

ARCHIVO

Oscar Masotta

Intrusiones_Mariano Dorr

Los muertos (fragmento)_Oscar Masotta

Reflexiones sobre la historieta_Oscar Masotta

INTRUSIONES

POR Mariano Dorr

Intruso es aquel que está en un sitio sin derecho a estar en él, que ejerce una profesión para la que no tiene título. Intrusas son las plantas que crecen donde no se las desea, “como las malas hierbas”, escribe María Moliner. Intruso, a su vez, es una palabra tomada del latín *intrusus*, participio de *intrudere*, introducir. Y si *trudere* es empujar, *intrudere* será “empujar hacia adentro”. Oscar Masotta introdujo a Jacques Lacan en la Argentina (aunque de otro modo, también Victoria Ocampo lo introdujo) y se introdujo él mismo al interior del psicoanálisis, como un intruso, o como quien empujando algo hacia adentro, termina introduciéndose. Sus *Lecciones de introducción al psicoanálisis* muestran que lo que a Masotta le interesaba no era tanto hacer una introducción como brindar lecciones de introducción. La pregunta que guía estas *Lecciones...* no es: ¿qué es el psicoanálisis?, sino, ¿qué es introducir al psicoanálisis? Y aún cabe preguntarse, ¿dónde deberíamos introducir al psicoanálisis? ¿Puede acaso el psicoanálisis introducirse, empujarse hacia adentro? ¿No habría que arrancar, más bien, al psicoanálisis de allí adentro, empujarlo hacia fuera? Masotta no introdujo a Lacan, en todo caso lo tradujo, lo arrancó del psicoanálisis, le dio su afuera. Masotta mismo quedó adentro, intruso, infiltrado, clandestino. Y con Masotta adentro, el psicoanálisis ya no tiene adverso ni reverso. Deberíamos ejercer clandestinamente el psicoanálisis como un modo de practicar unas lecciones de introducción a Oscar Masotta.

Si el psicoanálisis es un género literario más, aquí se presentan (o se introducen) dos textos de Masotta en los que el escritor visita otros géneros: en el primero hay borceguíes, fusiles y jóvenes de diferentes lugares del país conversando sobre la Argentina (todo lo que tiene que tener un texto para ser un cuento de colimbas); en el segundo, la historieta es objeto de reflexión. Lo primero que surge de su lectura es la urgente necesidad de una historieta que cuente la vida y obra de Oscar Masotta. **Los muertos (fragmento)**, debería ser traducido al lenguaje del comic que Masotta explica con enorme sencillez en

Reflexiones sobre la historieta. Asimismo, la obra entera de Masotta debería enfrentarse al desafío de esa traducción: de la estética, la crítica cultural y la teoría psicoanalítica lacaniana... al *pop art*. No sería un *Oscar Masotta para principiantes* sino más bien un *Oscar Masotta para todos, incluidos los especialistas*, o, simplemente, un *Oscar Masotta Pop*. Esto es, arrancar a Masotta de donde estaría introducido. Arrancarlo de la historia (del psicoanálisis, de *Contorno*, del Di Tella) para contar una historia, la suya.

Notas a pie de página / RSO

1 / *Oscar Masotta y el psicoanálisis del castellano* de Germán García, *La operación Masotta*, de Carlos Correas, las recientes reediciones de sus escritos sobre arte y cultura: *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta* (que incluye un excelente estudio preliminar de Ana Longoni: *Vanguardia y revolución en los sesenta*), y de *Sexo y traición en Roberto Arlt* (con prólogo de Luis Gusmán); también el trabajo constante de la Fundación Descartes y la Escuela Freudiana de la Argentina, los escritos de Hernán Scholten sobre la presencia de la fenomenología en el pensamiento de masottiano, los artículos publicados en *Ramona* o en el último número de *Conjetural. Revista psicoanalítica*, son eventos que revelan una inquietud persistente respecto de la obra y la vida de Oscar Masotta (1930-1979). Para nosotros, su pensamiento ambivalente y litigioso es uno de los enigmas de la vida cultural argentina que nos interesa recorrer. Tal como hiciéramos al publicar en esta sección como cierre del primer número dos escritos de Luis Juan Guerrero (quien por esos avatares del destino supo darle lecciones de estética al propio Masotta), en este caso nos arrojamamos a proponer la lectura de dos textos, tanto por su valor histórico y bibliográfico como por el deseo de nuestra revista de incorporar de un modo menos elusivo ciertos elementos –en este caso, la narrativa y una reflexión sobre la historieta– que forman parte de esos ecos culturales que hablan de un modo singular de nuestra vida comunitaria. Estos textos son:

–**Los muertos (fragmento)** es una narración del todavía muy joven estudiante Oscar Masotta, que se publicó en julio de 1954 en *Centro. Revista del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras* (UBA). La revista *Centro* –cuyo primer número es de 1951 y el último de 1959–, tuvo no poca influencia en ambiente intelectual universitario porteño de esos años, y formaron parte de ella muchos de los integrantes de la experiencia contornista.

–*Reflexiones sobre la historieta* data de 1966 y es la introducción a *Técnica de la historieta. Tratado de dibujo profesional especializado*, publicado por la Escuela Panamericana de Arte y editado por David Lipszyc y Enrique Vieytes (quien también realizó la supervisión técnica y los prólogos). Los textos del libro estuvieron a cargo de Enrique Lipszyc. En esos años Masotta trabajó como investigador del Centro de Estudios Superiores de Arte de la UBA. El texto aparece dos años después en *Conciencia y estructura*.

2/ Oscar Masotta nace en el barrio porteño de Floresta el 8 de enero de 1930. Estudia Filosofía en la Universidad de Buenos Aires, pero pronto abandona la carrera y se dedica a la escritura. Participa de la revista *Contorno* junto a los hermanos Viñas, León Rozitchner, Adolfo Prieto, Juan José Sebrelí, entre otros. Trabaja en la *Revista de la Universidad de Bs. As.*, dirigida por José Luis Romero, con Jorge Laforgue y Adolfo Laclau. En el año 1965 publica *Sexo y traición en Roberto Arlt*, ensayo de crítica literaria. Es contratado como investigador y, al mismo tiempo, da clases en la UBA contratado por la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. En 1966 dicta algunas conferencias sobre la plástica argentina de vanguardia en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y en el Instituto de Altos Estudios para Latinoamérica de la Universidad de París. En 1968 publica *Conciencia y estructura*. En 1970 la Editorial Corregidor lanza *Introducción a la lectura de Jacques Lacan*, un resumen de las clases dictadas en el Instituto Di Tella. En 1974 funda la Escuela Freudiana de Buenos Aires, y ese mismo año se exilia en Londres. En 1975 presenta en Francia la Escuela Freudiana de Buenos Aires para la *École Freudienne* de París y se entrevista con Jacques Lacan. En 1976 se instala en Barcelona donde funda la Biblioteca Freudiana de Barcelona. Muere en esa ciudad el 13 de septiembre de 1979.

3/ Agradecemos a Mariano Dorr el texto de presentación. También a Guillermo Korn por la sugerencia que nos hiciera respecto del primer texto que escogimos publicar aquí. La colaboración desinteresada de ambos le ha dado al archivo el impulso que necesitaba para su publicación.

ARCHIVO

LOS MUERTOS (fragmento)

POR Oscar Masotta

A David Viñas

El ancho taco del borceguí se clava en la tierra, cava hoyos pequeños, invisibles en el pasto crecido. Los hombres tienen una muda comunicación con la tierra. Una especial tensión muscular separa las piernas del resto del cuerpo). La palma de la mano sujeta la culata, fresca, metálica, pero la sensación no va más allá de esa corta región de carne. El peso del fusil se siente en el antebrazo y en el codo. El hombro entumecido, quieto. La otra mano payasea un movimiento largo, desde el borde de la propia casaca hasta el cinturón del hombre que marcha adelante. “Hasta la altura del cinturón”. Los ojos vigilan a la mano izquierda, pero la curiosidad, siempre la hay, la leve curiosidad atiende a la tierra que cede un poco a cada golpe del borceguí.

–Sin compás.

La compañía se ablanda, deja de golpear. El oído crece, atiende con solicitud al siseo que cuarenta pares de suelas arrancan al pasto.

El sargento mira hacia el centro de la compañía, después a sus propios pies. Grita, largando las palabras con prisa:

–Sin compás no quiere decir a destiempo, reclutones... ¡A cinco meses de milicia!

La compañía no puede contestar; es una masa corpulenta, gris, pesada, sumergida en ese paso blando y cómodo que las lleva hacia tres pequeños arbustos, “punto de referencia”, que están indicando la cercanía del arroyo. Los hombres se sienten purificados: un truco injusto les obliga a cargar con esos rostros, a caminar de esa manera.

El sargento abandona la zaga y corre hacia el centro del pelotón.

–Usted... ¿Cuándo va a dar pie con bola?

El hombre vuelve la cabeza hacia el sargento. Las piernas se esfuerzan, quieren alcanzar el ritmo.

–¡Ahh. Es Gómez el salteño, Gómez, Gómez!– Gómez sonríe.

–¡Redoblado!– ruge el sargento. Es una oportunidad para que Gómez retome el paso.

–¡Reclutón! ¿Cuándo vas aprender a caminar, a caminar, reclutón? –Gómez golpea el suelo exactamente dos veces por cada paso de los demás. El sargento se introduce en la escuadra. Las botas se golpean contra los borceguíes. Se desarticula la línea. Le hacen lugar. El sargento camina junto al hombre y picanea con los dedos el tórax flaco. Una gruesa, suplicante, vergonzosa gota de sudor resbala por el borde de la nariz. Las piernas fustigan el suelo sin resultado.

–¿Y? ¿Y?

Los dedos huesudos y cortos se hunden una y otra vez en las costillas.

–¿Y? ¿Y?

Los dedos cortos se introducen por la abertura de la chaqueta y la palma se cierra sobre el género. El sargento atrae al cuerpo hacia el suyo y con dos flexiones del brazo arrastra al hombre fuera del pelotón.

–¡Oíme! –dice el sargento gozando su propia voz, modulándola-. ¿Para cuándo Gómez? ¿Para cuando se vaya de baja, Gómez?

La compañía continúa sola, ajena, muda. Los tacos de los borceguíes golpean furiosamente la tierra. Los hombres imaginan los finos labios de Gómez que no atinan a acomodarse sobre los dientes: la sonrisa es una mueca molesta, indecente. El pelotón, compacto, una bestia cuadrada y acéfala, avanza en dirección al agua. Apuran. Cuarenta metros atrás, el sargento hunde los dedos en el tórax de Gómez. Si no da pronto el alto, la tierna y brusca terquedad del pelotón mojará la ropa provista en el arroyo. Los dedos del sargento se hunden en la carne de Gómez con redoblada fuerza; cuando lo suelta, la primera línea de los treinta y nueve cómplices está a dos pasos del agua. El sargento comprende. La voz mecánica y automática le llega a la garganta:

–¡Ultá!

Los dedos aprietan la bandolera, la quijada baja hasta el pecho. Mirando hacia el suelo, el pasto escapando hacia atrás, el sargento camina hacia el pelotón. Gómez le sigue, callado, mientras se arregla la casaca. La voz raspa nuevamente la garganta, estentórea:

¡A retaguardia, carrera, marr...!

El pelotón se deshace, los cuerpos giran y las nubes se desvanecen en un cielo en media luna. Los hombres corren con la esperanza de que la contraorden llegue antes que el cansancio, mucho antes, poco antes que el cansancio que se avisa subiendo por las pantorrillas hasta los huesos de las caderas.

Los dedos hurguetean reflexivamente el bolsillo alto de la chaqueta.

Demoran. Un rencor vacilante va de los hombres al sargento y del sargento a los hombres. El sargento se lleva el silbato a la boca y el sonido es corto y metálico. El cielo se cierra. El pelotón sabe: corre hacia el sargento.

–¡Formen!

Los hombres buscan el contacto, tocarse, “codo con codo”, “el talón izquierdo dirigido hacia la punta del pie derecho”, “largo el descanso”, “codo con codo”, “y la mano sujetando la correa del fusil”, “apretando”, “duro el dedo”, “los cuatro dedos por delante, juntos”, “que no se vea el pulgar”. El pelotón queda compacto. Cuarenta rostros mirando hacia adelante, rígidos, unidos por un pequeño y secreto orgullo.

–¡Cuerpo a tierra! – grita, y un insulto se le queda atascado entre los dientes.

Treinta y nueve vientres golpean el suelo.

Molesta la hebilla del cinturón o tal vez un botón. El mal humor es una pasta ácida, un bicho volador que no encuentra lugar para posarse. El sol se siente en la nuca. Los hombres jadean. Con discreción Gómez se coloca delante del sargento.

–¿Y usted?

–Permiso, mi sargento.

Los dedos se clavan otra vez en las costillas, pero el sargento está en un momento intermedio, como preguntándose si vale la pena hacerse mala sangre en serio. Tal vez el temor; los hombres lo creen: el sargento es personal de tropa; tal vez la propia cara de Gómez con una nariz en gancho, una rara mezcla de pájaro e indio.

–Vaya, vaya.

Gómez corre y busca su lugar, se pega a la tierra, también jadea. El jadeo une a los cuarenta hombres en un cuerpo compacto, dócil al sargento, aunque nadie lo mire, aunque los ojos estén estúpidamente fijos en la tierra, los ojos a cinco centímetros de la tierra. Un verdadero rebaño de borregos, el vientre pegado al suelo.

El sargento se adelanta, se acerca al primer hombre de la izquierda y le apoya el pie sobre la espalda. Empuja hacia abajo con fuerza, una y otra vez.

–La pancita hay que pegarla a la tierra. ¿O tiene miedo de ensuciarse? El pie queda apoyado sobre la espalda del primer hombre de la izquierda, sobre toda la compañía: cuarenta hombres sumisos, quietos, unidos por el jadeo. El pie queda apoyado sobre un animal entontecido, de carne, grande y cuadrado.

Martín inclinó el jarro y el líquido se le escurrió entre los labios, bajó cosquilleante por la quijada y goteó sobre el pecho, por dentro de la camisa. Esperó a que corriera: unas delgadas venas calientes en la superficie de la piel. Bajó el jarro y miró a Benasar; el otro bebía despacio, con pulcritud; Martín se alegró. En el fondo de su jarro se había decantado la yerba. Martín lo vertió contra la pared blanca, de un golpe y se lo colgó en la presilla del pantalón. La mano rozó la nalga: la carta dibujaba los bordes sobre el género, le ocupaba completamente el bolsillo. "Sentimos comunicarle que se encuentra separado del Partido por disposición...": el mundo lo rechazaba; un dedo gordo, tres meses atrás. Un dedo gordo que parecía hecho de la misma sustancia que la de aquel rostro, una carne opulenta e hinchada. La bola del mundo, el rostro, el dedo. La sustancia se parecía a la carne magra y traspirada de los predicadores. "Usted", le había gritado la sustancia, "¿qué es lo que quiere, qué?" Y él, Martín, había tenido un sobresalto. Aquella sustancia no era su prójimo, aunque creyera las mismas cosas que él, aunque usara las mismas palabras: Burgués, Proletario, Pequeño burgués. Verbalismo, oportunismo. "Y la cosa gira. Y si cuando se detiene uno tiene conciencia, es decir: uno *presiente* las palabras, les desconfía por demasiado repetidas, entonces uno puede dedicarse a otra cosa, sí, mejor. Pero ese no era su caso. Y sin embargo aquella cara cuadrada no era su prójimo, pero podría llegar a serlo: había que esforzarse, proponerse. Había que llegar a convertirse en esa sustancia surcada, traspirada"... Martín largó un resoplido y se topó con la sonrisa verde de Benasar:

–Lo tomo porque hoy no me trajeron comida, de otra manera tengo como norma no probar absolutamente nada –se interrumpió– absolutamente.

Benasar tenía los labios húmedos. Martín se secó los suyos contra la manga y sacó un atado de cigarrillos: lo extendió. Benasar le tomó la mano y la atrajo hacia sí: miró la marca: *Fontanares*. Martín sentía la presión de los dedos del otro, el roce de la piel, esperó.

–Déjalos –dijo Benasar con tono objetivo– mamá sabe lo que es la necesidad del tabaco.

"Estudiante universitario, acomodado". Martín se apoyó contra la pared. Benasar sacó una caja chata, de cartón blanco. La había envuelto en el pañuelo. Dos mundos: uno lo había rechazado, el mundo del dedo gordo e hinchado; por el otro se estremecía de asco. ¿Era para tanto? La caja estaba sin comenzar, los cigarrillos eran objetos breves, discretos, blancos, ordenados. "Sí, era para tanto".

–Mamá... dijo Benasar, pero se interrumpió. Martín miraba hacia adelante. La pared del dormitorio estaba separada por cien metros de pasto de la verja. Una atmósfera estéril colgaba sobre la ruta a Rosario. Los rayos del sol se

habían detenido entre las nubes. Filtraban una luz opaca, húmeda sobre el pasto. Mamá y no: mi mamá. Un recuerdo de la niñez, una vieja impresión. Martín tomó el cigarrillo y se lo pegó al labio inferior, lo dejó colgando, sin apretarlo. Algo con qué entretenerse cuando se habla con tipos como Benasar. Mamá y no: mi mamá. La diferencia estaba en el adjetivo. Cuando él nombraba a su madre decía mi mamá y cuando lo decía se le ocurría que se notaba la pobreza encubierta de su casa, su madre empecinada por la limpieza, los pisos encerados, hasta los de mosaicos, aquellos trapos de franela con los que se debía caminar. Los otros decían mamá: un engranaje limpio, acomodado, sin gritos. Y él, lo respetaba. Un recuerdo de la niñez. Le hubiera gustado ser como esos compañeros. Y estaban los otros, los que decían mi'amá– Mamá, mi mamá, mi'amá. A él le hubiera gustado ser como los que decían mamá y evitaba parecerse a los que decían mi'amá. Un sentimiento de clase media. "Clase media: un conglomerado de empleados y comerciantes históricamente atrasados que cree en el cooperativismo... y si se lo apura hasta en la limosna". Pero Martín pensaba hacia atrás, en los diez años, ya, una perfecta conciencia de clase. Un aparato receptor de lo cotidiano, su madre trataba de arreglar la casa con *gusto*... ¿y los detalles?: una radio vieja y descompuesta sobre el ropero del dormitorio. Martín se felicitó por la memoria: recordar el significado de aquel viejo detalle, lo que había sentido frente a la clase de combinación que hacían dos muebles. Fabuloso. Una radio descompuesta arriba de un ropero.

Benasar le acercó un fósforo. Una luz sin fuerza caía sobre el campo. Martín juntó los pies y extendió las piernas, dejando que el peso del cuerpo cayera sobre la espalda. Tiró el humo hacia abajo, hacia los borceguíes y dijo:

–¿Cuánto te falta para recibirte?

–Con suerte, digamos, dos años.

Benasar era lento para contestar, pesado.

–¿Y este año perdido? – preguntó Martín.

–Verdaderamente es un año perdido.

Benasar hizo una mueca como introducción a lo que iba a decir:

–Yo lo he perdido por propio gusto... Sí... antes que me sortearan me querían acomodar en algún ministerio o en Rosario mismo. En Rosario conozco personalmente a casi todos los oficiales –Benasar tomó un aire grave–, pero quise hacerla donde me correspondiera por estricto sorteo. Bueno, particularmente... –"Particularmente", pensó Martín. "Está en *universitario* y no leyó ni la mitad del papel impreso que me tragué yo".

–... particularmente creo que los argentinos, la juventud es demasiado cómoda, despreocupada...

Martín miraba hacia el portón del destacamento. "Puerta uno". Era una vieja tranquera. El soldado de guardia la recorría de extremo a extremo. Las palabras de Benasar resbalaban sobre Martín.

–... aquí desconocemos lo que es el más mínimo sacrificio. Benasar se apretaba un codo con una mano, con la otra sostenía el cigarrillo cerca de la cara. Martín tiró el suyo y lo apagó haciendo girar la suela sobre la tierra.

–No tenemos sentido del heroísmo –continuó Benasar– no sabemos lo que es –caviló: –No estamos preparados.

–¡Menos Sófocles, Benasar, menos Sófocles!

Era un impacto.

–Pero, ¿no es cierto acaso? –replicó Benasar en un repentino acceso de acritud.

–Los argentinos, ¿no? –añadió Martín. Un palito de yerba se le había pegado en el borde interior de una muela. –¿Y los peruanos, y los brasileros, y los chilenos, y los uruguayos? –se metió un dedo en la boca–. ¿Y los bolivianos?

–¿Bolivia?

–Sí – dijo Martín.

–Hace poco... –Benasar buscaba el tono adecuado– un grupo de obreros bolivianos fué condenado a muerte... –Martín esperaba, la cara de Benasar tomó una repentina expresión *humana*, verdaderamente seria, una gravedad que interesaba– bueno... el pelotón está frente a los hombres que van a morir, una orden colérica del capitán. ¡Una invención! –dijo Benasar subiendo el tono de la voz. Internamente una parte suya se le separaba para observar el efecto de sus palabras en el otro. Benasar acariciaba el borde del bolsillo, el filo de la carta –... el capitán decide que se les fusile con cañones... bueno... de un lado una fila de hombres, del otro los cañones, cuatro cañones, ¿de dónde había sacado tanto odio ese capitán? –los labios de Benasar eran una canaleta horizontal a donde fluía toda la saliva– ...hay espectadores, pero nadie se ha interpuesto, nadie abría la boca. El asesinato se va a llevar a cabo –sentenció Benasar y Martín se encontró frente a una palabra demasiado fuerte. "Asesinato". Sí, aunque se tratara de obreros. "Asesinato". "Verborragia". Martín acariciaba el borde la carta: el dedo gordo se había vuelto, pegado contra la palma de la mano y toda la sustancia traspirada había gritado: "Verborragia, joven, Verborragia". La misma palabra. Martín descubría a Benasar, lo veía, "Qué es lo que quiere". Otra vez las mismas palabras. El veía a Benasar y el que lo había expulsado lo había visto a él. Benasar coqueteaba. ¿Y él? Un frío húmedo le corrió por la nuca. Habría querido ser el otro, aquel otro, no un semejante, sino el otro mismo, sentía algo parecido al temor. Y a la vergüenza–... bueno,

y cuando el general va a dar la orden de fuego un grupo de mujeres se pone en el medio, entre los cañones y los hombres... –Ser aquella cara cuadrada de predicador, sí, de predicador y no de obrero.

–Sí –dijo Martín.

–Atiéndeme, –"¿Atiéndeme?" –...después le preguntaron a aquellas mujeres porqué lo hacían, porque todas no eran familiares de los condenados, aquellas mujeres bolivianas contestaron muy sencillamente: Van a matar a nuestros hombres y a nosotras no nos queda otra cosa que interponer nuestros cuerpos a los cañones...

Martín escuchó las últimas palabras. "Me sube la sangre a la cabeza". El sentido y el sonido de las últimas palabras.

–Sí, aquello de la chatura argentina, Chato. Chato –largó Martín. Lo invadía una alegría formidable, colérica. Benasar chupaba la saliva que le había quedado por delante de los dientes. Benasar tenía que decir algo importante.

–Bolivia –dijo Benasar.

–¿Y Chile? ¿Qué es? ¿No es chato? Una guerra y hace tiempo... –Lo había leído en un folleto, recientemente, un folleto que deducía la situación económica chilena de la política salitrera. Nada que ver con lo que había dicho Benasar. Martín se dio cuenta y subió el tono de la voz. Los ojos de Benasar se habían recubierto de hilos minúsculos y rojos –...ganaron aquella famosa guerra y creyeron que podían vivir de la sal eternamente... –estaba explicando el folleto que tenía una tapa amarilla con una caricatura del Tío Sam arrastrando una bolsa de oro. Las letras eran rojas: *¿Por qué hay miseria en Chile?* Nada que ver. Martín subía la voz –... pero otros sabían que no podría hacerlo... –El hombre gordo de la caricatura. Martín se interrumpió, había recalcado la última frase. El otro lo miraba. Martín sacó la mano de arriba de la carta y la apoyó sobre la rodilla. Estaba inclinado. La luz caía sobre el dormitorio, y sobre todo el pasto que tenían a la vista. Era una luz real pero algo se detenía entre las nubes. No, no estaba en desacuerdo con todo lo que Benasar había dicho... pero conocía "Conozco": las palabras de la verdad o de la semiverdad en cualquier boca pero sin uso posible, sin destino.

–Quería decir que en la Argentina hay algo quieto.

–¿Todos sienten así en Rosario? –La pregunta había salido en tono de ironía y Martín quería terminar. Aclaró la voz: –¿Digo, al menos la gente joven? –"Se interesa" pensó Benasar y tuvo un estertor de alegría. Pensó en lo que iba a decir, en algo que no contestaba a la pregunta de Martín, lo pensó con una gravedad cosquillante, lo dijo:

–El argentino es el prototipo del hombre sin heroísmo.

Martín entrecerró los párpados. Entre dos líneas oscuras veía al soldado pasearse frente al portón. Tiró el cigarrillo contra la pared y se escuchó el golpe seco. Benasar miraba la piel apretada en arrugas alrededor de los ojos de Martín.

–Sí – dijo Martín y comenzó a fregarse el pañuelo contra los dientes, la tela se manchó de verde. Benasar miró hacia atrás, hacia donde miraba Martín. Un sentimiento edificante esperaba por Benasar, un deber íntimo: no se podía negar:

–Los argentinos disfrutamos de una libertad engañosa. La libertad suficiente para poder vivir. Estamos en el medio –“¿Quién está en el medio? ¿Qué está en el medio?” –Sí, no nos gustan los extremos –“¿Extremos?” –Nuestra libertad ni siquiera tiene el vigor y el desenfreno de la libertad norteamericana.

–Sí, sí–. Los rasgos de Martín se acomodaron, el rostro volvió a su expresión natural. Guardó el pañuelo en el bolsillo empujándolo contra la punta de los dedos. –Pero, ¿qué haces por todo eso que pensás?

–Espera –dijo Benasar.

“¿Espera? Ahora me trata de tú: Puf.”

Benasar vaciló: Martín se le escapaba. Pasó revista rápidamente a todo lo que había dicho. Le parecía que estaba enrojecido. “Hacer, hacer; es viejo, muy viejo”.

–Decía que ha sido una cosa de mi propia cuenta el hacer el servicio militar.

–¿De tu cuenta?

–Que me habría sido muy fácil haberme acomodado. Vos no conocés lo que es mi familia... –se quejó Benasar.

–Sí –dijo Martín y enderezó el cuerpo. Había que dejar que el tipo se despachara.

–...ya desde mucho tiempo atrás había decidido hacerlo como todos, como uno cualquiera. Creo que para la gente que lleva una vida como la mía le es saludable cambiar: Una época estricta, ajustada a una serie de obligaciones físicas. Mi familia tiene campos pero yo no sé qué es un caballo.

–Me parece que no se pueden arreglar las cosas conociendo qué es un caballo.

–Sí; vos sabés lo que quiero decir.

–Oíme –dijo Martín; no sabía qué hacer con las manos. Metió los dedos en el cinturón y los codos se le agitaron. “Estoy reventado” –eso suena a jugador de tenis que hace régimen voluntario para mantener el estado.

Benasar estaba seguro de que había enrojecido.

–Sí, sí, es cierto. Pero habría que preguntarse cuántos lo hacen.

–¿Qué?

–Lo que yo hice.

–¿Qué hiciste?

Benasar vacilaba, no contestó: habría tartamudeado. El sol apareció de pronto y una sombra escaló la pared: un oficial. Benasar giró el cuerpo y saludó. Los dos se quedaron tiesos. El oficial hizo una seña con la mano.

–Estén cómodos –dijo y se alejó.

Benasar se volvió hacia Martín con una expresión ambigua.

–¿Qué dijo? –preguntó Martín.

–Que estemos cómodos –explicó Benasar con aire socarrón; quería estar en paz con Martín; agregó.

–La vieja palabra conocida de todos: provincianos, rosarinos y porteños. La palabrita: *cómodos*.

La tensión había desaparecido.

– Dame otro de esos cigarrillos –dijo Martín.

Benasar sacó la caja y se la extendió. Martín olió el tabaco.

–Son buenos –afirmó Martín.

–Buen tabaco –corrigió Benasar.

La ola de furor se había apagado. Martín retenía el humo en la boca antes de tragarlo y lo expulsaba con lentitud. El cielo se descubría y el campo cambiaba de aspecto.

–Esperá –dijo Benasar y hurgó en el bolsillo izquierdo del pantalón. Sacó una caja cuadrada de lata.

–¿Otros cigarrillos?

–No. Es chocolate holandés.

Benasar abrió la caja haciendo fuerza contra el pecho. Martín miraba en silencio.

–Todavía no la empecé.

Martín entornó los ojos: en el portón estaba cambiando la guardia. Un soldado se desprendió del grupo y comenzó a cruzar el trecho de campo pleno de sol. Por la manera de caminar, con las piernas abiertas, parecía Gómez. Benasar ofreció la caja a Martín. Los chocolates estaban cortados en pequeños cuadraditos envueltos en papel plateado. Martín quiso tomar uno pero los dedos le resbalaban. Había que volcar la caja hacia abajo.

–No quiero –dijo Martín.

–Esperá.

Benasar se sentó y echó los chocolates sobre la tierra. Martín miraba acercarse al soldado.

–Sentáte.

Martín se sentó. “Obsecuencia...” Pero quedaba poco tiempo de descanso y después había que volver a limpiar durante dos o tres horas los caballos más limpios del mundo. Martín tomó un chocolate y lo peló ayudándose con las uñas y los dientes. La sombra del soldado se recortaba oscura contra el sol: no podía verle la cara.

–¿Qué hora es? –preguntó Martín.

–Serán las doce.

–Sí, por el cambio de guardia.

El pasto brillaba bajo el sol. En el aire había un reflejo que tenía tres meses de antigüedad. Tendría cuatro, después cinco, hasta cumplir catorce. Quince a lo máximo. Y después uno lo olvidaría para siempre.

–Hola, Gómez.

Gómez no contestó. Se quedó de pie, la vista fija en Martín. Dió una ojeada rápida a la caja pero no adivinó de qué se trataba.

–¿Hiciste guardia?

Martín le ofreció pero el salteño permanecía hermético, tieso mirando los cuadraditos.

–Toma, es chocolate.

Gómez se sentó y pegó el hombro contra el brazo de Martín, notó que Benasar buscaba algo en el bolsillo posterior del pantalón.

–Tres días seguidos de guardia –exclamó Gómez con tono provinciano, espirado.

Benasar extendió a Martín una billetera abierta con una fotografía bajo un sujetador de celuloide.

–¿Y ésto?

–Mi hermano, corroboró Benasar con tono pastoso.

Un hombre joven vestido con un saco claro en medio de un puente de cruce de ferrocarriles. Un puente demasiado grande. Gómez se inclinaba para ver.

–También era comunista, –agregó Benasar.

“Era”.

–¿Y ahora?

–Ahora está en Norte América. Juega al básquet. Ese puente que se ve allí es el puente de Broocklin.

Martín se sintió apresado. Benasar se apretaba contra él, y del otro lado estaba Gómez. Tenía simpatía por la sencillez y la tosquedad de Gómez pero ahora no era más que un cuerpo que se apretaba contra él. Martín estaba en el *medio*.

–¿Qué es? –preguntó Gómez.

–Hay una ironía –explicó Benasar–. ¿No te das cuenta? –tenía el aire de quien va a decir una cosa ingeniosa.

–No, no me doy cuenta– Martín estaba a la espera.

–Está tocando el puente con un dedo.

Era cierto: el tipo del saco claro tenía un brazo extendido hacia una viga.

–Tocar con un dedo el puente de Broocklin –repitió Benasar.

–¿Qué es? –preguntó Gómez; estaba interesado. Martín le extendió la fotografía.

–El hermano de Benasar que está tocando el puente de Broocklin con un dedo.

Martín pensaba que tenía la boca empastada de chocolate. Que se le pegaba al paladar y que la lengua le chasqueaba. “Me enroño” pensaba Martín. “Me enroño”.

REFLEXIONES SOBRE LA HISTORIETA

POR Oscar Masotta

Nadie podría negar hoy que la historieta se halla no sólo integrada a la vida moderna, sino que constituye un fenómeno que sirve para definirla, puesto que pone de manifiesto la expansión y el crecimiento de los medios de comunicación de masas. Esto de una doble manera: por una parte, la tira dibujada es en sí misma un medio de comunicación; y por otra parte porque a través de ella existe un verdadero intercambio entre culturas. Los italianos y los alemanes leen historietas producidas en Francia y viceversa, los pueblos de habla hispánica leen tiras producidas en países anglosajones, en los Estados Unidos en su mayor parte, etc.

Copi, un dibujante argentino que vive en París, goza de gran popularidad en Francia, a raíz seguramente de la filosofía reflexiva que subyace en sus dibujos: efectivamente, de cuadro a cuadro, hay en ellos poco desarrollo de la acción de tal manera que es el tiempo, un tiempo lento, sutilmente impregnado de humor, el objetivo o el tema de un estilo que concuerda bien con las exigencias de ciertas pautas culturales francesas, con un gusto bastante alejado del sentido concreto y cínico, por ejemplo. Casi siempre vuelto hacia lo social, propio del humor inglés; y que tampoco coincide con las exigencias bastante menos abstractas de una Italia sobrepolitizada y que ha soportado la experiencia de la guerra en una situación completamente distinta a los demás países de Europa. Sin embargo Copi es "traducido" ahora en Italia y comienza a ser conocido en Alemania y en los Estados Unidos. Lo mismo ocurre con una tira de características tan específicas, tan sofisticadas, como la de Charlie Brown. Pero no habría que olvidar entonces, que si bien es cierto que esta universalización de la cultura, de la cual la historieta es un nuevo testimonio, tiene ante todo un valor positivo, puesto que tiende a borrar las "particularidades" nacionales; no es menos cierto que esa universalización puede ser utilizada –y lo es sin duda– como medio de influencia por los países que, por su estructura económica, se encuentran colocados en posición de centrales.¹

Es a partir del fin de la segunda guerra mundial (explosión de los "mass media") que el interés de los intelectuales se vuelve definitivamente hacia los productos de la cultura de masas. Giro interesante, e inevitable, del que es preciso retener algunos aspectos. En primer lugar, en la medida que en los últimos años hay un ensanchamiento definitivo de ese interés, puesto que a una perspectiva donde esos productos eran solamente considerados como "índices" de otros hechos pertenecientes a otros niveles de la vida social (conexión entre la violencia en el cine y criminalidad, por ejemplo), sigue una perspectiva donde esos productos comienzan a ser considerados en sí mismos, y como portadores, por lo mismo, de valores estéticos. De la misma manera que hace pocos años atrás era preciso acudir a publicaciones de psicología, psiquiatría, o psicología social, para encontrar monografías sobre los productos más populares de la cultura masiva, hoy es posible encontrar esos temas en revistas de nivel universitario especializadas en cuestiones de estética.²

Este cambio evidencia un sentimiento contemporáneo, positivo sin duda, por el cual se hará cada vez más difícil reservar los "altos" valores estéticos a los productos de la cultura de élites. Una "obra" radiofónica, un "comics", en cuanto vehiculan determinados mensajes, responden a alguna **retórica**, esto es a "reglas" del orden de lo estético que han hecho posible su construcción, a alguna combinatoria de elementos, a un cierto régimen de la composición que sería preciso comenzar por describir. Por razones de espacio no podríamos intentar aquí esa descripción completa; pero trataremos de enunciar algunos **ítems** que una reflexión estética sobre los dibujos de historietas no podría soslayar.

a. Relación entre texto e imagen

Si se realizara un estudio histórico y comparativo, a partir de los textos ilustrados, con dibujos en cuadros sucesivos, en el siglo XIX, que están en el origen de la historieta, hasta llegar a la producción moderna de tiras dibujadas, se vería que la imagen visual ha dejado cada vez más de ser una mera ilustración, seca y estereotipada, del texto. Hoy la historieta se habría convertido así en un "tipo" de lenguaje de imágenes, y la transmisión de los contenidos del relato, la información sobre la anécdota que a cada momento envuelve a los personajes, tiene que ser estudiada en la perspectiva de ese lenguaje específico. No habría que olvidar, de cualquier manera, la importancia correlativa y complementaria de la leyenda escrita. De esta manera el "tipo" de lenguaje de imágenes bajo el cual es preciso colocar la historieta, no es un tipo puro, sino

un **híbrido** (los semánticos estudian hoy esos casos generalizados de maridajes) de lenguaje oral + lenguaje escrito + lenguaje visual.

b. Analogía con el cine

Esa analogía, a la luz de evidentes diferencias, constituye el clima más propio, el “sabor” de la historieta.³ Efectivamente, hay en la construcción de una buena historieta problemas de distribución de los encuadres, de decisiones con respecto a las “tomas”: planos de conjunto, plano americano, primer plano, plano de detalle, son los instrumentos con los que se debe equilibrar la imposibilidad de realizar “travellings” y panorámicas. Pero nombrar esta imposibilidad no significa que pretendamos definir negativamente al género, por aquello de lo que carece, sino más bien señalar un aspecto de un esquema de tensiones (una ansiedad positiva) que opera en el momento en que se dibuja y que todo buen dibujante de historietas no ignora. Ese esquema de tensiones se halla en la base, seguramente, de una característica específica del género: la tendencia a “materializar” el espacio visual, esas colas de aire que figuran la velocidad de un automóvil, esas aureolas estrelladas de atmósfera congelada que envuelve a un golpe de puño. Brevemente: la técnica –que los pintores y escultores del movimiento futurista practicaron– que consiste en figurar, con medios estáticos, el movimiento real.

c. Los textos escritos, el “globo” y la tipografía

Una descripción de las relaciones entre estos tres órdenes de hecho revelaría una red no demasiado complicada de posibilidades combinatorias. Señalemos algunas reglas generales y básicas de esa combinatoria:

1. Los “globos” están reservados para los diálogos, en tanto que textos “off”, o del relato objetivo, se colocan fuera del globo.
2. Hay textos fuera del globo que indican palabras dichas por los personajes; pero en ellas se ha subido el tono de la voz, o bien, son gritos.
3. Las diferencias tipográficas indican intensidades de voz, y también, distancias y movimientos espaciales. Una palabra subrayada por su interés, aumenta el grueso de la grafía. Lo mismo si se trata de un aumento relativo de la intensidad de la voz. Estos cambios pueden realizarse dentro o fuera del globo, sirven también para indicar acentos y matices en el relato objetivo. Si se trata de un grito, se opera fuera del globo, extremando la dimensión de la grafía, y en el caso de un grito de terror, alternando, más o menos en zig-zag, las

dimensiones de cada letra. Se puede figurar también, el proceso de aparición y desaparición, en el tiempo, de un sonido, un ruido o un grito, por un continuo de letras que disminuyen o aumentan su tamaño. Si el grito es proferido por quien se precipita en un abismo, las letras de mayor dimensión serán dibujadas del lado del compañero que se ha salvado, y las más pequeñas, en forma de cola, del lado del accidentado.⁴

El dibujo de la terminación del globo varía si se trata de una reflexión del personaje, un pensamiento secreto (lenguaje interior), o si se trata de palabras dichas.

d.

Las reglas enumeradas en el punto anterior se combinan y complementan con los tipos de dibujo, los grados de estilización, el tipo de perspectiva espacial del estilo. Por lo mismo, entran en relación –generando un grupo de posibilidades expresivas– con las distintas posibilidades de “tomas”: piénsese en el potencial expresivo que se puede utilizar pasando de un primer plano del rostro reflexivo del personaje, donde el globo transmite lo que piensa, a un plano de conjunto en el cuadro siguiente, que describe una multitud en una gran plaza pública, y al personaje invisible dentro de esa multitud de la que brota un globo que continúa su pensamiento. En combinaciones de este tipo reposa esa mezcla de “gran manera” (me refiero a la apropiación del espacio a la manera renacentista) y de un cierto humor, de un cierto “cómico” que da a la historieta de aventuras, especialmente, su carácter ligero y serio a la vez, todo el encanto y la alegría sorda que nos produce su lectura.

e. Etcétera

Sin embargo una enumeración completa de las “reglas” del género de las reglas visuales de su presentación, no exigiría precisar demasiados ítems. Pocos elementos y reglas sencillas para su combinación: tales parecen ser las propiedades básicas de la “estructura historieta”, los fundamentos del género. Dicho de otra manera: no es que el dibujante de historietas trate de expresarse mediante efectos y fórmulas directas, es que efectos directos y fórmulas directas están en la base del género. Se podría decir que la propiedad, distintiva que caracteriza al género es su **esquematismo**. Pero casualmente, no se trata de un defecto: es de ese esquematismo de donde la tira extrae su interés y su valor estético. Y si distinguiéramos entre la tira como **mensaje** y su **código**,

habría que agregar que el valor fundamental de ese **mensaje** consiste en esto: que en su superficie misma revela, y pone de manifiesto, la existencia de un grupo de categorías opuestas, un conjunto de binomios que opera por detrás (pero en el caso de la historieta, no muy por detrás) del **mensaje**; brevemente, un sistema de oposiciones (esto es, un **código**) que constituye al mensaje y lo hace posible. Habría aquí una analogía estructural con las novelas de Ian Fleming, que “aparecen construidas sobre una serie de oposiciones fijas que permiten un número limitado de permutaciones e interacciones”⁵, estructura que se halla seguramente en el origen de su éxito. Y por otra parte, es seguro que el significado y el valor histórico del esquematismo neo, que en un sentido profundo es “moderno”. “Sin saberlo –escribe Umberto Eco– Fleming realiza una elección común a muchas disciplinas contemporáneas, puesto que pasa del método psicológico al método formal”.⁶

Superhombres y mundos remotos, desdoblamiento de la personalidad y personajes inmortales, recomienzo infinito de anécdotas nuevas sin progresión real del tiempo histórico, personajes que conservan la misma edad a lo largo de veinte o treinta años de apariciones de la tira, floras y faunas exóticas, ciudades e instrumentos de supertécnica, etc.: se comprende la tentación de **explicar** el fenómeno de la tira dibujada, su éxito y su popularidad, su carácter de mensaje de masas, a partir de sus efectos y en términos psicológicos (identificación, proyección) o sociológicos. La historieta no sería, por momentos, más que el reverso de una audiencia de masas neurótica y enferma, el lugar donde los individuos satisfacerían sus sueños secretos y mórbidos, y donde el grupo social en su conjunto se consolaría de sus impedimentos, de sus debilidades, de sus fracasos. Ahora bien, hoy se sabe que ese pesimismo era prematuro, y que si ciertas interpretaciones tienen la virtud de llamar la atención sobre la función social de la tira dibujada, sobre sus efectos sobre la vida social, no son, en cambio, correctas. Suponen una conexión excesivamente directa entre el **contenido** de la tira y su **efecto** sobre la conducta del lector. Como lo señala André Gluksman en un análisis meticuloso de los tipos de argumentos que han señalado dicha conexión, “no basta con señalar el contenido violento de los **mass media** para determinar su efecto sobre el público”.⁷ “Ni el análisis del contenido brutal del cine y de la televisión, ni el estudio de correlaciones sociológicas, nos han permitido aislar un efecto específico y “puro” de esa violencia sobre el público”.⁸ Pero si no existe un efecto puro, una relación causal unívoca entre los mensajes de masa y la audiencia, la situación social, en cambio, el estatus económico bajo, por ejemplo, del grupo familiar (aunque ésta no sería la única variable que habría que considerar) constituirían condiciones

favorables para esa determinación. Por otra parte, se debe sostener que los valores transmitidos por los medios de masa “no son diferentes de aquellos que el niño encuentra en otros lugares (“efecto de desplazamiento”). Pero por lo mismo, y al revés, no habría que minimizar el hecho que los medios de masa, y también la tira dibujada, son vehículos de mitos sociales, de normas institucionalizadas, de contenidos políticos e ideológicos. Hay entonces una relación estrecha entre la historia y la historieta, y no es casual que el periodo que va desde el “crash” de 1930, pasando por los años sangrientos de la revolución española, hasta el comienzo de la segunda guerra mundial, coincida con la aparición de Superman, Batman, Capitán Marvel. Esa relación se expresa directamente, a veces, y gesta verdaderos símbolos, “emblemas” que se generalizan en los dibujos. Piénsese: el casco alemán. Pero esos símbolos, esas analogías, esos emblemas, pueden, a veces, ser menos relevantes desde el punto de vista moral; y era lamentable, hace algunos años, ver al inofensivo Clark Kent trasladarse a una isla del Caribe, para que Superman terminara con un tal general Stradi, un dictador que usaba barba y que despiadadamente mantenía bajo la persecución y las torturas a los habitantes de la isla Borora...

Datos bibliográficos

- Philippe Bauchard, **La Presse, le film et la Radio pour enfants**, París, Unesco, 1952. Elizabeth Gerin, **Tout sur la presse enfantine**, París, La Bonne Presse, 1958. Coulton Waugh, **The Comics**, N. York, Mac Millan, 1955. Carlo Della Corte, **I Fumetti**. Milano, Mondadori, 1961. Bernard Rosember y David Manning White, **Mass Culture**, Glencoe, Illinois, The Free Press, 1957. (Se trata de una recopilación de ensayos sobre las artes populares en los Estados Unidos; sobre el tema específico de la tira dibujada se pueden leer allí cuatro excelentes trabajos: Leo Bogart, **Comics Strips and Their Adults readers**; Robert Warshowwn, **Paul, and Horror Comics, and Dr. Westham**; Lyle W. Shannon, **The Opinions of little Orpham Annie and her Friends**, Arthur J. Brodbeck and David M. White, **How to read Li'l Abner Intelligently**.) Se puede señalar, en Europa, la aparición, a partir de 1962, de un club de “fans”, que publica un boletín de historietas antiguas y difíciles de encontrar; para obtener la publicación se puede escribir a “Giff urf”, Boîte Postal París 71-06. France.

Notas

¹ Ver Claude Bremond, *Les Communications de masse dans les pays en voie de développement en Communications*, N° 2, Seuil, París, 1963.

² Ver, p. ej., el trabajo de Jean-Claude André, "Esthétique des bandes dessinées", en la *Revue d'Esthétique* (publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique), tomo XVIII, fascículo I, París, 1965.

³ Diferencias materiales de los "canales" de transmisión: luz sobre la pantalla en un caso, técnica del cliché en el otro; más las diferencias que hacen a la manera en que uno y otro medio procesan el tiempo: por un continuo de imágenes proyectadas sobre un mismo espacio, en un caso, y según una disposición espacial y una dirección que va de izquierda a derecha, la que propone una interesante semejanza con el lenguaje escrito, en el otro caso.

⁴ Hay aquí una correlación entre dos binomios de opuestos: cerca y lejos por un lado, mayor dimensión y pequeña dimensión por otro lado.

⁵ Umberto Eco, "La estructura narrativa en Fleming", en *Proceso a James Bond*, Fontanella, Barcelona, 1965, p. 78. Eco describe el sistema de oposiciones del código "esquemático" de James Bond, según catorce oposiciones (cuatro oposiciones de caracteres dramáticos, y diez oposiciones de valores):

- a) Bond - M.
- b) Bond - Malo.
- c) Malo - Mujer.
- d) Mujer - Bond.
- e) Mundo Libre - Unión Soviética.
- f) Gran Bretaña - Países no anglosajones.
- g) Deber - Sacrificio.
- h) Codicia - Ideal.
- i) Amor - Muerte.
- j) Azar - Programación.
- k) Fasto - Incomodidad.
- l) Excepcionalidad - Medida.
- m) Perversión - Candor.
- n) Lealtad - Deslealtad (ibid., p. 79).

Hasta donde hemos llegado aquí con la descripción, nosotros podríamos señalar, para el código de presentación visual de la historieta, los siguientes binomios:

- a) Diálogo - "Off".
- b) Lenguaje interior - Lenguaje proferido.
- c) Lenguaje normal - Lenguaje excepcional.
- d) Cerca - Lejos.
- e) Globo - Extra-globo.
- f) Línea recta - Línea sinuosa (o en zig-zag, o estrellada, etc.).
- g) Tipografía normal - Tipografía excepcional.

⁶ Umberto Eco, op. cit., p. 77.

⁷ André Gluksmann, "Les effets des scènes de violence au cinéma et à la télévision", en *Communications*, N° 7, Seuil, París, 1966, p. 88.

⁸ Ibid., p. 97.

⁹ Ibid., p. 116.

