

## **Arte, culpa y femineidad, en clave masottiana.\***

Lucas R. Berone (Magíster en Sociosemiótica, UNC)

La ponencia que voy a presentar aquí hoy, la posibilidad de hablar sobre Oscar Masotta que tan gentilmente me brindan ustedes, tiene para mí dos valores fundamentales, y consiguientemente consta también de dos capítulos diferentes, dos escenas diversas de enunciación.

Lo primero que tengo que decir, es que la primera parte de esta presentación se ocupará del happening masottiano, esto es, del happening tal como lo concibió y lo practicó Masotta hacia 1966 y 1967. Pero, enseguida tengo que decir que, hacia el final de esta ponencia, iremos ingresando a otro campo, el de la historieta, para ocuparnos de sus rasgos peculiares en tanto lenguaje mediático y discurso social.

Ahora bien, claro que habría agregar, casi al mismo tiempo, que estrictamente hablando esta disposición de reflexiones y de argumentos no debería sorprender a nadie (por lo menos, a nadie que conozca o haya estudiado la obra de Masotta). Ir del happening (y del arte pop) a las historietas es ejercer los mismos tipos de cruces y pasajes que se planteó la producción masottiana, poniendo en cuestión, especialmente, la separación entre *cultura de élites* y *cultura de masas*.

Aún Umberto Eco, cuando hablaba de historietas, no pudo abandonar el dogma común de las escisiones entre una y otra cultura; y así, para nombrar aquello que reaparece, aquí y allá, en uno y otro lugar, a uno y otro lado de las fronteras entre las artes, eligió hablar de relaciones de “promoción” (o de precedencia) y relaciones de “parasitismo” (véase su “Lectura de *Steve Canyon*”, en *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*).

Según semejante esquema, unas a otras, las artes, los fenómenos de la cultura, siguen siendo ajenos entre sí, y sólo podrán afectarse desde su mutua ajenez, a través de relaciones de pura exterioridad. Precedencia y parasitismo son relaciones que sólo pueden darse de manera *específica*, entre casos o fenómenos simplemente particulares, en momentos singulares de esferas mutuamente distintas de la producción cultural o artística. Y la misma lógica aplica a la relación entre el sujeto creador y su lenguaje: a pesar de su declarado esfuerzo, Eco no logra desprenderse del prejuicio romántico, no logra desprenderse de esa creencia tan arraigada en el juego dialéctico entre las “reglas”

---

\* Texto leído en la mesa “Oscar Masotta: el psicoanálisis, las vanguardias y la historieta”, Feria del Libro de Córdoba, el 11 de septiembre de 2009.

del genio creador y las “reglas” del lenguaje que se le opone; y se dedica a repasar, pacientemente, esos instantes vitales, donde los impulsos de la creatividad (autoral) se impusieron a los esquemas iterativos (fatalmente reaccionarios) del cómic.

Masotta, en cambio, operó de otra manera: buscó aquí y allá los puntos de enganche de lo que él llamaba las “grandes correlaciones históricas”; verdaderas estructuras abstractas generales (o generalizadas), “matrices de pensamiento” que iban más allá de los lenguajes, los géneros y los productos particulares de un estado de la sociedad y que, sin embargo, no dejaban de ser históricas, de estar históricamente situadas.

Así lo declara, por ejemplo, en el comienzo de su conferencia sobre “Los medios de información de masas y la categoría de ‘discontinuo’ en la estética contemporánea”:

*Estas reflexiones -dice- no podrán sobrevolar un hecho: que se hallan históricamente situadas. Pero históricamente hablando, ¿en qué consiste nuestra situación? Yo diría: se trata del momento en que una cierta ideología (es decir, una cierta interpretación del proceso social e histórico en su conjunto) comienza a perder vigencia para ser reemplazada por otra. Una ideología de reemplazo cubre hoy las debilidades de la ideología que la ha precedido, a la vez que precisa la aparición, sobre el horizonte histórico inmediato, de realidades nuevas (p. 51, Happenings).*

Se trata aquí, lo vemos, de “estructuras ideológicas”, cuyos pormenores podían estudiarse tanto en el arte pop como en las historietas mal impresas de los kioscos, y cuyas claves teóricas podían recogerse de los textos de Barthes, de Mc Luhan o de El Lissitski.

Y en este sentido, Masotta habrá de ser considerado un verdadero estructuralista, pero a condición de afirmar enseguida que no hipostatiza las estructuras que describe, que no cae en el error de la metafísica. Ya, en otra parte del mismo libro sobre los happenings en Argentina, advierte él mismo sobre la necesidad de “no hacer del marxismo una filosofía romántica de las totalidades y las síntesis”<sup>1</sup>.

Sus estructuras, las correlaciones históricas que se empeña en descubrir, están abiertas a la historia: presentan desfasajes y dislocaciones; se anuncia en ellas lo nuevo, o se instalan también en ellas, tozudamente, las viejas insistencias. Así, el dadaísmo no podría ser integrado sin más a la matriz ideológica del “maquinismo” triunfante a principios del siglo XX, y deberá leerse en realidad en serie con el arte pop de los años sesenta; mientras que Luis Felipe Noé, en el corazón de los sesenta, insiste en hacer

<sup>1</sup> Para una interesante discusión sobre las diferencias entre la noción de “estructura” y la idea de “totalidad”, puede verse la segunda de sus lecciones sobre “Psicoanálisis y estructuralismo”, contenidas en *Introducción a la lectura de Jacques Lacan* (p. 34-39).

“pintura” contra el movimiento de una época que no hace más que erosionar los fundamentos mismos (materiales) de su práctica.

Entonces, se podría argüir que Masotta ocupa una posición casi “post-estructuralista”, pero a condición de denunciar rápidamente, último desplazamiento, que estos lugares discursivos (estructuralismo / post-estructuralismo) no definen su escritura; que sólo se trata, como siempre se dice acerca de él, de puntos de pasaje, de zonas que atraviesa. Y a condición de decir, finalmente, que de lo que se trata también en Masotta es que sus pasajes, siempre, permiten hacer en última instancia un *descubrimiento* profundo, acerca de los lugares y de las escenas discursivas.

\* \* \*

En el libro recopilatorio sobre *Happenings* que Jorge Álvarez editó en 1967, hay un breve texto de Masotta que se titula, autobiográficamente, “Yo cometí un happening” (es decir: es un texto que cabría confrontar con el más conocido de los escritos autobiográficos masottianos, “Roberto Arlt, yo mismo”).

¿Qué es lo que hace Masotta en ese breve escrito? Describe un happening que realizó en el Instituto Di Tella, en noviembre de 1966, titulado *Para inducir el espíritu de imagen*; cuenta cómo se inspiró, para su realización, en otros dos happenings a los que había asistido en Nueva York, a principios de ese año (de los artistas Michael Kirby y La Monte Young, respectivamente); y se defiende especialmente, con un poco de afectación, de ciertas críticas que Klimovsky había formulado en ese entonces, acerca de los intelectuales argentinos que se dedicaban a “confeccionar happenings”.

Ahora bien, el texto me interesó fundamentalmente por dos motivos: el primero tiene que ver con su título (“Yo cometí un happening”), lo que reenvía la lectura de los hechos hacia el universo de la culpa; el segundo motivo, en cambio, pasa por la estructura misma del happening que planificó Masotta, y por su significación.

1. En líneas generales, el happening de Masotta puede resumirse de la siguiente manera. El autor reúne a un grupo de veinte actores, veinte “extras” (“hombres y mujeres de edad oscilando entre los cuarenta y cinco y los sesenta años”), disfrazados de individuos de “clase media baja”, y los hace colocar sobre una tarima contra la pared de una sala, un poco arracimados. Allí, los actores deberán permanecer quietos, bañados por una intensa “luz blanca” y contra el “fondo” de un sonido electrónico continuo y

fuerte, durante al menos una hora, dispuestos a “dejarse mirar” por un público de unas doscientas personas. Antes de dar inicio al evento, Masotta explica al público más o menos lo que va a suceder, pero además, cuenta:

*les dije -a los espectadores- lo que estaba ocurriendo cuando ellos entraron a la sala, que les estaba pagando a los viejos. Que ellos me habían pedido cuatrocientos y que yo les pagaba seiscientos. Que yo les pagaba a los viejos para que se dejaran mirar, y que la audiencia, los otros, los que estaban frente a los viejos, más de doscientas personas, habían pagado cada una doscientos pesos para mirar a los viejos. Que había en esto un círculo, no demasiado extraño, recorrido por el dinero, y que yo era el mediador (p. 173, Happenings).*

Finalmente, Masotta relata cómo, después de realizado el happening, varias veces fue consultado acerca de su significación, y cómo él respondió siempre “usando una frase que repetí siguiendo exactamente el mismo orden de las palabras cada vez que se me hacía la misma pregunta”.

*Mi happening, repito ahora, no fue sino “un acto de sadismo social explicitado” (ibíd.).*

2. Lo primero que me llamó fuertemente la atención, en el relato y el comentario que hace de su propio happening, es el interés de Masotta por destacar la presencia del dinero. No sólo se esfuerza por remarcar la diferencia entre lo que les paga a sus “extras” y la cantidad de dinero que se recauda por el “espectáculo”; sino que, un poco antes, había dedicado un párrafo entero a señalar la diferencia entre el sueldo que él les propone ganar por sólo una hora de “exposición” y los ingresos mensuales a los que cada uno de esos actores podía aspirar en su vida cotidiana.

*Esas personas venían a “trabajar” por cuatrocientos pesos: era trabajo a destajo, y suponiendo -por imposible- que consiguieran algo semejante para todos los días, no llegarían a reunir más de doce mil pesos mensuales. Me había enterado ya que el trabajo normal de casi todos era el de “crupies” de remates de joyas de bajo valor, de valijería y de “objetos varios”, en esos negocios que siempre están por cerrar y que se los puede encontrar a lo largo de la calle Corrientes, o en algunas zonas de Rivadavia o de Cabildo. Me imaginé que por ese trabajo ganaban aún menos de lo que yo les pagaría. No me imaginaba mal (p. 171, Happenings).*

Por otra parte, también resalta las actitudes de uno y otro en relación a la manipulación del dinero: él se siente un “cínico” al ofrecerles algo más de paga, al tiempo que los actores (no olvidar que se trata de personas mayores de 45 años) lo

“asaltan” en el momento en que se decide a pagarles. Por supuesto, todas estas observaciones hacen sistema con una definida extracción de clase; y esto es lo importante: notar cómo Masotta no renuncia a pensar en términos de “clase social”, aún cuando organiza un happening (en el que, por otra parte, y contra la connotación obvia de la palabra impuesta por los medios de comunicación masiva, nada va a “suceder”).

La segunda clave, desde mi punto de vista, pasaría por la referencia al “sadismo” de la situación representada. Hay una violencia en todo esto, sugiere Masotta, un “uso” del otro: señalada/o por la postura incómoda, la luz, el sonido altísimo y continuo, la desproporción entre el grupo numeroso de los que miran y el grupo minoritario de los que son mirados.

Sin embargo, lo curioso es que el sádico, según parece, no goza con la violencia que ejerce sobre el otro, sino que goza porque se *identifica* con el otro al cual castiga. O sea, el sadismo que se incluye en la descripción del happening introduce, al mismo tiempo que la crueldad, la cuestión de la *identificación*; y esta identificación ligada a la imagen estética, como elemento definitorio de la ficción escénica.

Es decir, en un punto, el happening de Masotta tomaría como tema el *hecho estético*, y los contenidos “de clase” del hecho estético: el “arte burgués”, en tanto mecanismo sostenido, aceitado por el dinero.

De ahí la referencia, como uno de sus inspiradores, al happening de Kirby; el cual, precisamente, era una representación de la propia representación, una suerte de puesta en escena de la misma puesta en escena, artificio conseguido merced a la manipulación de los medios técnicos de reproducción (fotos, video, fonograbación).

Pero al mismo tiempo, no deberíamos olvidar que el happening se titula *Para inducir el espíritu de imagen*, y la tercera clave aquí es el concepto de *inducción*.

Cuando analiza el happening de La Monte Young, su segunda inspiración, Masotta señala cómo, “por una exasperación de un *continuo*, el sonido incesante puesto a alto volumen, la obra se convertía en comentario abierto, desnudo y expreso, de lo continuo como continuo, e inducía, por lo mismo, a cierta toma de conciencia con respecto a su contrario”.

*O bien se podría decir también que La Monte Young nos empujaba a hacer la experiencia, bastante pura, que nos permitía entrever hasta qué punto ciertas continuidades y discontinuidades se hallan en la base de nuestra relación con las cosas (p. 167, Happenings).*

Volviendo al happening masottiano. No se trataba pues, meramente, de una imagen, o de una identificación, sino más bien de lo contrario. Se trataba de inducir, a través de la exasperación de un continuo definido (la percepción continuada y repetida, en el espacio y el tiempo, de veinte aspectos inmóviles), la exacta percepción de su contrario, del soporte de la imagen y de las “identificaciones”, a saber: los cuerpos, concretos, de los actores, la “estofa” material del hecho estético, sobre la que se tramaba todo el juego de las imágenes y las identificaciones.

Según Masotta, en última instancia, ésta es la clave del happening como “arte de vanguardia”: ejercer una táctica analizadora de los parámetros del hecho estético, aislar unos de otros los “materiales” que sostienen el espacio imaginario y mostrar la inherencia de esos materiales a la realidad<sup>2</sup>.

3. Por eso el artículo se inicia con la reflexión del autor sobre las polémicas en torno a los materiales del arte, las “materias nobles” (el bronce, el mármol, etc.).

*La querrela, sin embargo, con respecto a la nobleza del material hoy se halla completamente perimida -anuncia- (...). Se aceptan las obras hechas con materiales ‘innobles’ a condición, yo diría, de dejar en pie la idea misma de materia, esto es, la idea de que la obra de arte se reconoce por su soporte material. Dicho de otra manera: hay todavía aquí un humanismo de lo humano, puesto que la idea de materia es sentida como “lo otro” que el hombre (...). Ahora bien, en el arte tradicional (en especial en la pintura, la escultura y el teatro), lo que está afuera de lo que está afuera, el hombre, sólo puede tener contacto con la materia sensible porque él es un cuerpo. Y al revés, la materia sensible sólo puede ser soporte de una imagen estética a condición de no englobar a la condición de su existencia, esto es, al cuerpo del hombre. (...) ¿Pero qué pensar entonces del happening? Como tiende a neutralizar esas oposiciones y a homogeneizar hombres y cosas, el happening comienza por hacer más improbable, más difícil la noción misma de “materia”: como arte, es desde entonces una actividad a la cual es difícil fijar su “lugar” social (p. 162, Happenings).*

Pero resuenan aquí, entonces, con todo su sentido, las observaciones de Masotta sobre el *Batacazo*, expuesto por Marta Minujín en Nueva York.

<sup>2</sup> “El parámetro que en esencia el happening comienza perturbando -asegura Masotta en su conferencia-, en relación a la estructura teatral, es el contexto: como en Rauschenberg, se produce un retroceso, un cambio en las coordenadas gestálticas del mensaje, o un cambio de perspectiva por el cual se involucra en uno solo a los dos contextos, el imaginario (el de la escena) y el real (el del teatro involucrando la escena). Desde entonces una luz tenue sobre la escena no *denota* el amanecer dentro del texto imaginario de la obra, sino que invade textualmente la sala, textualmente, la ‘ambienta’. Pero por lo mismo, y del lado de la acción, dentro de la escena, toda continuidad del texto imaginario deviene imposible” (p. 61, Happenings).

*¿Pero cómo leer ese mensaje? Hay que entrar en la construcción. Esto es, quitarse los zapatos, trepar una escalera revestida en vinilo, pasar muy cerca del cuerpo viviente de los conejos, deslizarse por un tobogán, caminar sobre el cuerpo de goma-pluma que figura a una mujer desnuda, y salir finalmente por un túnel corto contra cuyas paredes transparentes se estrellan las moscas. Se dirá que en todo caso no se trata de una experiencia demasiado peligrosa. ¿Pero quién sabe? Por una parte es cierto, es como un juego, y la experiencia de caminar sobre el cuerpo de un muñeco de gomapluma no es una experiencia del objeto real -puesto que no hay allí una mujer desnuda de carne y hueso- sino el símbolo del objeto de esa experiencia, o la experiencia del símbolo de aquel objeto real. Pero (...) si usted entra en **Batacazo** pierde su “personalidad”, su “carácter”, para convertirse en elemento de un abigarrado conjunto donde se combinan, junto a su cuerpo, jugadores de rugby de vinilo, y moscas. Y bastará entonces la más fugaz mirada de la más distraída de las personas que se hallan afuera para hacer de usted una “cosa entre las cosas”, para metamorfosear a usted y a sus movimientos en “momentos”, o en “caprichos”, de una imagen global, colorida y rica, y susceptible de ser **gustada**, seguramente, pero **por los otros**. Y mientras usted camina encima de un objeto ícono de un cuerpo real, el otro camina con los ojos sobre su propio cuerpo real. (...) Una cadena de ida y vuelta donde el que está afuera objetiva al que está adentro y donde el que está adentro sólo puede objetivar al que está afuera por medio de un rodeo simbólico. Extraña escalera, combinación plástica de verdugos y de víctimas, donde el resultado es una yuxtaposición de experiencias, y que hace de **El Batacazo** un verdadero happening (p. 108-109, *Happenings*).*

Y queda aún un resto, que parece posible evocar ahora, también: esa sensación de asco y de extrañamiento que dice experimentar el Masotta arltiano, ante la carne muerta del que había sido su padre, en “Roberto Arlt, yo mismo”. Eso que “enfermó” a Masotta: ver la materialidad del/lo que murió, y saber que *eso* no había podido ocupar el lugar del padre<sup>3</sup>.

\* \* \*

---

<sup>3</sup> “No puedo olvidar la impresión que me causó su rostro: por detrás de la insobornable certeza de yo amaba esa cara, una mezcla de indignación y repulsión... Ahora ya está, me decía, este hombre ha terminado y se ha llevado con él y de una buena vez al empleado bancario, sus ‘miedos de fin de mes’ (como decía Arlt), los rasgos pusilánimes de su carácter, su ignorancia, su mala fe ideológica, su ceguera y su cobardía, su antisemitismo. Durante más de una interminable hora y media tuve que simular, ante la mirada vigilante de mis parientes, junto a la dura realidad de la carne muerta de mi padre. Yo no amo a los muertos, pero como me obligaban a simular respeto, sentí, además, recuerdo, que tampoco *respetaba* ese cadáver, ya que me acordaba del hombre, y lo execraba” (p. 184, *Conciencia y estructura*).

En el final, queda por explicitar el segundo dato que motivó mi interés en ese texto de Masotta, a saber: su sensación de incomodidad, la *culpa* por haber confeccionado un happening.

Ahora bien, de la idea del happening, y por extensión de lo estético, como un acto culpable, sólo puedo dejar esbozadas aquí dos líneas de interpretación, y acaso de investigación y discusión futuras.

1. La primera línea tiene que ver con la incomodidad que expone Masotta cuando se ve a punto de transformarse en “happenista”.

*La inminencia de la fecha me hacía pensar de pronto en mi propia “imagen”: en la idea que los demás tenían sobre mí y en la idea que yo me hacía sobre esa idea. Algo cambiaría: de crítico, o de ensayista, o de investigador universitario, me convertiría en happenista. No sería malo –me dije- si la hibridación de imágenes tuviera al menos como resultado intranquilizar o desorientar a alguien... (p. 170, Happenings).*

¿Qué culpa encierra el acto estético? ¿Por qué el gesto creador sería “culpable”?

Creo que una de las claves, para pensar esto en el contexto de la reflexión masottiana, pasaría por una constatación como la que podríamos hacer acerca del propio happening de Masotta. Y es que, si es cierto que el arte (una cierta obra de arte) puede incorporar una reflexión sobre sí mismo y sobre su propia historia, es decir, si es cierto que el arte puede asumir una posición crítica (y de hecho, es esto lo que definiría al arte de vanguardia); no menos verdadero resulta que el arte no puede ocupar el lugar mismo de la crítica.

Se podría decir que el arte constituye siempre una actividad “contra Kant”, o más bien, contra el imperativo moral kantiano: el acto estético se niega persistentemente a instalarse en el lugar de la ley. Para usar una terminología que interesaba en los sesenta a Masotta: hay allí el descubrimiento de una “discontinuidad”: *el arte no puede ser, de modo directo, acción política eficaz.*

Esto es lo que señala repetidas veces el crítico acerca del pop, primero, y de la historieta, después. Inducir en los receptores-consumidores la percepción de los códigos y las estructuras que regulan la sociedad, no los sacará, a esos mismos receptores-consumidores, y por la sola fuerza de dicha percepción, del estado de alienación en que tales códigos y tales estructuras los envuelven.



Es esto, en última instancia, el núcleo del comentario de Masotta a los comentarios que hace Verón sobre el happening. Si Verón denuncia que el happening expresa, por parte de los artistas de vanguardia, “*un mecanismo de defensa ante la invasión de la cultura de masas*” (es decir, una actitud reaccionaria y conservadora); eso no importa en tanto “*la verificación de los resultados –argumenta Masotta- no podrá dejar de lado esta condición, que el valor de la obra como tal, su jerarquía de objeto estético, no podría ser disuelto por la explicación*” (p. 13, *Happenings*).

Yo no voy a continuar esta línea ahora, pero sí quiero dejar sentada su fuerza en el marco de las polémicas de la época, acerca de las relaciones entre arte y política, y su importancia para leer algunos textos un poco desconcertantes del propio Masotta, como el “doble prólogo” que escribe para la publicación de *Conciencia y estructura*.

2. La segunda línea de discusión tiene que ver con la posibilidad de leer “lo femenino”, en tanto *signo* o *presentificación* de lo estético, en el análisis masottiano de las imágenes de historieta.

La idea me la sugirió un fragmento de la conferencia que dicta Masotta en el Instituto Di Tella, sobre el seminario de Lacan acerca de “La carta robada”, de Poe, en julio y agosto de 1969. Allí, Masotta dice que la posesión de la carta comprometedora “feminiza” al sujeto que la posee (el “Ministro”, en el cuento de Poe) y lo reduce a una cierta pasividad (“no está más que paralizado por las contradicciones que subyacen al posible uso de la carta”; p. 33, *Introducción a la lectura de Jacques Lacan*).

Es decir, el sujeto culpable, en la “La carta robada”, se feminiza: pero esto quiere decir también que se *estetiza*, que adquiere una cualidad estética. Y en tanto objeto estético, a un tiempo, el sujeto feminizado aparece presa de su propia estrategia, inmovilizado: fascinado por la imagen que de sí mismo (de su propio poder, inteligencia y belleza) le devuelve la mirada de la “Reina”. Esta idea me devolvió, en mi caso, a los textos de Masotta sobre la historieta, y especialmente al valor de algo así como la representación de “lo femenino” (y, por lo tanto, de lo *estético*) en la historieta.

Masotta escribió poco sobre el cómic, y es una absoluta pena que esto haya sido así. En el segundo número de la revista especializada que él dirigió (*LD-Literatura Dibujada*), publicado en diciembre de 1968, hay un breve artículo (otro breve texto) sobre las historietas del italiano Guido Crepax, fundamentalmente sobre su personaje femenino más popular: *Valentina*.

El texto se titula “Guido Crepax y el feminismo encantatorio”, y lo que me interesa retener aquí es, otra vez, esa asociación de lo femenino, de la belleza de lo femenino (la *estética*), con la inmovilidad y con la fascinación.

*Valentina* –señala Masotta– se convertirá en esa heroína al revés que se envuelve en sus monstruos interiores (arañas y bichos exóticos gigantes, encadenamientos, vestidos mecánicos, roces monstruosos) y al mismo tiempo en ese ser pasivo que participa de los acontecimientos únicamente para contemplarlos (p. 3, LD-2).

Ahora bien, hace falta decir aquí que la crítica masottiana sobre las historietas tendía, generalmente, a detectar y enfatizar los elementos que sacaban a la historieta de sí misma, y que, básicamente, la revelaban como un lenguaje, como un código social. En el caso de *Valentina*, lo que parece ocurrir es que la figuración de la belleza de la mujer –eso *femenino* que adviene a la imagen– sería el lugar que instala finalmente la posibilidad de suspender el inexorable encadenamiento narrativo de los hechos: el vislumbramiento de una totalidad fascinante, que detiene la secuencia y permite la deriva de la mirada hacia otra cosa.

La creación de Crepax, siempre según Masotta, será entonces una “*historieta ‘derivacional’, donde la consagración clásica del superhéroe por sus propios triunfos es abandonada por el relato derivado de una vida sin poderes, zarandeada por los acontecimientos, y donde la belleza, la pasividad de la heroína y los principios más generales de un feminismo encantatorio son una y la misma cosa*” (ibíd.).

Pero, por otra parte, *Valentina* no sólo es una belleza fascinante (digamos, que obliga a suspender el juicio<sup>4</sup>), sino que también es una mirada fascinada, entrampada, en la contemplación de los objetos a través de los cuales deriva. Y al mismo tiempo, esos objetos en los que se detiene la mirada de *Valentina* (y el lápiz de Crepax) no son más que las imágenes forjadas por la cultura de masas de Occidente (los objetos culpables “*de la sociedad neocapitalista italiana*”); esto es, nos encontramos otra vez con ciertas *imágenes de imágenes*.

*Dotado de una inteligencia y de un grafismo atento a los avatares más sofisticados de la moda -de la ropa, la decoración, los muebles, de los gestos- Crepax no podía ignorar la modernísima influencia del arte pop, ni esa regla de oro pop que consiste en la negativa a dibujar o pintar objetos reales, para convertir en tema las imágenes de historietas, las “marcas” publicitarias, los conocidos rostros de las estrellas cinematográficas y de la “canción”, y sus estereotipos en fotografías y revistas. Hay entonces una tendencia pop en*

<sup>4</sup> En última instancia, digamos: la belleza de las mujeres figuradas por el cómic (por supuesto, no lo que les pasa), ¿es de derecha o de izquierda?

*Crepax, que lo lleva a dibujar objetos ya dibujados, o a interpretar imágenes ya interpretadas por los medios masivos (p. 4, LD-2).*

Mirada sumida en la contemplación identificatoria de esos *fetiches* construidos por el mercado, y pagados por el dinero (“la ropa, la decoración, los muebles”): tales objetos no harían más que devolver a la mujer que mira a la certeza de su propio lugar: la pasividad, la positividad y la naturaleza fantasmal de la imagen-fetiche.

La belleza femenina, pues, y el universo de imágenes donde se posa (y por las que pasa) la mirada fascinada de *Valentina*, serían lugares por donde la historieta, como lenguaje artístico, revela indefectiblemente su dependencia respecto de otra cosa, *algo* que está más allá de la narración de hechos aventureros: esa imagen de lo estético (el estereotipo de la belleza femenina) puede ser finalmente una de las zonas por donde el lenguaje del cómic descubre otra vez su inscripción en un sistema de constantes reenvíos culturales; y por donde la propuesta de Crepax muestra que el sentido del mensaje se tramará, finalmente, sobre *otra escena*.-

#### **Textos citados de Oscar Masotta:**

- “Roberto Arlt, yo mismo” (febrero de 1965). Incluido en *Conciencia y estructura*, Ed. Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1968; pp. 177-192.
- “Tres argentinos en Nueva York”, del 10 de febrero de 1966. Incluido en *Happenings*, Ed. Jorge Álvarez, Bs. As., 1967; pp. 99-110.
- “Los medios de información de masas y la categoría de ‘discontinuo’ en la estética contemporánea”, comunicación leída en el Inst. Di Tella, el 15 de noviembre de 1966. Incluido en *Happenings*; pp. 49-72.
- “Prólogo” (fechado el 15 de enero de 1967) y “Yo cometí un happening”. Incluidos en *Happenings*, pp. 9-16 y 157-173.
- “Guido Crepax y el feminismo encantatorio”. Incluido en *LD (Literatura Dibujada)*, núm. 2, diciembre de 1968 (Ed. Nueva Visión, Bs. As.), pp. 3-5.
- Segunda lección de “Psicoanálisis y estructuralismo” (seminario sobre el seminario de Lacan sobre *La carta robada* de E. A. Poe), dictada en el Inst. Di Tella, el 23 de julio de 1969. Incluida en *Introducción a la lectura de Jacques Lacan* (1970), Ed. Corregidor, Bs. As., 1999; pp. 29-45.