



que en lo que concluiría este ensayo sería en otorgarle al cine la cualidad expresiva suficiente para ser el promotor de la agudización de contradicciones que dieran origen a la formación de esa nueva cultura. Y obviamente fue por las condiciones supraestructurales que el cine, como productor de mercancías fílmicas, se balancea entre la industria y el arte.

Para esto interviene un factor gnoseológico al que Barbaro le dedica buen espacio y no menos incisiva argumentación: a la relación —también dialéctica— fantasía e imaginación como punto determinante de la creación artística; a lo que Lenin llamó la “necesaria fantasía” en crítica directa a los que por concretos desechaban el corazón y la fantasía. Y de Lenin, Barbaro retoma una cita: “De la contemplación viva al pensamiento abstracto y de éste a la práctica: este es el camino para llegar al conocimiento de la realidad, el conocimiento de la realidad objetiva.”

Por tal motivo, Barbaro discurre filosóficamente sobre la esencia del arte: la relación fantasía como antecedente de la imaginación, sin una de las cuales el arte resulta ideológico, subjetivo, lejos del realismo que requiere. Sin la fantasía, el arte es pura imaginación, y sin ésta es pura fantasía. Sin tales concepciones —parece decir Barbaro— el arte, y el cine entre ellos, se convierte en la expresión falsa de la realidad.

Rafael Reséndiz

U. Barbaro: *El cine y el desquite marxista del arte*; Gustavo Gilli, Colección “Punto y línea”, Barcelona, 1977.

Leyendo historietas

Introducirse en el mundo de la historieta implica conocer los códigos de un lenguaje iconográfico y lingüístico que permitan entenderla, disfrutarla y comprender que la forma y contenido de su estructura presenta implícita y explícitamente aspectos ideológicos derivados del contexto socio-político en el que surge.

Oscar Steimberg en su libro *Leyendo Historietas* y al que subtítulo Estilos y sentidos de un “arte menor”,* recopila una serie de artículos sobre las historietas argentinas que han aparecido en revistas especializadas, en suplementos culturales o en pu-

blicaciones de divulgación popular. En cada uno de ellos se plantean y analizan los diferentes aspectos estéticos, económicos y políticos de la historieta, entre otros, que se conjugan como formas de expresión individual o cultural, desde diferentes enfoques y en distintos niveles, lo que da pie a una desarticulada y fragmentada estructura del texto.

En principio el compilador clasifica el material obtenido en cuatro partes fundamentales: ensayos de divulgación periodística, un ensayo de ubicación histórica de la historieta argentina, reseñas críticas y por último tres intentos de aproximación semiótica. Vale la pena conocer inicialmente las propuestas generales que se hacen en relación al goce y adhesión por la lectura de historietas, y a las que se denominan placeres: placer de leer en dibujos, placer de ser “Superman” y el placer de “escuchar cuentos”. Cada uno de estos placeres señalados están determinados por motivaciones diversas: el reemplazo de un lenguaje escrito-verbal por el de las imágenes, la posibilidad de transformar imaginariamente la vida cotidiana del individuo en un autoengaño de vivenciar las aventuras del héroe o superhéroe, y por último, el retorno a la infancia.

Pero frente a los placeres que proporciona la lectura de historietas, mencionados en el primer artículo que presenta Steimberg, se explican las restricciones de orden ideológico en la narrativa iconográfica y en el lenguaje escrito-verbal, que conforman su carácter estético, lejos de alcanzar ser un arte consumado. Por el contrario, su origen y desarrollo comercial coartan los intentos de ser un arte mayor, a pesar de conjugar elementos y técnicas derivados de la pintura, la escultura y del cine mismo, que le han aportado experiencias acumuladas en este sentido.

En la muy breve reseña histórica de la historieta argentina apenas puede vislumbrarse el desarrollo técnico e ideológico de la misma. Es a través de un personaje, “Superhéroe” de las pampas que penetramos en la dimensión real de este medio, lleno de folclor y nacionalismo. “Patoruzú” es la historieta, “Patoruzú” es el personaje, indio del Sur, aborigen que carece de detalles gráficos que lo definan sexualmente, es rico, bondadoso y caritativo; siempre alegre e inocente, es la pieza angular que permite definir a los personajes, que tienen relación con él, a partir de un “esquematismo psicológico y moral”.

En el artículo referente a “Patoruzú” se presenta al detalle la fisonomía del personaje central, la estructura narrativa de la historieta y el carácter humorístico de la misma. “Patoruzú” —nos dice el autor del texto— está “fuertemente estructurada cuenta una historia conservadora sobre las luchas que deben establecer aquéllos que en el campo hizo buenos autóctonos, iletrados y fuertes, contra los hombres de mente aviesa, los ambiciosos de nacimiento o los amantes de lo imprevisible, del desorden y del tumulto.”

Pero además del contenido y la estructura que distingue a la historieta, el compilador no mengua la importancia del trazo de cada autor, y nos presenta en las diferentes reseñas críticas los rasgos significativos que distinguen el estilo de cada autor: “el caricaturismo afiligranado y preciosista” de Al Capp en “Li'l Abner” no tiene la “geometría obsesiva, intimista” de “El Reyecito” de Otto Soglow. Y “Mafalda” sin ser sofisticada o esquemática, la imagen es rica en expresión, la idea de “la pautas cotidianas del prejuicio y del sentido común”, en tanto que Soglow exhibe el contraste de lo ceremonial y la espontaneidad motivada por la psicología infantil.

En la historieta de Quino se “articulan las oposiciones conceptuales de una visión racional y segura de la Historia”. “Mafalda —la historieta— es una formación mixta a medio camino, entre la historieta y el cartoon.”

En los intentos de aproximación semiótica, se plantea un interés por el análisis temático del conflicto individual de los personajes y de las instituciones sociales que se encuentran enmarcados en contextos de una realidad concebida desde un punto de vista ideológico, que comparten historieta y lector, y que “una historieta no impone ideologías; propone a receptores en los cuales esa ideología ya ha sido impuesta, modos de actuar ideológicamente en la producción y recepción de significación”.

El interés por investigar el universo de las historietas persiste, aun cuando se encuentran limitaciones de orden teórico y metodológico que no permiten el avance en muchos sentidos y niveles de profundidad. La búsqueda constante de la investigación semiótica sufre en ocasiones retrocesos en tanto no consolida su base teórico-rítmica, pero abre nuevas perspectivas que nutren su progresivo desarrollo, son “operaciones de su propia gestación”.

Es importante considerar entonces la tesis derivada de las observaciones centrales de Oscar Masotta y Michel Covin, y que retoma el autor del texto en el sentido de que "una historieta constituye efectivamente, un material privilegiado para la búsqueda de los modos de producción, de la significación", y ofrece como posible conclusión de sus hipótesis que "la historieta pueda reclamar, aún hoy, su cuota de ejemplaridad, como uno de los objetos de análisis más complejamente representativos del tipo de asimilación y producción de significaciones que caracteriza los modernos lenguajes de la comunicación masiva".

Rocío Amador Bautista

* Oscar Steimberg: *Leyendo historietas* (Estilos y sentidos de un "arte menor"). Nueva visión, Buenos Aires, 1977.

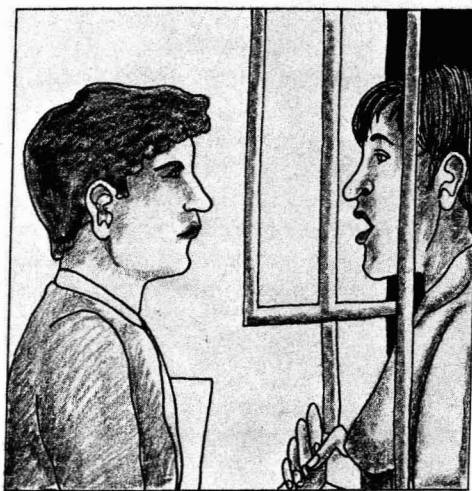
Literatura y revolución: Brecht o Lukács

La función que debe cumplir la literatura en la revolución ha sido un problema que ha preocupado a los teóricos marxistas desde que Marx y Engels publicaron sus breves reflexiones acerca del realismo.

En la actualidad, casi toda discusión teórica acerca de la relación que existe entre literatura e ideología se plantea, si bien con métodos cada vez más sofisticados, los mismos problemas que trataron de resolver hace casi cincuenta años los integrantes de la Federación de Escritores Proletarios Revolucionarios, en Alemania, durante la República de Weimar.

El nacimiento de sus principales tesis, formuladas por G. Lukács en la revista *Linkskurve* (Vuelta hacia la izquierda), así como la discusión a que dieron lugar entre sus contemporáneos, han sido documentados por Helga Gallas en su obra *Teoría marxista de la literatura**, que es precisamente la denominación con la que tradicionalmente se ha conocido el conjunto de tesis sostenidas por el mismo Lukács y apoyadas inicialmente por los miembros de la FEPR.

Aunque dicha polémica (entablada entre los defensores del expresionismo y los continuadores del realismo decimonónico) al-



canzó su mayor interés entre 1937 y 1939, los principales argumentos esgrimidos entonces por este último grupo ya habían sido expresados en los artículos publicados en *Linkskurve*, cuya existencia duró poco más de tres años: de agosto de 1929 a diciembre de 1932.

En este contexto se entiende por expresionismo el método narrativo que rompe con las formas tradicionales y crea una nueva expresión artística para dar forma a nuevos contenidos, que correspondan a la situación de cambio que se está viviendo en la revolución y que contribuyan a la construcción de la sociedad socialista. Esta posición tuvo entre sus mejores defensores a Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Hans Eisler y Ernst Bloch.

Por su parte, los colaboradores de *Linkskurve* (Lukács, Johannes Becher y A. Gábor, entre otros) defendían una literatura que tomara como modelo la literatura realista del siglo XIX, es decir, autores como Balzac, Tolstoi o Stendhal, o bien autores contemporáneos como Thomas Mann, que a pesar de su origen burgués creaba, en opinión de Lukács, un arte efectivo.

Fue sólo más tarde, en 1932, cuando las tesis lukacsianas fueron adoptadas como criterio oficial (avalado por Zhdánov, ministro de cultura de Stalin) para calificar a una obra como revolucionaria. Esta decisión adquirió una mayor relevancia cuando el Partido Comunista Alemán consideró la posible influencia que la literatura podría ejercer sobre los votantes.

Pero antes de llegar a consolidar una teoría que justificara y permitiera evaluar la producción literaria de los miembros de la FEPR y de otros escritores, el mismo Lu-

kács recibió, entre muchas otras, la influencia de Bogdánov, quien ya en 1918 afirmaba que la división entre organizadores y ejecutores ha originado tanto el espíritu de autoridad como el espíritu de individualismo, a los cuales corresponden, respectivamente, el arte del feudalismo y el arte de la burguesía. Sólo la abolición de la división del trabajo en el socialismo, concluía, haría posible un espíritu de colectivismo y un arte socialista.

La importancia de este criterio para los miembros de la FEPR nos parece evidente al observar que aunque los escritores burgueses de izquierda fueron considerados en *Linkskurve* como "auxiliares del parto", se les criticaba su inevitable individualismo, consecuencia directa de su origen de clase. Así por ejemplo se hacía notar que el protagonista de la novela *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin —cuya técnica es similar a la que utilizó Joyce en su *Ulysses*—, "no busca entrar en contacto con los obreros comunistas" (p. 40).

Más tarde, Lukács retomaría las tesis de Plejánov y Wittfogel, inspiradas en la definición hegeliana de que el objeto de la filosofía y el arte es el mismo, pero mientras en aquélla aparece en su forma pura, en el arte lo hace bajo la forma de imágenes. Esta distinción coincidía con la definición de Tolstoi de que el arte consiste en comunicar una experiencia por medio de imágenes.

Pero ya el mismo Hegel había afirmado que "los fenómenos artísticos están tan lejos de ser mera apariencia que hay que atribuirles, frente a la realidad ordinaria, la más alta realidad y la existencia verdadera".

Al comentar estos conceptos, Wittfogel habla de la objetividad suprema de la obra de arte, y de ello deduce, naturalmente, que no es posible para el hombre renunciar al arte.

Por su parte, Lukács, al tratar de crear una estética marxista que respondiera a las exigencias de aquel momento, eliminó —en una serie de artículos publicados en los últimos números de *Linkskurve*— los conceptos de verdad (Hegel) y objetividad (Wittfogel) para hablar, en su lugar, de la unidad de fenómeno y esencia, "que sólo puede lograrse en la obra de arte, no en la realidad empírica".

La distinción lukacsiana entre esencia y apariencia (que corresponderían, cada una, a las formas del naturalismo y del idealismo) a su vez exigía que ambas se fundieran en un arte "realista". Lukács consideraba