

## OSCAR MASOTTA Y LA FUNDACIÓN SEMIOLÓGICA DEL DISCURSO SOBRE LA HISTORIETA

LUCAS R. BERONE

El trabajo de Masotta sobre la historieta comienza aproximadamente en 1966, y es correlativo de su desempeño como investigador en el Centro de Estudios Superiores de Arte, de la UBA, y de los seminarios sobre arte de vanguardia y medios de información que dicta en el Instituto Di Tella. Su primer escrito específico sobre el tema fue “El ‘esquematismo’ contemporáneo y la historieta”, de febrero de 1967, el cual sirvió de prólogo al libro *Técnica de la historieta*, editado por la Escuela Panamericana de Arte, que ya contenía ciertas referencias bibliográficas clave. En octubre de 1967, en el marco del simposio sobre “Teoría de la comunicación y modelos lingüísticos en ciencias sociales”, Masotta presentará un trabajo teórico más consistente, completo y documentado: “Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: el esquematismo”.

Finalmente, en 1968 actuará como codirector de la Bienal Internacional de la Historieta, patrocinada conjuntamente por el Instituto Di Tella y la Escuela Panamericana de Arte, y llevará adelante su emprendimiento editorial más ambicioso: la revista *LD (Literatura Dibujada)*, *Serie de Documentación de la Historieta Mundial*. Los únicos tres números de *LD* se publicaron entre noviembre de 1968 y enero de 1969, y proponían la recuperación y elaboración críticas de los mejores exponentes clásicos y contemporáneos del género. En sus páginas, Masotta presentó diversos trabajos analíticos, entre los que se destacan su estudio sobre *Dick Tracy*, de Chester Gould, y los primeros artículos de Oscar Steimberg. En 1970, el volumen *La historieta en el mundo moderno* (Paidós) recoge lo que había sido su contribución al Catálogo de la Bienal: un estudio histórico sobre el origen y el desarrollo del género, principalmente en los Estados Unidos.

Como vemos, la escritura masottiana en torno a la historieta puede dividirse en dos grandes secuencias o momentos fundamentales. Por un lado, los textos teóricos, que hacen de la historieta el *objeto de un conocimiento* –o de un programa de conocimiento: el de la primera semiología– y que la inscriben en el contexto de un discurso de fundación dentro de las ciencias sociales y humanas, referido a los lenguajes y los mensajes de la comunicación de masas (Verón 1969). Por otro lado, tenemos una serie de textos críticos, que interpelan la historieta como objeto de un *juicio de valor*, en tanto mensaje o discurso social capaz de asumir o atestiguar un conjunto de propiedades estéticas y éticas.

Ambas zonas del discurso masottiano no dejan de remitirse mutuamente, no dejan de resonar la una en la otra; sin embargo, acaso sea útil para nosotros abordarlas inicialmente por separado.

### 1. LOS LUGARES TEÓRICOS DE LA HISTORIETA

Como objeto teórico, la historieta era en ese momento un lenguaje interesante, y esto por dos razones principales.

En primer lugar, parece que la historieta debiera ocupar un sitio en el conjunto de los mensajes por la imagen, es decir, en el dominio de los lenguajes visuales. Pero, a un tiempo, y al igual que los objetos estéticos del pop y el *happening* (Masotta 1967a, 1967b, 2004), la historieta se instala en los límites de las artes visuales y no olvida en ningún momento su relación con la palabra, con el vasto conjunto de las artes verbales. Masotta nota claramente esta difícil situación del objeto de su discurso y, ya en la “Presentación” del primer número de la revista *LD*, afirma que la historieta,

aparentemente cercana a la pintura [...], es su pariente lejana; verdaderamente cercana en cambio a la literatura (sobre todo a la literatura popular y de grandes masas), y también al cine, la historieta es –para decirlo con precisión– *literatura dibujada* (Masotta 1968b: 4).

La historieta señala un nudo cierto de problemas que afectan a la semiología como formación discursiva: los problemas relativos a la constitución de los lenguajes *mixtos* o *híbridos*, la interacción entre las propiedades semióticas de la palabra y la imagen, y aún más, las posibilidades de leer semiológicamente la imagen. ¿Es la imagen un signo? ¿Qué hay del signo lingüístico discreto en la imagen continua? ¿Qué hay de la imagen en el signo lingüístico? ¿Qué sentidos se traman entre una y otro? La expresión acuñada por Masotta para designar a la historieta, *literatura dibujada*, no refiere a una interacción pacífica entre arte verbal y arte visual; antes bien, nombra el espacio de una tensión problemática, no resuelta, entre códigos semiológicos enfrentados, e instala en el futuro los lugares teóricos –y también ideológicos– donde la historieta llegaría a instituirse como un objeto probable.

Mientras que la literatura occidental se habría esforzado históricamente por ocultar la dimensión visual o material de la escritura –inscripción sobre una superficie, un espacio–, para llegar a ser sólo palabra o voz –pura temporalidad desvanecida, intangible–; la historieta en cambio recupera para la escritura (y la enfrenta con) su materialidad, con la certeza obvia de que las letras efectivamente se pueden romper de un puñetazo.

En segundo lugar, la historieta es interesante para Masotta porque instala, como clave de su descripción semiológica, el concepto y el valor del *esquematismo*. Masotta lee el esquematismo en la historieta no como un contenido –ideológicamente negativo– sino como una propiedad o un rasgo formal de su lenguaje. La historieta es esquemática al nivel de la presentación visual de sus signos.<sup>1</sup> Y esta propiedad la coloca en el centro de la moderna cultura de masas de Occidente, en correlación histórica con los gestos vanguardistas del pop, el *happening* y el “arte comunicacional” (véase Masotta 1968a y 2004), porque constituye el índice de un preciso momento de *cambio ideológico*, una época de transición en la que una nueva estructura ideológica está revelándose.

Si los artistas pop han podido tomar a la historieta como “ejemplo” o como tema, es que había en la historieta algo más que el hecho de ser un producto de la sociedad industrial. Ese algo más hay que buscarlo, seguramente, al nivel de los aportes estéticos que existen en esa nueva realidad visual que es la historieta (Masotta 1968a: 211).

En su conferencia sobre “Los medios de información de masas y la categoría de ‘discontinuo’ en la estética contemporánea” (leída en el Di Tella, en noviembre de 1966), Masotta postula una correlación entre el crecimiento de los medios de información masiva y la producción, especialmente en las artes visuales, de una “nueva imagen” artística, un nuevo objeto estético que *“lleva en sí mismo no tanto –o bien, tanto– la intención de constituir un mensaje original y nuevo como que permite la inspección de las condiciones que rigen la constitución de todo mensaje”* (1967a: 56, y 2003: 221; las cursivas son del autor).

En este contexto, lo interesante de la historieta radica en que el esquematismo de su estructura se halla puesto de manifiesto en la superficie significativa de sus mensajes, al nivel mismo del medio, es decir: al nivel del canal de comunicación. La historieta no esconde su esquematismo, sino que revela su código; produciendo signos que *“exhiben en sí mismos la evidencia del ‘lado palpable’ que los constituye”* (Masotta 1967d: 198; cursivas del autor) y ponen al descubierto las restricciones impuestas por la materialidad del canal de comunicación elegido.

La reflexión masottiana ilumina así el valor teórico de la historieta en su intento por trazar, desplegar y recorrer “grandes correlaciones” culturales que se verían como al trasluz en la historia del siglo XX. El esquematismo del arte de masas, según Masotta, debe ser explicado no por sus supuestos efectos psicológicos y sociológicos sobre las audiencias –cf. Eco y su análisis del “mito de Superman” (1968: 249-297)–, sino a partir de su valor histórico positivo: señal de un pasaje, en el pensamiento de las

modernas sociedades occidentales, del psicologismo al formalismo; del surrealismo al pop; del psicoanálisis a la semántica.

Ahora bien, y al mismo tiempo, el esquematismo particular de la historieta, que la lleva a exhibir de un golpe no sólo los signos que utiliza, sino los modos de constitución de esos signos, y que depende de su necesidad de trasladar fenómenos inscritos en la temporalidad –la acción, el movimiento, la palabra– al espacio estático de la hoja de papel, abre para la semiología un nuevo campo de investigaciones, que abarca la *función pática* o el factor del *contacto* de los mensajes, remitiendo al estudio diferencial de las características materiales de los diversos medios de comunicación de masas y su incidencia en la recepción. El estudio de los canales de la comunicación, según Masotta, pasará a ocupar un lugar ahora dentro de la teoría de la comunicación, cuyo objeto sería:

*fixar por una descripción comparativa las distintas propiedades y características –los ‘rasgos diferenciales’ [...]– de diferentes medios de comunicación y los distintos ‘espesores’, las distintas propiedades materiales perceptivas de signos y/o símbolos pertenecientes a canales diferentes (Masotta 1967d: 202; cursivas del autor).*

En el interior de este “campo de estudio *pático-contacto*”, la historieta se transforma en un objeto privilegiado, en tanto sus signos revelan por sí mismos el “espesor” de los códigos y las restricciones materiales que los han generado –en una operación retórica equivalente a la del pop–, y permitiría plantear en sus términos adecuados la “paradoja, o la contradicción histórica” por la cual un “medio, preñado históricamente de un potencial desalienante sirve como vehículo ideológico” (*op.cit.*: 208). Masotta llegará a preguntarse entonces qué ocurre con unas audiencias, las de los modernos medios de comunicación de masas, que han aprendido de la historieta una forma de entrada a los mensajes regida por el esquematismo, es decir, regida por el reconocimiento del o de los códigos que están detrás de esos mensajes y los hacen posibles. En el despliegue de una formación discursiva que emerge, la historieta recupera su poder ideológicamente revulsivo, desalienante, y su valor estético; no en el nivel de sus mensajes, cuyos contenidos reaccionarios no pueden negarse, sino como una forma que propone e insiste en una *táctica de lectura* analítica y no sintética (en un imaginario del símbolo como cosa, como positividad, y no como “alma aérea”).

## 2. LOS SENTIDOS DE LA CRÍTICA

### 2.1. Estética, ética y sociedad

La producción crítica masottiana contornea los límites de su objeto de otra manera, en tanto la historieta ya no constituye allí sólo un objeto de conocimiento, sino también un objeto de valor. De esta manera, aparece situada ahora entre dos preguntas fundamentales para la formación discursiva que se está desplegando desde la se-

miología, en el universo de las ciencias sociales y humanas: la pregunta por su *sentido estético* y su *sentido ético*, y la pregunta por las *relaciones* entre ambos; por la relación entre estética y ética, o mejor, entre arte y política.

Masotta no dejará de afirmar que el objetivo de sus intervenciones críticas es, en última instancia, pedagógico. Se trata de modificar la relación habitual de un público, un sujeto colectivo, con las imágenes y los relatos que consume, para promover en esa recepción una “actitud de reflexión militante” —es decir, construir una pedagogía. Y esta modificación de los modos ingenuos de recepción de la historieta, asimismo, se desarrollará en dos direcciones simultáneas. Por un lado, la crítica masottiana apuntaría a revelar, a través de la producción de un efecto de extrañamiento de esas “imágenes íntimas” para el lector —que constituyen en este, desde la infancia, una memoria cultural—, el verdadero sentido social, cultural e ideológico de sus mensajes. Por otro lado, también se trataría de esclarecer las características específicas de la historieta como arte, es decir: el intento de constituir una estética de la historieta.

Pero, ¿qué es lo que tiene que ser enseñado, según Masotta, a propósito de la historieta? El discurso crítico masottiano tiene la virtud de señalar la imbricación, problemática y tensa, entre una *estética de la imagen de historieta* y la *condición moral de sus mensajes*. Mientras que la retórica de la historieta no deja de revelar insistentemente la distancia que va de los códigos a lo real, no deja de constituir una propuesta estética desalienante; la palabra, en cambio, ancla ideológicamente a la imagen y la compromete moralmente.

De esta manera, quedan estipuladas a un tiempo dos prácticas diversas de lectura crítica. En primer lugar, una consideración estética del *lenguaje* de la historieta, esto es: de un conjunto limitado de posibilidades expresivas con una finalidad comunicativa definida, la necesidad de “contar con imágenes”, cuya genealogía podría llevar a la constitución de una “vasta prehistoria de la historieta” (Masotta 1970: 119). En segundo lugar, un análisis de la historieta como *discurso ideológico*, surgido históricamente en el interior de la eclosión de los medios de comunicación de masas, cuyo efecto alienante tiende a la legitimación de las relaciones de producción características de las modernas sociedades urbanas e industriales (*op.cit.*: 120).

La primera dirección crítica de la reflexión masottiana, afincada en la concepción de la historieta como arte visual, recupera aquellas propuestas gráficas que exploran, tematizan y ensanchan las posibilidades expresivas del código de la historieta, es decir, que reconocen en ella un “lenguaje peculiar” y un “medio específico de comunicación”.

Lo que determina en primer lugar el valor de una historieta, a mi juicio, es el grado en que permite manifestar e indagar las propiedades y las características del lenguaje mismo de la historieta, revelar la historieta como lenguaje (Masotta 1969: 6).

Coherentemente con su teorización de la historieta como un “código sin mensaje verista” (1967d: 208), Masotta privilegia las producciones y estilos que, trabajando

sobre las restricciones materiales del medio –por ejemplo, la distinta disposición del espacio en la tira y en la página–, tienden a des-realizar lo representado y a poner en primer lugar las decisiones estilísticas en torno al dibujo, es decir, la “imaginación excitada” de la materialidad de los símbolos. Al mismo tiempo, rechaza las propuestas gráficas que afirman el verismo de la representación o que habrían buscado normalizar la historieta mediante su asimilación a las características o propiedades de otras artes consagradas. En esta línea de interpretación, reivindicará algunas producciones nacionales (*Mort Cinder*, de Alberto Breccia, o *Ticonderoga Flint*, de Hugo Pratt), las cuales cumplirían con la condición común de “postular y exigir una doble lectura”: “El dibujo parece competir con el verismo fotográfico, pero sólo con la condición de revelarse a sí mismo como dibujo” (Masotta 1969: 6).

La *crítica estética* masottiana se completa con un doble movimiento. Por un lado, aborda la descripción de obras y estilos autoriales en tanto *diferenciales*; es decir, a partir de lo que no son, por sus relaciones de oposición respecto de otras obras y otros estilos. Por otro lado, concibe las decisiones estilísticas individuales como modos particulares de relación con las restricciones materiales del medio (la historieta), las que se perciben a su vez sobre el fondo de sus diferencias con relación a las posibilidades expresivas de los otros medios de comunicación (el cine, por ejemplo).

En el nivel de lo que podría denominarse la *orientación sociológica* de su crítica, Masotta lee la historieta como un género realista, esto es: como un discurso que hace referencia necesariamente a la estructura de la sociedad que lo ha producido. En el texto sobre la historia del género en Norteamérica, se señala agudamente que “la historieta no es un mensaje que dependa únicamente de dibujo, es un ‘paquete’ de mensajes donde las decisiones morales se hallan en la base de su estructura” (Masotta 1970: 68). Y esta cualidad moral del mensaje historietístico, en tanto comentario o juicio de valor acerca de las relaciones sociales en el sistema capitalista, se ubicaría en el origen histórico del género: en el centro de los conflictos comerciales e ideológicos entre los grandes cotidianos de información, en Nueva York, a fines del siglo XIX.

Acaso el texto crítico más importante de Masotta sea su análisis sobre *Dick Tracy*, la tira del dibujante norteamericano Chester Gould (Masotta 1968c: 23-29). En este trabajo convergen las dos líneas fundamentales de una crítica a la vez estética y sociológica, a partir de un doble objetivo: demostrar el carácter desalienante de la tira y, más en general, mostrar cómo la violencia en tanto contenido no necesariamente implica un efecto negativo del mensaje en el nivel de su recepción –es decir, que no puede establecerse una correlación directa entre el plano de los contenidos de un mensaje y las modalidades de su consumo.

## 2.2. *La historia de un medio*

Finalmente, el único texto de Masotta sobre la historieta al que podríamos denominar como estrictamente historiográfico (*La historieta en el mundo moderno*) constituye para nosotros un testimonio central acerca del intento de fundar una perspectiva

histórica sobre la evolución de un lenguaje, que reúna los requisitos de una concepción marxista del devenir –nunca lineal, sino dialéctico– con los principios teóricos acerca del modo de existencia social de un medio de comunicación en el interior de las modernas sociedades de masas. El texto, dominado por un *ethos* marxista, despliega especialmente una lectura sociológica del cómic norteamericano, considerado como discurso antes que como lenguaje.<sup>2</sup> Le resulta difícil a Masotta concebir una historia puramente estética de la historieta; según él, al contrario de lo que ocurre con los discursos o mensajes vehiculizados, casi no hay evolución alguna de la historieta como código, dado que sus posibilidades (retóricas, estilísticas) se constituirían de una vez con el nacimiento del medio (Masotta 1967d: 218).

Sin embargo, en este cruce simultáneo de los vectores de la reflexión marxista sobre la historia, el análisis semiológico de las estructuras de significación y, en menor medida, la reversión lacaniana de una teoría del significante, la perspectiva histórica masottiana articula un conjunto preciso y valioso de modalidades y principios de interpretación.

1º- La voluntad de establecer los períodos de la evolución de un medio –la historieta norteamericana– a la luz de sus relaciones contradictorias, siempre diferenciales, con los otros medios.

2º- Una concepción dialéctica del devenir donde, lejos de los presupuestos de una historia lineal o progresiva, los acontecimientos aparecen como reaccionando los unos sobre los otros, instaurando entre ellos líneas de ruptura, y afectándose mutuamente desde diferentes series o clases de hechos. Así, las modificaciones impuestas sobre el canal, con el pasaje del cómic de los periódicos a los *comic-books*, supondrá una redefinición no sólo en el estilo gráfico de las historietas, sino también de las audiencias a las cuales se dirige el mensaje, que se ven requeridas específicamente ahora por el mensaje historietístico. Por otra parte, el *book*, como medio original de la historieta, mientras que elimina las tácitas restricciones que imponía la aparición en los diarios, al mismo tiempo llevará a la instauración de formas de regulación externas o “públicas” –redacción del famoso *Comics Code*, en 1953.

3º- La decisión de leer los textos particulares no como índices o muestras representativas de conjuntos más amplios, sino como síntomas, que sólo revelan las líneas más importantes de una evolución en lo que no dicen, en lo que niegan o traducen como su envés de sentido –es decir, como un mensaje invertido. Esta postura estaría subtendida a la vez por la hipótesis, de cuño marxista, de que todo mensaje o forma que alcanza una posición de máxima visibilidad en un estado de la sociedad constituye en realidad el resultado de una tendencia o una fuerza social que se ha detenido y se ha tornado conservadora; es decir, que todo mensaje dominante resume o cristaliza la imagen de aquello que debe ser superado por la historia. Y, al revés, se trata de leer en los discursos periféricos o marginales –el cómic *underground*, la historieta pornográfica– todo lo que no ha sido dicho o no se dice en la superficie visible de los mensajes hegemónicos.

4º- El establecimiento de correlaciones entre hechos de diferentes series que tiendan a verificar las hipótesis más generales sobre el desarrollo histórico del arte y/o de la sociedad. De este modo, el valor de la nueva historieta norteamericana de los años

50 –la revista *Mad*, por ejemplo– residiría en la práctica generalizada de la *parodia*. Y esto por varias razones: (a) porque la parodia refleja la conciencia de la especificidad del lenguaje de la historieta frente a los otros medios de comunicación; (b) porque, en tanto estructura de significación, la parodia dice, con el mismo lenguaje, aunque problematizado, lo que niega o lo que no dice el discurso parodiado; y (c) porque el estilo paródico emparenta la nueva historieta con la actitud pop de desenmascaramiento de los códigos que rigen la relación del hombre con sus objetos.

5º- La postulación, en fin, basada todavía en el *ethos* marxista, de un constante reenvío entre ciertas pautas socioeconómicas generales, leídas a la luz de los avatares históricos del modo de producción capitalista, y su resolución simbólica en el discurso, a través de la mediación de las restricciones materiales específicas generadas por el medio analizado, la historieta.

## NOTAS

<sup>1</sup> Como arte visual, la historieta se organiza esquemáticamente a partir de unas cuantas oposiciones significativas; es decir, el mensaje historietístico remite para su codificación/decodificación a una serie de oposiciones binarias simples y una red mínima de posibilidades de combinación (sobre la semántica del globo de historieta, por ejemplo, véase Masotta 1967c).

<sup>2</sup> En esta propuesta de investigación histórica, acaso el aporte más fructífero del libro esté en las observaciones sobre el surgimiento del *comic-book*, como un medio de comunicación original, y las consecuencias de este acontecimiento en la estética y la ideología de la historieta (Masotta 1970: 78-101).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ECO, U. (1968) *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- MASOTTA, O. (1967a, comp.) *Happenings*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- \_\_\_\_\_ (1967b) *El arte pop*. Buenos Aires: Columba.
- \_\_\_\_\_ (1967c) “El ‘esquematismo’ contemporáneo y la historieta”, en *Técnica de la historieta*, de E. Lipszyc (ed.), VII-IX. Buenos Aires: Escuela Panamericana de Artes.
- \_\_\_\_\_ (1967d) “Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: el esquematismo”, en Eliseo Verón (ed.), *Lenguaje y comunicación social*. Buenos Aires: Nueva Visión, págs. 192-222.
- \_\_\_\_\_ (1968a) *Conciencia y estructura*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- \_\_\_\_\_ (1968b) “Presentación”, en *Literatura Dibujada* 1, págs. 3-6.
- \_\_\_\_\_ (1968c) “Dick Tracy o las desventuras del delito”, en *Literatura Dibujada* 2, págs. 23-29.
- \_\_\_\_\_ (1969) “Breccia de cerca”, en *Literatura Dibujada* 3, págs. 3-8.
- \_\_\_\_\_ (1970) *La historieta en el mundo moderno*. Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2004) *Revolución en el arte*. Buenos Aires: Edhasa.
- VERÓN, E. (1969) “Hacia una ciencia de la comunicación social”, en *Lenguaje y comunicación social*. Buenos Aires: Nueva Visión, págs. 9-29.