

De la historieta en la “literatura popular”: negaciones, determinaciones, segmentaciones, filiaciones

Lucas R. Berone (Univ. Nac. de Córdoba)

Introducción

A fines de la década del sesenta, los trabajos de Oscar Masotta (1970) y Oscar Steimberg (1977), enmarcados en una semiología de inspiración estructuralista, abrieron en Argentina la serie del discurso teórico-crítico sobre la historieta (Berone, 2006). En ellos, el cómic aparece como ese medio de comunicación privilegiado que inaugura todo un conjunto de interrogantes acerca de las relaciones (difíciles, problemáticas) entre palabra e imagen (signo digital vs. signo analógico), entre discurso e ideología, entre lenguaje y público (esa distancia, nunca claramente determinada, que va de los códigos a la sociedad).

Sin embargo, a principios de los años setenta, comienzan a confluír en torno al mismo objeto, otros discursos críticos, constituidos en otras sedes disciplinares y desde otros supuestos epistemológicos y metodológicos, que imponen en los estudios sobre la historieta sus propias agendas de discusión. Podemos considerar el período 1971-1972 como el momento particular de una fuerte hesitación teórica, una encrucijada, donde varias líneas teóricas atraviesan el objeto-historieta en múltiples direcciones y trazan en él los límites de diferentes divisiones, segmentaciones, zonas de interés.

Los estudios críticos de Eduardo Romano y Jorge B. Rivera (1972), y la labor de recuperación y puesta al día historiográfica del desarrollo de la historieta y el humor gráfico en Argentina realizada por Carlos Trillo y Alberto Bróccoli (1971), textos que encuentran un lugar privilegiado de visibilidad en las colecciones del Centro Editor de América Latina (*La Historia Popular, Historia de la literatura universal, Transformaciones*), se plantean el abordaje del cómic desde una perspectiva socio-cultural, como una forma de literatura “marginal”, y se conectan con los debates que se abrían por esos años en los círculos académicos acerca de la “ampliación del objeto” (en los estudios literarios) y sobre el valor de las formas de la cultura nacional popular¹.

¹ Habría que agregar en esta línea los textos de Samoilovich (1972), Romano (1972b) y Muraro (1971), que retoman parcial o tangencialmente la cuestión de la historieta como fenómeno de la cultura popular o de masas, a propósito de otros temas y objetos.

Esta intervención del concepto de “literaturas marginales” hará recaer todo el énfasis, especialmente, sobre el significado de *margen*, emparentado con una cierta noción de cultura popular (como lo negado, lo reprimido, lo ausentado por la cultura “alta”, “oficial”), y desencadenará todo un proceso de producción de sentido, en el que se marcan o inscriben un conjunto complejo de nuevas negaciones, determinaciones, segmentaciones y filiaciones, en torno a la historieta como objeto de estudio.

En principio, digamos que se trata de una operación discursiva interesante, porque trae el margen (la cultura popular) hacia el *centro* y considera al conjunto de las literaturas marginales como el “meollo” o la clave de la cultura de masas contemporánea (del mismo modo que Masotta, años antes, había afirmado polémicamente la “centralidad” de la historieta respecto de los modernos medios de comunicación). Las literaturas marginales, en tanto producto de la civilización urbana e industrial de los países occidentales, se ubicarían en el centro de un complejo triángulo de relaciones cuyos vértices aparecen ocupados por la cultura tradicional, la cultura de vanguardia y la cultura de masas; y en el cruce de las corrientes más interesantes dentro de las ciencias sociales contemporáneas: el marxismo, la “investigación social” norteamericana y la semiología francesa.

Al mismo tiempo, desde este nuevo lugar teórico asignado a la historieta, se opera la reformulación de ciertos principios teórico-metodológicos que había dejado sentados el proyecto crítico masottiano (de matriz semiológica), en especial en cuatro espacios o direcciones del análisis:

1- en relación a la consideración de la historieta como un lenguaje híbrido, cruce de palabra e imagen;

2- en relación a la construcción de una mirada histórica sobre el origen y la evolución del cómic en la cultura de masas de Occidente;

3- respecto de las divisiones establecidas al interior del objeto de estudio, señalando una escisión cada vez más acentuada entre *humor gráfico* (o dibujo humorístico) e *historieta de aventuras* (historieta “seria”).

4- finalmente, respecto de la concepción de la historieta como género o discurso “realista”, inscripto en el sistema de la literatura nacional.

Negación: una teoría estética de la historieta, la imagen como (y bajo la) palabra

Los trabajos monográficos de Eduardo Romano y Jorge B. Rivera (1972) trazan los lineamientos teóricos y epistemológicos más importantes del nuevo acceso a la historieta y el humor gráfico: por un lado, respecto de las relaciones entre historieta, política y sociedad; por el otro, acerca de las relaciones entre texto escrito e imagen en el interior del mensaje.

En su “Examen de la historieta”, Romano ensaya un análisis genético del lenguaje del cómic (al estilo de la estética que había teorizado Masotta), que va de lo *simple* a lo *complejo* y de la *ausencia* de la palabra a la *presencia* de la palabra. Si bien se afirma, retomando la doxa semiológica, que la historieta es un “mensaje habitualmente mixto, compuesto por dibujo y palabra” (Romano, 1972a:133), si bien se declara que, en función de la diversidad de sus “recursos formales”, la historieta no es un lenguaje fácil (op.cit.:135); sin embargo, la dimensión icónica, cuyo potencial desalienante y revulsivo se habían esforzado por recuperar los trabajos de Masotta y Steimberg, pierde todo peso específico y la imagen se transforma en mera *función* o *vehículo* de una idea verbal.

La evolución que traza Romano va desde la *caricatura*, de efecto limitado, local, ya que depende del conocimiento de la cosa caricaturizada (y de la posibilidad de medir el contraste entre la cosa y su imagen caricaturesca), hasta la *historieta “seria”*, sostenida por el lenguaje verbal, atravesada por “discursos *excesivos*” (la palabra *excede* al dibujo) y cuyo efecto trasciende el humor, en tanto “su ‘mensaje’ habitual apunta a zonas más vastas de la inteligencia” (op.cit.:135).

Entre una y otra (entre caricatura e historieta) se ubicaría el *dibujo humorístico*, el cual sólo puede funcionar plenamente si es por la mediación de la palabra; es decir, sólo si el “esquema gráfico”, la imagen, es correlativo de un “esquema mental”, un concepto, una idea del dibujante. La “anomalía gráfica” suscitada por el dibujo ya no puede resultar de una disparidad con respecto a la cosa representada, sino que sólo puede resultar de la ruptura de una expectativa de lectura, de la transgresión de un esquema conceptual.

“el dibujante no recurre en ningún momento a la palabra; pero el lector capta su efecto únicamente si verbaliza la lectura de los signos meramente gráficos. Un dibujo de Bernard Aldebert muestra a un caballero medieval sentado en la silla del dentista y a éste que se aleja tomándose, con un gesto de dolor, una mano. (...) el gesto del médico suscita una lectura verbal del tipo: ‘Sin duda el caballero sintió dolor y cerró las dos partes de la celada sobre la mano del dentista’.” (op.cit.:133).

La palabra acompaña a la imagen, sí; pero en realidad la imagen no puede dejar de remitir a la palabra como espacio primario o primero del sentido: la palabra transforma a la imagen en discurso, y ésta ya no guarda (como sí lo hacía frente a la mirada semiológica) su potencia significativa; ha perdido su capacidad de exceder el discurso ideológico del cómic y de preservarse como el espacio de una desalienación posible (Berone, 2006b). Ya sea como “refuerzo” de la imagen, ya sea para indicar el “nivel de ruptura” y el origen del efecto humorístico, ya sea en “correlación” con el dibujo; el lenguaje verbal se ubica de entrada *en el sentido*, y sólo por su mediación la imagen puede alojarse en este espacio y llegar a *significar*.

Asimismo, el esquematismo visual, como cualidad del código (“piedra de toque” de la entrada al mensaje y concepto clave para pensar el valor de la historieta en la cultura contemporánea; ver Masotta, 1969), aparece sólo en su acepción negativa, como mecanismo retórico que facilita la “identificación rápida y global de ciertos aspectos no argumentales” (Romano, 1972a:136) y simplifica y empobrece el caudal informativo del mensaje.

En última instancia, si acaso la historieta sea “informativa y exigente en cuanto a su configuración se torna anodina y banal en el plano cognitivo”. El mayor aporte del género pasaría por haberse transformado en “testimonio de un estilo de vida”, el de los sectores medios norteamericanos (op.cit.:136). Esta afirmación de un *valor testimonial* le permite a Romano abrir su examen y evolucionar hacia la consideración del campo de la historieta “realista”, donde declina la libertad caricaturesca del trazo gráfico y aumentan los contactos con el proceso histórico-social a través de los componentes narrativos y verbales del mensaje; mientras que, por otro lado, la argumentación resultará solidaria de la operación discursiva que asocia el género con la tradición del costumbrismo literario, atribuyéndole a guionistas y dibujantes una definida intención sociológica.

En la misma línea de análisis, si la imagen es función de la palabra (y lejos de las posturas semiológicas que marcaban el carácter “desviante”, la “eficacia” estética de la dimensión gráfica de la historieta), el código del cómic será función de la satisfacción de ciertas *necesidades* comerciales y psicológicas; y sus héroes y temas, la mitificación de la democracia individualista, la presentación de burócratas y mujeres emancipadas, el

tratamiento de cuestiones familiares y el melodrama, serán función del rango social de los *emisores* del mensaje (hombres maduros, adaptados al medio social, y sindicatos y periódicos masivos que representan el crecimiento del sector terciario de la economía) y de sus *receptores* (hombres y mujeres de clase media, de entre 30 y 39 años).

Determinación: construcción de una mirada histórica, de la serie social a la cultural

El estudio histórico de Rivera (“Para una cronología de la historieta”), sobre el origen y la evolución de la historieta norteamericana, comienza por atribuirle una temporalidad que repite los momentos y los períodos de la historia social, económica y política de los Estados Unidos. Queda postulada aquí una fuerte relación de dependencia de la *serie cultural* con respecto a la *serie social*, relación que dominará los demás acercamientos historiográficos ensayados por los trabajos de esta línea crítica. El surgimiento y la consolidación de la historieta norteamericana se describe como el resultado del proceso de crecimiento de la industria cultural y recreativa; proceso que encuentra su causa suficiente en el espectacular crecimiento económico y social que se abre en los Estados Unidos al finalizar la Primera Guerra Mundial (Rivera, 1972:124).

La dependencia postulada entre serie social y serie cultural, premisa que viene desde el marxismo, o desde cierta “vulgarización” del pensamiento marxista, habita la doxa teórica de estos trabajos como uno de sus principales supuestos, reaparece aquí y allá, resuena en uno y otro lugar, a propósito de temas y motivos diferentes. Por otra parte, esta perspectiva arrastra y revela el funcionamiento de una lógica organicista de los procesos culturales (de fuerte impronta en los estudios literarios), que postula ciclos “naturales” de nacimiento-desarrollo-madurez-muerte en los fenómenos ideológicos.

La historia del cómic norteamericano es leída desde esta lógica “natural” o *biologicista*: al momento del nacimiento, desarrollo y afianzamiento de los rasgos y recursos típicos de la historieta en Estados Unidos, le seguirá el período de esplendor y madurez (“Edad de Oro”) de la década del treinta, para llegar a la época de la decadencia de los géneros establecidos, durante los años cincuenta y sesenta; cuando el ciclo vuelva a comenzar, pero trasladando su “eje geográfico” hacia Europa.

Finalmente, el universo en el que encuentra su lugar la historieta deja de ser aprehendido como un “campo de diferencias” (Masotta) y pasa a ser un espacio de confluencia, de

entrecruzamientos y de mutuas interrelaciones, donde la evolución del medio se ve enriquecida por los elementos provenientes de los restantes medios de comunicación y desde las otras formas de la cultura popular. Allí donde Masotta señalaba la *discontinuidad* entre los distintos medios como diversos espesores materiales o “materialidades”; Rivera se lanza a descubrir las *continuidades* y las *filiaciones* de los temas y los géneros de la industria cultural. Así, la historieta entraría en su “edad de oro” retroalimentándose a partir de lo que ocurre en las otras zonas del vasto campo de la industria cultural: el cine, la publicidad, la animación, la literatura *pulp* (policial, ciencia ficción), el deporte popular (boxeo), etc. (op.cit.:125-127).

En relación con las operaciones historiográficas de Masotta, que leía la historieta como discurso característico de la sociedad norteamericana y como lenguaje estético decisivo del siglo XX, esta nueva perspectiva opera un doble descentramiento:

1) lleva los orígenes del género al siglo XIX (junto a los comienzos de la narrativa policial, la ficción científica y la crónica de costumbres) y los sitúa en el centro del desarrollo de la prensa masiva durante ese siglo, con lo cual se rompe el presupuesto masottiano de la *actualidad* de la historieta;

2) difumina el lazo que uniría el discurso de la historieta con las características específicas de la sociedad norteamericana, al reencontrar los “antecedentes” del género en una dispersión que se abre fundamentalmente hacia los países centrales de Europa Occidental: Francia, Gran Bretaña y Alemania (op.cit.:126).

Segmentación: el “valor” de la historieta, de lo ideológico a lo sociológico

En los trabajos de Rivera y Romano, de Trillo y Bróccoli, notamos la construcción (todavía ambigua, a veces contradictoria) de un nuevo marco para la reflexión, por el cual la historieta, como objeto de estudio, viene a reencontrar en sus orígenes una doble relación: con el *negocio* de la prensa masiva, por un lado, y con el *humor*, por el otro.

Esta doble relación teje una tensión interesante al interior del discurso crítico y va a ir deslindando un criterio de juicio, una forma de validación, la posibilidad de separar las “buenas historietas” de los “malos” exponentes del género. Y, en el fondo de esta tensión, entre negocio y arte popular, no se tramaría otra cosa que la relación de la historieta (y de sus autores) con el *pueblo* y con la *política*.

Así, en tanto vinculada al “negocio” periodístico, la historieta quedaría subsumida como un *estímulo* destinado a promover la fidelidad consumidora de los lectores nacidos con la alfabetización masiva, como un “instrumento de captación” puesto en juego en la pugna entre los grandes magnates del periodismo norteamericano, puro reflejo de la política y la ideología. En su trabajo sobre *Las historietas*, Trillo y Bróccoli definen el cómic norteamericano como un “excelente negocio gracias a la venta de los derechos de reproducción” (de las tiras en diarios de todo el mundo) y como un “arma de penetración ideológica” destinada a los países periféricos.

Por otra parte, en cambio, la historieta, en tanto vehículo o lugar del *humor*, mantendría un potencial revulsivo, sin asimilarse por completo a esa función política (ideológica) que el negocio de la prensa masiva le habría asignado. El humor, ligado al concepto de *entretenimiento*, aparece como algo gratuito, corrosivo y renovador, que aleja a la historieta de su función política y la acerca a lo que sería su función social: conectar con los sentimientos populares, expresar los estados de ánimo del “pueblo” (Trillo y Bróccoli, 1971a:19).

Estas distinciones explican, por ejemplo, cierta sanción negativa del pasaje del humor (del “dibujo caricaturesco”) a la historieta “seria”, que se habría producido en las primeras décadas del siglo XX y que, curiosamente, habría marcado el inicio de una suerte de “edad de oro” para el género en los medios de comunicación norteamericanos. También explican la complementaria valorización de los *orígenes* del género, como período supuesto de libertad, invención, creación plena y originalidad. Y, por otra parte, estarían en la base de los recortes efectuados en el interior del campo discursivo analizado: los investigadores inscriptos en ella (Rivera, Romano, Sasturain, etc.) mostrarán una clara preferencia por el análisis de series y personajes propios del *humor gráfico*.

En las divisiones y separaciones que operan sobre su objeto de estudio, estos trabajos postulan una permanente tensión u oscilación entre *función política* (ideológica) y *función social* de la historieta; entre *intención política* e *intención social* (sociológica) de los creadores, productores o distribuidores de historietas.

Así, Trillo y Bróccoli situarán el inicio del humor gráfico nacional en la *caricatura política* que acompañó como discurso los diferentes conflictos y disputas entre los bandos de las guerras de la Independencia y las guerras civiles.

“Era un burro. Perfectamente dibujado con su cabeza de burro y su cuerpo de burro. Pero no rebuznaba, hablaba. Como en las viejas fábulas, con una larga línea de texto que le salía de la boca. (...) Y el burro perfectamente dibujado gritaba: ‘¡Viva el rey!’”. El rey era Fernando VII en aquel año de 1806, y el Río de la Plata formaba parte de sus vastas extensiones americanas. (...) Pero lo importante de ese burro que lanza su estentóreo ‘¡Viva el rey!’ es que se trata del antecedente más remoto del humor gráfico argentino” (1971b:7).

Filiación: los espacios de la historieta, el costumbrismo y la cultura nacional

La introducción de la categoría de lo *popular*, y el señalamiento de la *función social* de la historieta y el humor gráfico, como correlatos de ciertos “estados de ánimo” del pueblo, abren el campo a una serie de debates sobre el problema del *realismo* y colocan en el centro de la atención, como nudo privilegiado de análisis y reflexión, la cuestión de una historieta y un humor gráfico *nacionales*.

Curiosamente, el carácter realista de la historieta no será vinculado con la “seriedad” del dibujo (y en esto, los cultores de esta nueva línea crítica no llegan a separarse por completo de las proposiciones masottianas), sino con la intención sociológica y con la capacidad de observación (cierta “perspectiva”) de sus creadores.

Por otra parte, la discusión sobre el “realismo” (cuestión que el sistema teórico masottiano había dejado fuera del análisis, en tanto imposibilidad estética del lenguaje del cómic) permite inscribir la historieta dentro del sistema de la literatura nacional, asociada a las tradiciones del *costumbrismo*. En los abordajes historiográficos del humor gráfico nacional, por ejemplo, se insiste sobre el carácter costumbrista de los principales exponentes del género desde sus comienzos.

La clave del humor gráfico pasaría por su capacidad para representar *tipos* sociales o raciales verdaderos. Se habla de los “tipos porteños” y de clase media retratados por Dante Quintero, que significan, entre otras cosas, “el crecimiento de una clase media empleada y burócrata” (1971b:31), y se retiene de Calé “el análisis a fondo de todos los tics del porteño de los años 50” (op.cit.:81). Al mismo tiempo, todo el riesgo estriba en la transformación de esos tipos sociales en *estereotipos*, es decir, en imágenes falsas, negativas, unidimensionales. El valor del humor gráfico se cifraría en las virtudes de una observación

sociológica esclarecedora, crítica y solidaria a la vez, del contexto en el que se desarrolla como medio de comunicación:

“Todos los humoristas del período que acabamos de cronocar [1940-1955] supieron encontrar causas a lo que estaba pasando en el país. Todos observaron al porteño, lo radiografiaron, puntualizaron sus virtudes y defectos, (...) sin pretensiones de sociólogos. Pero fueron sociólogos” (op.cit.:83).

En el final de su reseña histórica, Trillo y Bróccoli señalan el hecho curioso de que la tira *Mafalda*, de Quino, “para mucha gente constituye la principal lectura político-social de la semana”, y alcanzan una definición del humor no como mecanismo, no como estética, no como forma, sino a partir de los *temas* o contenidos sociales de los que se hace cargo: “el humor, casi siempre, ha mostrado lo grotesco del sufrimiento humano, las contradicciones rico-pobre, las relaciones máquina o fuerza o Estado injusto y hombre oprimido” (op.cit.:107).

Esta cercanía con la realidad que se postula para la historieta y el humor gráfico producirá, por supuesto, la originalidad y el valor específico de sus formas *nacionales*. Trillo y Bróccoli indican que, si bien la historia de la historieta en Argentina, “en sus orígenes, vino de los Estados Unidos” (1971a:11), los primeros autores nacionales, aunque imiten el “modelo yanqui de la época” y presenten invariablemente un planteo humorístico, se diferencian por el hecho de introducir como protagonistas de las series a personajes adultos (y no niños, como sucede en los Estados Unidos), surgidos de “la observación de tipos de Buenos Aires” (op.cit.:21).

La historieta en Argentina, en sus comienzos, cimentaría entonces “una personalidad propia y definida”, a partir de la reproducción de ciertos tipos sociales que delimitaron tres zonas temáticas originales: los “gauchos perseguidos por la justicia”, los “porteños trepadores” y los “marginados” (op.cit.:24). Luego, con la aparición de las series del guionista Héctor Oesterheld, se consolidaría una “manera argentina” de hacer historietas, basada en los contactos de la aventura con la poesía, el humor y el drama, en la construcción de personajes psicológicamente complejos, en el tratamiento especial de los “personajes secundarios” (o “héroes grupales”). La cercanía con “la vida”, la representación de los “sentimientos humanos” colectivos o populares, otra vez

(especialmente la “amistad”, entendida como un *sentimiento argentino*), estaría fundando la originalidad y el valor de una *historieta nacional*.

Bibliografía

BERONE, Lucas (2006a) “Oscar Masotta y la *literatura dibujada*. Reflexiones sobre la disolución de un objeto”. Inédito. Ponencia presentada en el Primer Congreso Internacional de Literatura “Arte y cultura en la globalización”, Buenos Aires.

(2006b) “La historieta como estructura híbrida de significación. Principios críticos”. Inédito. Ponencia presentada en las VII Jornadas “Teatro-Cine-Narrativa: abordajes transdisciplinarios”, Inst. de Artes del Espectáculo, UBA, Bs. As.

BRÓCCOLI, Alberto y TRILLO, Carlos (1971a) *Las historietas*. Colección La Historia Popular, 77. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

(1971b) *El humor gráfico*. Col. La Historia Popular, 69. CEAL, Buenos Aires.

MASOTTA, Oscar (1969) “Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: el esquematismo”, en Eliseo VERÓN (comp.), *Lenguaje y comunicación social*. Nueva Visión, Buenos Aires.

(1970) *La historieta en el mundo moderno*. Paidós, Buenos Aires.

MURARO, Heriberto (1971) “El poder de los medios de comunicación de masas”, en *Transformaciones*, 1. CEAL, Buenos Aires.

RIVERA, Jorge B. (1972) “Para una cronología de la historieta”, en *Historia de la literatura universal, Vol. 14: Las literaturas marginales* (coord. Jorge B. Rivera). CEAL, Buenos Aires.

ROMANO, Eduardo (1972a) “Examen de la historieta” y “La fotonovela”, en *Historia de la literatura universal, Vol. 14*. CEAL, Buenos Aires.

(1972b) “Cultura y dependencia en América Latina”, en *Transformaciones*, 76. CEAL, Buenos Aires.

SAMOILOVICH, Daniel (1972) “El género rosa: fotonovela, radioteatro y teleteatro”, en *Transformaciones*, 55. CEAL, Buenos Aires.

STEIMBERG, Oscar (1977) *Leyendo historietas*. Nueva Visión, Buenos Aires.