelectual. O sea, distinguir si aquellos que trabajaban en las historietas que analizaba, quienes las creaban, eran asalariados que no conservaban nada de los bienes inmateriales que producían o si eran creadores propietarios que usufructuaban su creación.

Quizás es un tanto injusto pedirle esto a Masotta, pero considerando su trasfondo teórico (y su trayecto biográfico) ésta omisión es significativa. Como autodefinido marxista interesado por la relación de los hombres con su entorno social, entonces es razonable preguntarse por qué no se preocupó por ésta cuestión de apropiación intelectual y de plusvalía de aquellos que más cercanos se encuentran al estatuto de obreros en el medio.

Pero, por otro lado, también es un reclamo a contramano. El debate alrededor de la propiedad intelectual en el comic y de la posición del creador como un artista reconocido monetariamente es un debate que adquirió masa crítica después de que Masotta concluyese su vida y que tuvo intensidades diferentes en los diversos países productores de comics. Intensidades en gran medida definidas de acuerdo a las prácticas y tradiciones de sus respectivas industrias (siendo en la Argentina un debate más bien llevado a cabo con sordina). En el caso norteamericano, muchas de las historietas que analizaba nuestro autor habían sido producto de una flagrante apropiación de los derechos intelectuales. En el caso europeo, el autor tenía una fuerte impronta. En el caso argentino, la situación era más indefinida, pero a partir de la editorial Frontera de Oesterheld la figura del autor que controla su obra se había popularizado.

Las preocupaciones de Masotta discurren por canales diferentes a este. Ello es lo que en última instancia lo exonera de este supuesto *punto ciego*. A Masotta le interesaba el comic como un conjunto de signos sofisticados que conformaban una nueva forma de representación. Le interesaba, por lo tanto, como una forma artística que rezumaba estilo. Le interesaba, en última instancia, como una representación distorsionada y confusa de ciertas creencias y valores de la sociedad en la que se originaban. Por último, le interesaba cumplir en el campo de la historieta argentina un rol similar al que cumplía como intelectual en un sentido más amplio: difusión, valorización y legitimación.

Es quizás por ello que el problema de la propiedad intelectual no determinó su actitud crítica. A pesar de existir una breve mención dentro de las actas organizativas de la *Bienal de la Historieta* [8], Masotta se concentrará en la superficie (el estilo) y la acción comunicativa (el código y el mensaje). Quizás porque intuía que llamar la atención a los problemas de propiedad intelectual lesionaría su labor de legitimación, pero sobre todo porque sus objetivos eran otros, y era más sencillo presentar al comic como una forma artística que fluía de la pluma del creador como una compleja conjunción de presiones sociales, restricciones del medio y voluntad creadora.

Asimismo, no hay que dejar de tener en cuenta que muchos de los intereses de Masotta provienen de su propia identificación con sus objetos de estudio. Ya lo vimos en Arlt y es posible que viese en el comic su misma ilegitimidad. Escarbar en sus miserias era reforzarla.

Como dijo Roberto Jacoby (1999: 281) sobre nuestro intelectual: “La teoría (...) es una especie de control en el ejercicio de ‘curarse de ilegitimidad’”. Pero, también, como dice Oscar Steimberg (2000: 113), “Masotta va a elegir siempre el estilo como objeto de reflexión, de estudio, incluso como lugar de pelea”. En ese extraño vórtice entre legitimación e ilegitimación, entre estilo y teoría, creemos que se asienta la valiosa labor de nuestro hombre como promotor de la historieta mundial.

5. Bibliografía.

- A.A.V.V. (2000). *Oscar Masotta. Lecturas críticas*. Buenos Aires, Atuel.
- Correas, C. (1991). *La operación Masotta*. Buenos Aires, Catálogo, 1991.
- Couste, A. (1968). *El triunfo de la literatura dibujada*. En: <http://www.magicasruinas.com.ar/rev....> Consultado el 23/04/2012.
- Croce, M. (1997). *Contorno. Izquierda y proyecto cultural*. Buenos Aires, Colihue.
- García, G. (1991). *Oscar Masotta: los ecos de un nombre*. Buenos Aires, Eolia.
- Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- González, H. (2000). "Oscar Masotta, la teoría del sí mismo", en *Oscar Masotta. Lecturas críticas*. Buenos Aires: Atuel / Anáfora. 138-142.
- Izaguirre, M. (ed.). (1999). *Oscar Masotta. El revés de la trama*. Buenos Aires, Atuel.
- Jacoby, R. (1999). "Vida en episodios, con subtítulos de cine mudo", en M. Izaguirre (ed.) *Oscar Masotta, el revés de la trama*. Buenos Aires, Atuel / Anáfora. 280-286.
- Jones, G. (2005). *Men of Tomorrow: Geeks, Gangsters and the Birth of the Comic Book*. Nueva York: Basic Books.
- Lipszyc, E. (1966). *Técnica de la historieta*. Buenos Aires, Escuela Panamericana de Arte.
- Longoni, A. (2004). "Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los años sesenta", en O. Masotta, *Revolución en el arte*. Buenos Aires, Edhasa. 9-109.
- Masotta, O. (2004). *Revolución en el arte*. Buenos Aires, Edhasa.
- (1970) *La historieta en el mundo moderno*. Buenos Aires, Paidós.
- (1982) *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires, CEAL.
- (1990) *Conciencia y estructura*. Buenos Aires, Corregidor.
- (ed.) (1968-1969). *LD – Literatura Dibujada*. Buenos Aires: Summa-Nueva Visión.
- Sigal, S. (1991). *Intelectuales y poder en la década del 60*. Buenos Aires, Puntosur.
- Spurgeon, T. & Raphael, J. (2003). *Stan Lee And The Rise And Fall Of The American Comic Book*. Chicago: Chicago Review Press.
- Steimberg, O. (1999). *Masotta / Verón en 1970. Una escena polémica entre psicoanálisis y semiótica*. En: <http://www.catedrasteimberg.com.ar/....> Consultado el 23/04/2012.
- Steimberg, O. (2000). "La obra de Masotta", en *Oscar Masotta. Lecturas Críticas*. Buenos Aires, Atuel. 112-116.
- Terán, O. (1991). *Nuestros Años Sesenta*. Buenos Aires, Puntosur.
- Verón, E. (1999). "Masotta encuentra a Lacan", en M. Izaguirre (ed.) *Oscar Masotta. El revés de la trama*. Buenos Aires, Atuel / Anáfora. 94-98.

Notas

[1] Tomaremos las palabras “comic” e “historieta” como lo que son: sinónimos para la misma forma artística.

[2] Es ya famosa la frase de Beatriz Sarlo que define a *Contorno* como un “ajuste de cuentas”

[3] ¿Charlatán sin originalidad o radar vanguardista? Una pregunta que es la cruz de la carrera de Masotta y explica su práctica eliminación del canon del lacanismo argentino en los años posteriores a su muerte.

[4] Y algunas de cuyas ideas flotarían también en su último libro dedicado al tema. Masotta fue un gran artista del remix.

[5] La co-organizadora era la Escuela Panamericana de Arte, dirigida por Lipszyc.

[6] El 16 de enero de 1970, en un telegrama que leía “A pedido Comicas Council ruego informar urgente situación material Bienal Historieta solicitando devolución inmediata Saludos”. CAV_GPE_1005122, Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.

[7] CAV_GPE_1005126, CAV_GPE_1005127 y CAV_GPE_1005128, Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.

[8] Un “Manifiesto” que declaraba vagamente “Defender los derechos autorales”. CAV_GPE_1005118, Archivos Di Tella, Universidad Di Tella.