



LA POLÉMICA ECO/MCLUHAN EN LOS AÑOS SESENTA: SOBRE LENGUAJES, SUJETOS Y TEXTOS

Lucas Rafael Berone

UNC – UADER

lucasberone@yahoo.com.ar

Resumen

Los estudios académicos acerca de la historieta se fundan en los trabajos pioneros de Umberto Eco, incluidos en su libro *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas* (1964), de inspiración estructuralista o semiológica. Resulta de común conocimiento que, en ese libro, Eco asume una posición explícitamente polémica frente a las ideas y categorías interpretativas propuestas por el teórico canadiense Marshall McLuhan, acerca de los modernos medios de comunicación de masas (contenidos en sus dos famosos libros: *La galaxia Gutenberg*, de 1962, y *Comprender los medios*, de 1964). Ahora bien, lo que no ha sido suficientemente señalado hasta ahora, desde nuestra consideración, es que los sentidos tramados en semejante polémica –entre esas dos perspectivas igualmente totalizadoras– marcan fuertemente los modos de pensar y definir las relaciones entre tres conceptos centrales de todo abordaje académico global acerca de la comunicación de masas: el *lenguaje*, el *sujeto* y los *textos*.

Palabras clave: Eco – McLuhan – cómic – polémica.

Abstract

Academic studies on the comic strip are based on the pioneering works of Umberto Eco, included in his book *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas* (1964), inspired by structuralism or semiology. It is also known that, in this book, Eco assumes an explicitly polemical position against the ideas and interpretative categories proposed by the Canadian theorist Marshall McLuhan, about the modern mass media (contained in his two famous books: *The Gutenberg Galaxy*, 1962, and *Understanding Media*, 1964). However, up to now it has not been argued sufficiently, it seems to me, that the meanings plotted in that controversy, between two equally totalizing perspectives, will strongly mark the ways of thinking and define the relationships between three central concepts of all academic approaches to of mass communication: *language*, the *subject* and *texts*.

Keywords: Eco – McLuhan – comic – controversy.

La polémica Eco/McLuhan en los años sesenta: sobre lenguajes, sujetos y textos

Generalmente, suele repetirse como un hecho establecido que los estudios académicos acerca de la historieta, el cómic o el tebeo se fundan en los pioneros trabajos de Umberto Eco, incluidos en su libro *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas* (1964), de inspiración estructuralista o semiológica –es decir, en la línea de la *fundación* que estaba llevando adelante Roland Barthes en el contexto académico francés de la semiología como disciplina de análisis de los signos o textos de una cultura. También son recurrentes las afirmaciones que sostienen que, en ese libro, Eco asume una posición explícitamente polémica frente a las ideas y categorías interpretativas propuestas por el teórico canadiense Marshall McLuhan, respecto de los modernos medios de comunicación de masas (contenidas en sus dos famosos libros: *La galaxia Gutenberg*, de 1962, y *Comprender los medios*, de 1964), en contraste con la valoración relativamente positiva que le merecen en ese momento los otros estudios producidos por la tradición o la línea norteamericana de la *mass communication research*.

Ahora bien, lo que no ha sido suficientemente señalado hasta ahora, en mi opinión, es que los sentidos tramados en semejante polémica –entre esas dos perspectivas igualmente totalizadoras acerca del fenómeno de los medios de comunicación de masas–, marcan fuertemente las formas, los contenidos y las orientaciones de los futuros estudios sobre la historieta, tanto en el contexto europeo como en el latinoamericano.

Una introducción: sobre el *pathos* metodológico

Cuando Umberto Eco escribe sus tres ensayos sobre el cómic –especialmente el primero, *Lectura de Steve Canyon* (los otros dos, *El mito de Superman* y *El mundo de Charlie Brown*, son aplicaciones del modelo o *estudios de caso*)–, resulta evidente que lo hace poseído por un *pathos* metodológico: de lo que se trata es de definir, en última instancia, el lugar específico que le correspondería a una descripción semiológica o estructural de los mensajes de la historieta, en el contexto de una teoría general acerca de la comunicación o la *cultura de masas*.

En su *Lectura de Steve Canyon*, a propósito del examen metódico, *cuadro a cuadro*, de la primera página dominical de la historieta de Milton Caniff, Eco (1968) busca inferir las características básicas de un “lenguaje del cómic”, señalando especialmente los elementos y las reglas que conformarían los niveles de una “semántica del cómic” y una “sintaxis específica” o una serie de “leyes de montaje”. A partir de esto, continúa Eco, de lo que se trata es de determinar la relación entre esas propiedades estructurales del lenguaje con los modos de producción y las formas de fruición efectivas de los mensajes producidos.

Una lectura crítica de este género se ha resuelto, en definitiva, en un análisis descriptivo que nos ha permitido esclarecer las “estructuras” del cómic. Pero detenerse en este orden de consideraciones, impediría identificar el valor de tales estructuras en relación a un contexto cultural más amplio. Una definición de las estructuras, en todo caso, no puede ser más que la operación introductoria a otros niveles de investigación, so pena de resolverse en una mera justificación técnica del hecho, de todo hecho que parezca definible estructuralmente. (Eco, 1968, p. 176)

En este sentido, abundan las prevenciones de Eco en las dos direcciones del argumento. Será indispensable, para él, completar todo análisis del valor cultural o de la orientación ideológica de los cómics con un esclarecimiento de sus características formales¹ y, al mismo tiempo, no bastará meramente con una descripción estructural del cómic para inferir de ella las necesarias implicancias culturales e ideológicas de su producción y de su consumo.

La investigación sobre las estructuras del producto puede solamente preceder a una investigación interdisciplinaria en que la estética puede definir las modalidades de organización de un mensaje, la poética que se halla en su base; la psicología estudiará la variabilidad de los esquemas de fruición; la sociología aclarará la incidencia de estos mensajes en la vida de los grupos, y su dependencia de la articulación en la vida de los grupos; la economía y las ciencias políticas deberán poner en claro las relaciones entre tales medios y las condiciones de base de una sociedad; la pedagogía se planteará el problema de su incidencia sobre la formación de quienes pertenecen a esta sociedad; la antropología cultural establecerá, finalmente, hasta qué punto la presencia de estos medios es función del sistema de valores, creencias, comportamientos, de una sociedad industrial, ayudándonos a comprender qué sentido asumen en este nuevo contexto los valores tradicionales del Arte, la Belleza, lo Culto. (Eco, 1968, p. 198-199)

Nada de semejante programa –inter o multidisciplinario– podría ser localizado en la escritura derivacional de Marshall McLuhan, cuyo estilo expositivo se desentiende completamente de cualquier prevención metodológica formal y pareciera sobrevolar, *navegar* o desplazarse aleatoriamente, de un punto a otro del vasto campo de producciones y lenguajes culturales que ha tomado como objeto de su reflexión, entre uno y otro de sus dos libros fundamentales.

Desde este punto de vista, acaso resulte aleccionador contrastar la sola página de historieta a la que pretende ceñirse rigurosamente la argumentación de Eco, con el conjunto

¹ Dice Eco en una nota al pie: “el análisis de los contenidos resulta incompleto si no se hace al mismo tiempo otro de las estructuras formales, para determinar la dependencia de una opción ideológica de una determinada solución estilística, o para demostrar que una solución estilística quita importancia a una determinada opción ideológica” (1968, pp. 182-183).

heterogéneo y abrumador de la “galaxia Gutenberg” a la que McLuhan se remite en sus análisis. En un texto crítico que republicó en Argentina la revista *Los Libros*, y acerca de McLuhan, Edgar Morin nota en él (y valora) “la existencia de un pensamiento galáctico, es decir, que se esfuerza por establecer grandes configuraciones donde aproximaciones no frecuentes traducen una investigación flexible de compleja estructuración” (Morin, 1970, p. 23) —o de ninguna estructuración, si hemos de atender a la dura crítica formulada por Eco².

El último capítulo de la edición española de *Apocalípticos e integrados* —dice Oscar Traversa, en su reseña crítica para *Los Libros*— está dedicado a Marshall McLuhan. Hacia el final Umberto Eco nos recomienda la lectura de aquel autor, pero con la condición de contarle a nuestros amigos: “así os veréis obligados a seguir un orden y despertareis de la alucinación”. (Traversa, 1970, p. 3)

Y, sin embargo, lo más interesante de una interpretación actual de esa polémica, que permaneciera atenta por igual a los contenidos y las formas de una y otra propuesta analítica, no pasaría por la discusión de sus diversos procederes metodológicos, sino que estriba especialmente en los modos por los que uno y otro intelectual (Eco y McLuhan) pensaron y definieron las relaciones entre tres conceptos centrales de todo abordaje académico acerca de la comunicación de masas: el *lenguaje*, el *sujeto* y los *textos*.

Algunas consideraciones acerca de los lenguajes/medios de la comunicación

1. Lo que inicialmente habría que decir acerca del primer concepto propuesto para este análisis, es que Eco (1968) concibe o cree poder llevar adelante una descripción de los lenguajes o los medios de la comunicación de masas en la línea de la tradición saussureana, con independencia de todo valor estético e ideológico. Para el semiólogo italiano, nada existe en los lenguajes de la comunicación que determine de alguna manera la naturaleza estética e ideológica de los mensajes que se producen a partir de esos mismos lenguajes.

Ahora bien, esta concepción condiciona al mismo tiempo la forma en que se presentan las *relaciones* entre los lenguajes o los medios, en un determinado momento de la historia de la sociedad: en el contexto de la propuesta de Eco, las relaciones entre lenguajes o discursos de la cultura sólo pueden ser de pura *exterioridad*; es decir, a partir del reconocimiento de los límites precisos que separarían a uno y otro código.

² Sobre los diferentes lugares de la recepción de McLuhan en Argentina, ver Diviani (2011), Scolari (2015) y Mayorá (2015).

De este modo, para Eco, las relaciones entre lenguajes se reducen al *préstamo* o al pasaje de elementos de uno a otro conjunto de signos, siendo de *promoción*, por ejemplo, cuando el lenguaje del cómic transfiere sus propios recursos hacia otras esferas de la comunicación (de masas o no), y de *parasitismo*, cuando el lenguaje del cómic, inversamente, toma elementos forjados en otras zonas de la producción cultural, como la pintura o el cine³.

Véanse por ejemplo el conjunto de convenciones gráficas que concurren en la representación del movimiento en el ámbito del encuadre. No es difícil observar una estilización gráfica de los dinamismos, que recuerda mucho las soluciones del futurismo. (...) En el caso de la representación del movimiento, puesta en vigor por el cómic, nos hallamos frente a un típico fenómeno de transmigración a nivel popular de un estilema que ha hallado un nuevo contexto en que integrarse y en que reencontrar una fisonomía autónoma. De parecido modo, parece superfluo indicar los parentescos entre técnica del cómic y técnica cinematográfica. (Eco, 1968, p. 176-177)

2. Por su parte, el despliegue del pensamiento mcluhaniano sugiere, como sabemos, una concepción bien diferente respecto de los medios de comunicación y sus interrelaciones. Para McLuhan (1994), la afirmación de que “el medio es el mensaje” supone que los lenguajes de la comunicación sí adquieren un valor cultural *per se*, y esto lo hacen en función de las relaciones que establecen con los otros medios y con las características de sus receptores/usuarios, en un momento dado de la evolución histórica de la sociedad.

De esto derivan algunas de las ideas más reconocidas o interesantes del planteo mcluhaniano. En primer lugar, la afirmación de que todo nuevo medio de comunicación asume como su *contenido* (o transfiere al plano de sus contenidos) las propiedades formales de alguno de los medios ya existentes. Esto es: que los medios de comunicación tradicionales pasan a ser *contenidos* de los nuevos medios. Así: “El contenido de la escritura es el discurso, del mismo modo que el contenido de la imprenta es la palabra escrita, y la imprenta, el del telégrafo” (McLuhan, 1994, p. 30)⁴.

En segundo lugar, podemos citar la popular (y muy criticada) distinción entre *medios fríos* y *medios calientes*. Según esta, son *medios calientes* aquellos que transmiten una gran cantidad de información y, por lo tanto, casi no admiten la participación del espectador en la configuración final del mensaje (ejemplos: la radio, el cine). En cambio, constituyen *medios*

³ En cierta manera, la propuesta de D. Barbieri (1991) constituye una expansión o una ampliación minuciosa y exhaustiva de dicha premisa analítica.

⁴ Vale la pena citar las siguientes dos prevenciones que podemos leer en la argumentación de McLuhan, continuando sus razonamientos acerca de los *contenidos* de los medios, preñadas de consecuencias y de resonancias sugestivas. Dice: “el «mensaje» de cualquier medio o tecnología es el cambio de escala, ritmo o patrones que introduce en los asuntos humanos”. Y luego: “En realidad, lo más típico es que los «contenidos» de cualquier medio nos impidan ver su carácter” (McLuhan, 1994, p. 30).

fríos aquellos lenguajes con un bajo nivel de información y que requieren, pues, de un alto grado de participación por parte de los receptores para completar la significación de los mensajes que transmiten (ejemplos: la televisión, la historieta). Pero, en tercer lugar, y relacionado con lo anterior, no deberíamos olvidar tampoco que los efectos de los medios varían según las características de las culturas o los grupos sociales en las que se insertan y sobre los que operan –que pueden ser también, a su vez, clasificadas/os en *calientes* o *frías/os*.

De este modo, una cosa sería el impacto de los medios fríos de la *era de la electricidad* en las sociedades occidentales recalentadas tras la era industrial mecanicista, mientras que en condiciones bien diferentes de recepción habrían de encontrarse los miembros de ciertas culturas *tribales* o preindustriales del resto del mundo.

Una jerarquía tribal o feudal de tipo tradicional se colapsa rápidamente al toparse con cualquier medio caliente de tipo mecánico, uniforme y repetitivo. Los medios del dinero, de la rueda o de la escritura, o cualquier otro medio especializado de intercambio e información, pueden fragmentar una estructura tribal. (...) Sin embargo, los países atrasados que han experimentado poca penetración de nuestra cultura mecánica y especializada están mucho mejor preparados para enfrentarse a la tecnología eléctrica y para comprenderla. Las culturas atrasadas y no industriales no sólo no tienen que vencer hábitos especializados (...), sino que conservan parte de su cultura oral tradicional que tiene el carácter de “campo” total unificado propio del nuevo electromagnetismo. (McLuhan, 1994, pp. 45 y 47)

Entre los textos y el sujeto: los lugares del sentido

1. El abordaje de Umberto Eco, así como tiende inevitablemente a la reificación de los códigos o lenguajes de la comunicación, considerándolos como sistemas autónomos y autoejecutables, lleva del mismo modo a restaurar al sujeto humano en tanto origen soberano (y destino final) de cualquier proceso de significación.

Para el autor, los mensajes de los medios de comunicación de masas, como cualquier otra producción simbólica/cultural, sólo tienen dos opciones frente a sí: o conectan con (revelan y ayudan a manifestar) una suerte de inalterable *condición humana*, atrapada en los engranajes perversos de un orden social injusto (el de la sociedad burguesa); o bien, extienden sobre dicha condición o naturaleza, invariablemente, los velos interesados de la *mitificación* ideológica, puesta al servicio de una dominación social (la de la burguesía).

En el contexto de una concepción puramente *instrumental* de la comunicación humana –que hace de los mensajes simples vehículos de unas significaciones gestadas desde una

particular intencionalidad comunicativa, anclada, a su vez, en la confluencia de determinadas restricciones objetivas—, el sujeto se sitúa en el borde exterior de sus lenguajes. Además, se dirige a ellos (y, por extensión, a sus receptores) tironeado por el dilema de una disyuntiva implacable:

- puede plegarse obediente a la naturalización y la reproducción simbólica de ciertas relaciones sociales de dominación;
- o bien, elige develar la verdad de los códigos en los que toda representación se sostiene (es decir: su naturaleza de puro artificio, su carácter exclusivamente convencional) y la verdad de las condiciones socioculturales a las que cualquier representación se refiere (es decir: la historicidad de su génesis, el carácter meramente contingente de su eficacia).

Como ejemplo elemental de la primera orientación, según Eco, tendríamos el *mito de Superman* (y, en general, el de todos los superhéroes del cómic), acerca del que:

Si examinamos los “contenidos” ideológicos de la historia de Superman, nos damos cuenta de que, por un lado, se sostienen y funcionan comunicativamente merced a la estructura de la serie narrativa; y por otro, contribuyen a definir la estructura que los expresa como una estructura circular, estática, vehículo de un mensaje pedagógico sustancialmente inmovilístico. (Eco, 1968, p. 287)

Por otro lado, respecto de las posibilidades abiertas por una orientación comunicativa asociada a “una función crítica y liberadora” (Eco, 1968, p. 301), el semiólogo italiano las ve materializadas en otros cómics, acaso más vinculados con las soluciones temáticas, compositivas y estilísticas de lo que podríamos denominar la *caricatura* o el *humor gráfico*.

Los dibujos de Jules Feiffer; el *Krazy Kat*, de Herriman; los *Peanuts*, de C. Schultz: se trata de creaciones que, concebidas en el interior de un sistema de producción cultural “ordenado desde arriba” y que “funciona según toda la mecánica de la persuasión oculta, presuponiendo en el receptor una postura de evasión que estimula de inmediato las veleidades paternalistas de los organizadores” (Eco, 1968, p. 299), les permiten sin embargo a sus lectores (y a sus autores) salir “del círculo banal del consumo y de la evasión” y alcanzar, de esta manera, “casi el umbral de una meditación” (Eco, 1968, p. 305).

2. La argumentación de Eco deja al sujeto-autor aislado y soberano, portador de su singularidad, frente a la disyuntiva (política, en última instancia) de reforzar o denunciar las condiciones objetivas establecidas por un sistema social dominante —según una concepción

romántica de la producción cultural que se ha continuado y utilizado en las proposiciones adornianas sobre el arte, o en los textos de la Escuela de Frankfurt (Adorno y Horkheimer, 1988). Por su parte, en cambio, la mirada que McLuhan tiende hacia el funcionamiento contemporáneo de los medios de comunicación de masas puede entregarnos de repente una imagen acaso más compleja (y diferente), donde las nociones de *sujeto* y de *sistema* se hallan mutuamente imbricadas o comprometidas, en tanto artífices de una interacción (y una mutua implicación) que no las deja inalteradas o que las transforma fundamentalmente.

El pensamiento y la argumentación mcluhaniana asentado/a en la premisa de que los sistemas o las formas de la comunicación social se constituyeron históricamente como *extensiones* técnicas de ciertas capacidades o cualidades del sujeto humano, se propone indagar los modos en los que el funcionamiento y determinadas propiedades formales de las nuevas tecnologías de la comunicación condicionan o afectan la experiencia que el sujeto humano hace del mundo, y las prácticas por las cuales traduce las características de su medioambiente en *información*.

En un tono provocador y profético, acaso, podemos leer en la Introducción de su libro *Comprender los medios*, la siguiente declaración:

En las edades mecánicas extendimos nuestro cuerpo en el espacio. Hoy, tras más de un siglo de tecnología eléctrica, hemos extendido nuestro sistema nervioso central hasta abarcar todo el globo, aboliendo tiempo y espacio, al menos en cuanto a este planeta se refiere. Nos estamos acercando rápidamente a la fase final de las extensiones del hombre: la simulación tecnológica de la conciencia, por la cual los procesos creativos del conocimiento se extenderán, colectiva y corporativamente, al conjunto de la sociedad humana, de un modo muy parecido a como ya hemos extendido nuestros sentidos y nervios con los diversos medios de comunicación. (McLuhan, 1994, pp. 25-26)

Según el filósofo, lejos o más allá de actuar como vehículos-transmisores de una posición autoral o de un sistema de ideas, los medios de comunicación en tanto *extensiones* del hombre operan como máquinas de traducción que transforman la experiencia humana en información.

Todos los medios son metáforas activas por su poder de traducir la experiencia en nuevas formas. El habla fue la primera tecnología con la que el hombre pudo soltar su entorno para volver a asirlo de una manera nueva. (McLuhan, 1994, p. 78)

Ahora bien, lo que sucede con las nuevas tecnologías de la comunicación surgidas desde principios del siglo XX –en lo que el teórico canadiense llama la “era

electromagnética”, o de los “medios eléctricos”– resultaría clave por el cambio revolucionario o la radical ruptura de escala que involucra su puesta en funcionamiento.

Al situar el cuerpo físico dentro del sistema nervioso extendido con los medios eléctricos, hemos desencadenado una dinámica por la cual todas las tecnologías anteriores, que no son sino meras extensiones de las manos, de los pies, de los dientes y de la termorregulación –todas ellas, ciudades incluidas, extensiones de nuestro cuerpo–, serán traducidas en sistemas de información. La tecnología electromagnética exige del hombre una docilidad extrema y la quietud de la meditación, como corresponde a un organismo cuyo cerebro está fuera de su cráneo y cuyos nervios están por fuera de su piel. (McLuhan, 1994, p. 78)⁵

Queda claro, entonces, que semejante perspectiva implica un tipo de interrogantes y un modo de abordaje analítico muy diversos respecto de los estudios presentados por Eco. Es decir, ya no se trata solamente de atravesar la superficie significativa de los mensajes en busca de la intencionalidad del autor y de delinear el complejo de sus relaciones con un sistema ideológico o un horizonte sociocultural. A partir de aquí, también ocurre que se torna posible indagar, en los textos singulares, los modos generales en que los medios llevan a cabo la *traducción* de la experiencia humana en información; y simultáneamente –dadas las consecuencias derivadas del axioma inicial, acerca de que *el medio es el mensaje*–, las operaciones por las cuales un lenguaje determinado se sitúa en el *ecosistema* mediático de su época y reelabora en sus propios términos los parámetros formales de los otros medios de comunicación.

3. Como se puede observar a partir del texto, la posición mcluhaniana orienta la reflexión crítica en direcciones bastante inéditas desde el punto de vista de los abordajes característicos de los lenguajes y textos de la cultura de masas, en general, y de los cómics, en particular.

Consideremos el ejemplo de la historieta. Según McLuhan (1994), el estudio de los cómics configura en ese momento (mediados de los años sesenta del siglo XX) la clave para acceder analíticamente, por contraste, a la comprensión de la imagen televisiva.

El tema de la televisión resulta tan difícil para las personas alfabetizadas que debe enfocarse indirectamente. De los tres millones de puntos por segundo que componen la imagen, el telespectador sólo puede captar, en un abrazo icónico, unas cuantas docenas, setenta más o menos, con las que se elabora una imagen. La imagen así

⁵ Vale la pena continuar brevemente la cita de este pasaje, por las obvias resonancias que semejante planteo tiene en relación a nuestra más urgente actualidad: “Con la tecnología eléctrica, toda la actividad humana se convierte en aprender y conocer. En términos de lo que todavía consideramos «economía» (palabra griega que se refería a una unidad familiar), significa que todos los tipos de empleo se convierten en «aprendizaje remunerado» y que todos los tipos de riqueza resultan de movimientos de información” (McLuhan, 1994, p. 79).

elaborada resulta tan tosca como la de los tebeos. Por este motivo, la imprenta y los tebeos son un enfoque práctico para comprender la imagen televisiva, ya que brindan muy poca información o detalles asociados. (McLuhan, 1994, p. 177)⁶

Asimismo, y puesto sobre otras coordenadas, el cómic aparece como un medio de comunicación que, heredero de la imprenta, llega a traducir (y transformar) los parámetros técnicos y formales de ciertos medios denominados *calientes*, como el cine, la radio y la fotografía. Medios correlativos o solidarios, a su vez, de los acelerados procesos de industrialización, mecanización y especialización que sufrieron las modernas sociedades occidentales, entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

De este modo, desde su origen histórico, la historieta —en especial, el *comic book*— constituiría un lenguaje que resuelve, en el nivel de su organización formal (es decir, como conjunto de unidades significantes y reglas combinatorias), y finalmente revela, *en negativo*, las características fundamentales de la vida humana en el contexto de las nuevas sociedades, *recalentadas* y fragmentadas por el trabajo industrial, mecanizado y especializado.

El primer tebeo se publicó en 1935. Al no estar relacionado con nada ni tener pinta de literatura, y al ser tan difícil de descifrar como el Book of Kells, arraigó entre los jóvenes. Era difícil que los mayores de la tribu, que nunca habían reparado en que el periódico de turno era tan frenético como una exposición de arte surrealista, se dieran cuenta de que el tebeo era tan exótico como las iluminaciones del siglo VIII. Así, al no darse cuenta de nada respecto a la forma, tampoco podían distinguir nada del contenido. Sólo se fijaron en la destrucción y la violencia. Por lo cual, con una ingenua lógica literaria, se pusieron a esperar que la violencia inundara el mundo. O bien atribuyeron a los tebeos la delincuencia del momento. (McLuhan, 1994, p. 181)

La argumentación mcluhaniana se preocupa, pues, por revertir o por invertir el sentido de las acusaciones acerca de los efectos perturbadores de la lectura de los cómics que se habían difundido y popularizado en los Estados Unidos tras el éxito del libro de F. Wertham, *La seducción del inocente* (1954)⁷. McLuhan reivindica, por contrapartida, el trabajo profundamente esclarecedor y revulsivo de una serie como *Li'l Abner*, del humorista Al Capp (tira que se produjo entre los años 1934 y 1977 y fue distribuida en Estados Unidos, e internacionalmente, por el *United Feature Syndicate*). Cito nuevamente, *in extenso*:

⁶ La argumentación de McLuhan (1994), acerca de los cómics o tebeos como modo de acceso a la comprensión de la imagen televisiva, sigue un poco más adelante: “Las cualidades estructurales de la imprenta y de los bloques tallados también se dan en la historieta; dichas cualidades comparten un carácter de participación y de «hágalo usted mismo» que también impregna una gran variedad de las actuales experiencias de los medios. La imprenta es la clave del tebeo, y éste, la clave para comprender la imagen de televisión” (p. 178).

⁷ Sobre el fenómeno del libro de Wertham y la campaña *anti-cómic* generada en los Estados Unidos, durante los años cincuenta ver: Pérez Fernández (2009) y Fernández Sarasola (2019).

Vivir y experimentar cualquier cosa consiste en traducir su impacto directo en muchas formas indirectas de conciencia. Hemos proporcionado a los jóvenes una ruidosa jungla de asfalto al lado de la cual cualquier selva tropical llena de animales parece tan inofensiva y pacífica como una madriguera de conejos. La hemos llamado normal. Hemos pagado empleados para que la mantuvieran en su intensidad máxima porque era muy rentable. Cuando las industrias del espectáculo intentaron proporcionar una copia razonablemente fiel de la vehemencia urbana, la gente frunció las cejas. (...) Fue Al Capp quien descubrió que resultaba divertido, al menos hasta la llegada de la televisión, cualquier grado de mutilación a lo Scragg o de moralidad a lo Phogbound. A él, no le parecía divertido. Ponía en su tira exactamente lo que veía a su alrededor. Pero nuestra incapacidad adquirida para relacionar una situación con otra permitió que su realismo sarcástico fuera considerado humor. Cuanto más mostrara la aptitud de la gente para meterse en horribles dificultades y su completa incapacidad para ayudarse unos a otros, más divertido resultaba. (McLuhan, 1994, pp. 181-182)

Luego, a la vez, reconoce e identifica, proféticamente, las razones por las que la televisión relega paulatinamente al cómic hacia zonas cada vez más marginales y reducidas del entretenimiento masivo. Vale la pena detenerse en este momento del razonamiento. Aquí, McLuhan muestra que la principal novedad formal del lenguaje de la imagen televisiva radica en la transmisión *en vivo y en directo*, lo cual sanciona definitivamente el triunfo de la literalidad (del periodismo o de la *información* como discurso social, podríamos decir) y desarticula o desactiva la potencia del gesto de la ficcionalización, de la alegorización que está en la base del funcionamiento del cómic como medio de comunicación.

Simplemente, la televisión involucraba a todo el mundo con todo el mundo mucho más profundamente que antes. (...) Una implicación en profundidad anima a todo el mundo a tomarse a sí mismo más en serio que antes. A medida que la televisión iba enfriando al público norteamericano (...), se iba haciendo necesario rebajar la maravillosa mezcla de Al Capp. (...) Como lo descubrió la revista MAD, el nuevo público encontraba tan divertidas las escenas y temas de la vida cotidiana como el lejano Dogpatch. (McLuhan, 1994, p. 179)

Finalmente, y último rulo del bucle, semejante movimiento hermenéutico le permitirá a McLuhan poner de cabeza las tradicionales jerarquías entre arte de vanguardia y arte popular, jerarquías y divisorias que la propuesta crítica de Eco sólo había vuelto a trazar una vez más.

Para el canadiense, el artista de vanguardia de nuestra época no hace otra cosa que repetir o reproducir, en su arte, las proezas técnicas de la especialización que dice combatir. Muy por el contrario, el arte popular o de masas confrontaría con la fragmentación impuesta



por la modernidad y la industrialización, con la representación ingenua de un *individuo integral*, a partir de una imagen que funciona como totalidad de sentido.

El arte popular es el payaso que nos recuerda toda la vida y las facultades que hemos dejado de lado en la rutina cotidiana. Se atreve a llevar a cabo las rutinas especializadas de la sociedad, actuando como un individuo integral. Pero el individuo integral es del todo inepto en una situación especializada. Al menos, ésta es una manera de llegar al arte de los tebeos, al arte del payaso. (McLuhan, 1994, p. 180)

Un caso testigo: en torno a *Li'l Abner* (de Al Capp)

1. Ahora bien: ¿qué queda de todo esto? Sin dudas, no se trata de establecer, hoy, cuál de las dos posiciones autorales finalmente contaba con los argumentos más consistentes o más valederos. Tampoco si hubiera sido deseable que una de ambas posturas se impusiera sobre la otra, a pesar de todo, definiendo así una agenda de discusiones y de investigaciones (sobre la comunicación de masas y sobre el cómic) que resultaría radicalmente alternativa respecto de lo que sucedió, efectivamente, a partir de las fundaciones disciplinares de los años sesenta.

Creo que se trata, más bien, de darnos una ocasión para ensayar nuevamente algunos movimientos críticos indispensables; una serie de operaciones que, en el campo de la reflexión académica:

Iº- nos permitan eludir algunas encerronas discursivas, cifradas en un conjunto de temas afines (los de intencionalidad, autonomía, especialización, metodología), y

IIº- nos ayuden a resituar la historieta en un lugar teórico acaso más productivo, en tanto encrucijada semiótica y cultural en la que resulta posible indagar cómo se conectan y se ponen en diálogo algunos de los problemas más interesantes relativos a las formas y las condiciones de la comunicación, en las actuales sociedades del consumo masivo y de la mediatización. Esto es, por ejemplo, ¿cómo traduce la historieta lo que sucede en la escena mediática global, a los parámetros formales de su propio lenguaje? O también: ¿qué función cultural, qué operaciones discursivas pueden verificarse en los nuevos géneros dominantes del campo de la historieta, con relativo reconocimiento estético y puestos a distancia del sistema de géneros (fccionales) tradicionales: el cómic autobiográfico, el cómic periodístico, el cómic histórico?

2. En este sentido, puede resultar muy útil a nuestros fines la revisión del debate académico suscitado, entre los años sesenta y setenta del siglo XX, respecto de la mencionada serie de Al Capp, *Li'l Abner*, su popularidad y su significación política, social y cultural.

La *pedra de toque* del origen del debate residió en la común aceptación y celebración de la serie, su consumo en tanto producto privilegiado del entretenimiento de masas y su interpretación, por parte de sectores reconocidos y prestigiosos del mundo académico y de la creación artística de vanguardia, como un discurso notoriamente crítico en relación a la cultura y la sociedad norteamericana.

El hecho es enfáticamente subrayado por Javier Coma, por ejemplo, en el comienzo de la detallada reseña que le dedica a *Li'l Abner* en su libro de 1978 (*Los cómics, un arte del siglo XX: el primero de una larga producción crítica, que se extendió principalmente durante la década del ochenta del siglo pasado*).

Desde la segunda mitad de los años 30, la serie de Al Capp es el espectáculo por antonomasia de América; el espejo en que se ha mirado, día a día, año tras año, la sociedad norteamericana a todos sus niveles, gozando en verse retratada con una comicidad y una ferocidad impresionantes. Obra cumbre de los cómics, triunfante a escala masiva, *Li'l Abner* ha conseguido el aplauso de los intelectuales (Charles Chaplin y Orson Welles, entre ellos) y ver reclamado el Premio Nobel para su autor, Al Capp, por John Steinbeck. (Coma, 1978, p. 124)

También se refiere a esto Umberto Eco quien, hacia el final de su “Lectura de Steve Canyon”, vuelve sobre *Li'l Abner*, preocupado especialmente por develar con precisión la postura ideológica (reaccionaria) del autor, Al Capp.

Después de que decenas de escritores y publicistas solventes han empleado ríos de tinta para celebrar a Al Capp, ¿no será obligado poner en duda el alcance innovador de este cómic y preguntarnos si éste –reduciendo todo problema al plano de una sátira amablemente qualunquista– no vacía de hecho las situaciones y ridiculizándolas las desdramatiza? Ayudado por un diseño ingenioso y original, ¿no hará Al Capp de todo personaje, no un alma desvelada por el lápiz (como podía ocurrir con Grosz, o más sencillamente con Feiffer), sino una caricatura? (Eco, 1968, p. 202)

Desde allí, y a lo largo de muy diversas sedes críticas, se repetirá la discusión polémica en torno a *Li'l Abner*, Al Capp y la probable definición de sus valores estéticos, su sentido ideológico y su relevancia sociocultural.

Ahora bien, lo interesante sería repasar las distintas argumentaciones y, sobre todo, los modos en que se ejerce cada vez una mirada comparativa sobre el objeto, atenta siempre a

establecer el lugar diferencial de la serie de Al Capp en relación con otras producciones contemporáneas, y su posición respecto de la realidad social, política y cultural a la que pareciera referirse constantemente.

3. En principio, Eco contrasta el estilo de Al Capp con las búsquedas gráficas de Jules Feiffer, con el uso (joyceano) del lenguaje verbal que se verifica en *Pogo* (serie de W. Kelly) y con la poetización de las neurosis modernas y posmodernas que tendría su lugar en la famosa creación de Schulz (los *Peanuts*).

Así, por el análisis comparativo, lo que encontraría Eco en el estilo de Al Capp es una marcada tendencia a imitar (exageradamente, bajo el régimen lúdico de la caricatura humorística) una serie de lugares comunes *formales* (visuales, por ejemplo, como la representación de la belleza femenina instalada en la cultura de masas norteamericana); los cuales serían solidarios de un conjunto bien definido de lugares comunes *ideológicos*: los valores establecidos del *american way of life*.

La identidad ideológica es reconfirmada por una identidad formal (...). En su raíz, tanto Steve Canyon como Li'l Abner, en medida muy distinta, se basan en una asunción naturalista. (...) El respeto por los endoxa en el campo del gusto no puede dejar de implicar el respeto por los endoxa en los demás campos. (Eco, 1968, p. 209)

De este modo, según Eco, *Li'l Abner* se sostiene en una poética estrictamente naturalista, en tanto tiende a caricaturizar (y preservar, en esencia) una determinada lógica social y cultural —más los problemas subjetivos o morales que dicha lógica engendra y, finalmente, permite resolver⁸.

Por contrapartida, el ya citado Jorge Coma, al tratar extensamente de *Li'l Abner* (Coma, 1978), opta por no suprimir la discordancia o la distancia que va desde la sátira de la sociedad y la política norteamericana de derecha, propuesta abiertamente por Al Capp, hasta la desenfadada creación y proliferación de mundos imaginarios y seres maravillosos, en el interior de la misma serie y por obra del mismo autor. Antes bien, el crítico catalán se esfuerza por delimitar claramente ambas dimensiones del mensaje, poniéndolo en fase con otras producciones de la época, de similares características (el *Thimble Theater*, o *Popeye*, de Elzie C. Segar, por ejemplo). Y cifra en esa *doble valencia* —que abre la posibilidad de leer la creación de

⁸ Acerca de *Li'l Abner*, precisa el semiólogo italiano: “en el fondo, su base ideológica sigue siendo la de *Steve Canyon*. Allí donde Caniff acepta como buenos todos los mitos del hombre americano y los manipula, Capp los somete a continua revisión, pero el objetivo final es la salvaguardia del sistema mediante la reforma. Capp sabe que, si no los mitos, el hombre que los profesa queda, en medida substancial, preservado” (Eco, 1968, p. 209).

Al Capp como una obra realista y fantástica, al mismo tiempo— las razones del éxito comercial inmediato, su futura remanencia y la riqueza hermenéutica de su propuesta ficcional.

En Argentina, por fin, la discusión en torno a *Li'l Abner* se traslada a los tempranos ensayos críticos que abordaron, desde una perspectiva semiológica, las cuestiones relativas al origen y la evolución del cómic norteamericano, en especial, *La historieta en el mundo moderno*, de Oscar Masotta (libro publicado en 1970), y *Leyendo historietas* (cuya primera edición es de 1977), recopilación de artículos del semiólogo Oscar Steimberg⁹.

Particularmente atento a la condición metalingüística de la historieta como signo, la presentación histórica que hace Masotta (1982) se ocupa de subrayar las constantes remisiones de la tira de Al Capp a las instituciones más evidentes y establecidas de la sociedad norteamericana —y a los estereotipos discursivos más obvios emanados de esas instituciones¹⁰.

Estilo “dicharachero”, no tanto porque comenta los objetos que representa, sino porque lo logra utilizando con bonhomía un código invariable: hay una sola manera de representar la femineidad, otra para evidenciar la masculinidad, y siempre se repiten. (...) Sería interesante comparar el dibujo y los personajes de *Li'l Abner* con los de Dick Tracy; aparentemente carnales, los personajes del primero son convincentes porque son significaciones, instituciones personificadas... (Masotta, 1982, p. 60)

Así, termina concluyendo el crítico, *Li'l Abner*, que “siempre había sido una historieta ‘sociológica’, en la medida en que la vida de los personajes aludía a aspectos reales de la sociedad norteamericana”, se transformará con el paso de los años en “un friso simbólico directamente panfletario sobre la actualidad política norteamericana e internacional” (Masotta, 1982, pp. 61-62).

El texto de Steimberg, en cambio, si bien no contradice abiertamente los asertos de Masotta —“cada anécdota no parece ser sino una enseñanza novedosamente contada sobre las reglas de hierro de una estructura encajada en un medio geográfico preciso y en ciertas instituciones” (Steimberg, 2013, p. 81)—, se preocupa sin embargo por dejar a resguardo el potencial revulsivo de un estilo marcado y perturbado por las conmociones de la *hipérbole*.

En suma: hipérbolas narrativas, gráficas y verbales, de lo conocido sobre esas instituciones, esos montañeses, esas tierras; y sobre los textos o refranes que han

⁹ Sobre la singularidad y las características de la *fundación semiológica* del discurso sobre la historieta en Argentina, ver Berone (2011).

¹⁰ El señalamiento de la posición esencialmente meta-lingüística de *Li'l Abner* también se halla en la reseña crítica que escribió Ron Goulart para el volumen 10 de la *Historia de los cómics*, editada por Toutain desde 1982 (Goulart, 1982, p. 256-257); aunque, para este último crítico, la tira de Al Capp aparece como especialmente deudora del estilo visual y de los mecanismos narrativos que desarrolló el cine de Hollywood, durante las décadas del treinta y cuarenta del siglo XX.

generado. Pero caligrafiadas con un desenfreno manierista que alcanza a enrarecer (a des-simplificar) la atmósfera de sentido común del relato, con disparos casi surrealistas (...). Todo lo esencial del mundo se mantiene, pero una montaña de detalles nos sugiere la posibilidad de que ese mundo encierre en realidad un sinsentido infinito. (Steimberg, 2013, pp. 81-82)

En el cierre, y otra vez: ¿qué queda de todo esto?

Más allá de las intenciones autorales, con relativa independencia de los límites y las jerarquías que (todavía hoy) puedan ser trazados/as entre los diferentes lenguajes del arte, cabe hacer lugar aún a otras modalidades y otras intervenciones de la interrogación crítica. A saber, por ejemplo: ¿qué clase de operaciones retóricas serán las que habilitan las mediaciones y rigen los intercambios y los diálogos entre la historieta y las otras zonas de la discursividad social? ¿Se cifrará en la *hipérbole*, como parecen indicarlo los análisis en torno a la singularidad de *Li'l Abner*, una de las claves para entender críticamente el tipo de transformaciones a través de las cuales el lenguaje del cómic traduce a sus parámetros e incorpora a sus mensajes los materiales de la comunicación mediática global, incluso en el caso de géneros tales como la *nueva historieta histórica* (Berone, 2020), o el cómic autobiográfico y periodístico?

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1988). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Barbieri, D. (1991). *Los lenguajes del cómic*. Barcelona: Paidós.
- Berone, L. (2011). *La fundación del discurso sobre la historieta en Argentina: de la "operación Masotta" a un campo en dispersión*. Córdoba: UNC. Disponible en: <https://historietasargentinas.files.wordpress.com/2021/09/la-fundacion-del-discurso-sobre-historieta-l-berone.pdf>
- _____ (2020). "Historieta rioplatense y memoria histórica: algunas dificultades contemporáneas". *Revista Nona Arte*, vol. 9, núm. 1 (primer semestre de 2020), 14-34. São Paulo.
- Coma, J. (1978). *Los cómics, un arte del siglo XX*. Madrid: Guadarrama.
- Diviani, R. (2011). La recepción de McLuhan en la Argentina de los años 60. Una lectura sobre lecturas. En S. Valdetaro (Coord.), *El dispositivo-McLuhan: recuperaciones y derivaciones*, 181-197. Rosario: UNREditora.
- Eco, U. (1968). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- Fernández Sarasola, I. (2019). "Gaines vs. Wertham. La campaña anticómic en las sátiras de EC Comics". *Revista CuCo – Cuadernos de Cómic*, nº 13, 52-70.

- Goulart, R. (1982). “El estilo Dogpatch”. En J. Coma (Dir.), *Historia de los comics*, vol. 10, 253-259. Barcelona: Toutain Editor.
- Masotta, O. (1982). *La historieta en el mundo moderno*. Barcelona: Paidós.
- Mayorá, R. (2015). “Pop atmosférico. Sobre Marshall McLuhan y la estética contemporánea”. *La Trama de la Comunicación*, vol. 19, 331-345. UNR.
- McLuhan, M. (1994). *Comprender los medios*. Paidós: Barcelona.
- Pérez Fernández, F. (2009). “Psiquiatría y censura en el cómic estadounidense. Fredric Wertham y la seducción del inocente”. *Revista de Historia de Psicología*, vol. 30, núm. 2-3 (junio-septiembre), 301-309. Universidad de Valencia.
- Scolari, C. (2015). “Los ecos de McLuhan: ecología de los medios, semiótica e interfaces”. *Revista Palabra Clave*, vol. 18, núm. 4, 1025-1056.
- Steimberg, O. (2013). *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Traversa, O. (1970). “Umberto Eco: ¿Cultura de masas?”. *Revista Los Libros*, núm. 10 (agosto), 3-4. Buenos Aires.