

# DORFMAN Y MATTELART, LECTORES DEL PATO DONALD<sup>1</sup>

Gabriel Sarmiento<sup>2</sup>

*El Nuevo Orden mundial es disneyco.*  
Jean Baudrillard (2000: 175)

**Abstract:** The present article aims to offer a critical review of Armand Mattelart and Ariel Dorfman's (1971) book *How to Read Donald Duck*. First, we will approach the issue of its reading from a political perspective, that is to say, the Donald Duck study is both scientific and meant as a political platform for social change. So we will outline the epistemological criticisms received by the authors because of their "reading" of this Disney cartoon. Secondly, we will take a brief journey through the book, examining its central theses. Then, we will summarise the criticisms levelled at Mattelart and Dorfman mainly by Charles Bergquist's reading. We end with some conclusions.

**Keywords:** Mattelart; Dorfman; Donald Duck; cultural imperialism; Bergquist

**Resumen:** El presente trabajo tiene como objetivo una revisión crítica del libro escrito por Armand Mattelart y Ariel Dorfman de 1971 llamado *Para leer al Pato Donald*. En primer lugar se realizará un aproximación al problema de la lectura como política, es decir, el estudio sobre el Pato Donald es a la vez una aproximación desde la ciencia, pero pensado en un horizonte político de cambio social. Así, se expondrán las críticas epistemológicas que los autores recibieron por su "lectura" de la producción Disney. En segundo lugar se hará un breve recorrido por el libro exponiendo las tesis centrales. Luego se retomarán las críticas a Mattelart y Dorfman presentadas principalmente por la lectura de Charles Bergquist. Para finalizar algunas conclusiones.

**Palabras clave:** Mattelart; Dorfman; Pato Donald; imperialismo cultural; Bergquist

## Toda lectura es política o la crítica epistemológica

*Puesto que no hay lecturas inocentes,  
deberíamos empezar por confesar  
de qué lecturas somos culpables.*  
Louis Althusser (citado por Grüner, 1995: 16)

En una ponencia de 1964 Michel Foucault<sup>3</sup> plantea que Marx interpreta el discurso burgués de la economía política (recuérdese que *El Capital* es una crítica a la economía política); que Freud

interpreta el relato que el paciente hace de su sueño; y Nietzsche interpreta el discurso de occidente sobre la moral. Ahora bien, cabría preguntarnos cómo interpretan Ariel Dorfman y Armand Mattelart el discurso imperialista de Walt Disney.

Con la publicación de *Para leer al Pato Donald*, los autores buscan demostrar la dimensión imperialista que se esconde tras la inocencia de la producción cultural de Disney. Así su lectura de estos comics permitirá trascender la máscara cándida de Donald para dar cuenta de los supuestos ideológicos que configuran y naturalizan las relaciones capitalistas de producción.

El libro fue escrito en el pleno y breve apogeo de la Unidad Popular con Salvador Allende (1908-1973) como presidente de Chile. En 1973, tras la dictadura de Augusto Pinochet, el libro fue censurado y los autores condenados al exilio. En una entrevista a Armand Mattelart, el autor habla sobre la concepción general del libro:

«Ese libro, que publicamos en diciembre de 1971 en Valparaíso con mi colega Ariel Dorfman, tuvo un éxito abrumador, como dicen en español. Hasta hemos tenido el privilegio de ser censurados por el gobierno de Estados Unidos. Yo lo consideraba un panfleto, un grito de rebelión. En general, se dice que era algo del momento, que se analizaba la estructura y no la recepción. Contra esos ataques, contra esas interpretaciones, me rebelo. Si bien es cierto —en relación con los interrogantes que se plantean hoy— que este libro no se pregunta cómo un niño argentino, chileno, o francés lee a Walt Disney, debo decir que es un trabajo que ya había interiorizado la cuestión de la recepción. En este período, la cuestión principal no era tanto el consumo sino la producción de una *alternativa*» (2003: 19. Énfasis mío)<sup>4</sup>.

Este comentario parece retomar la posición que tanto Mattelart como Héctor Schmucler (quien será el prologuista del libro) sostuvieron frente a un grupo de intelectuales reunidos alrededor de la revista *Lenguajes* en Argentina, especialmente Eliseo Verón, a principios de la década del 70. Los primeros sostenían una postura entroncada en la economía política para pensar la comunicación; mientras que los segundos (quienes dedicaron el primer volumen de la revista a una colección de ensayos críticos sobre la obra de Mattelart y Dorfman) se nutrían de una lectura desde el análisis del discurso, la semiótica estructuralista y el psicoanálisis para pensar la comunicación.

Eliseo Verón expresaba la siguiente crítica:

«La contradicción entre la demanda práctica (política) y las condiciones de la investigación es aún más clara en el estudio de Mattelart y Dorfman sobre el Pato Donald. En este trabajo no sólo se aplica como método un comentario intuitivo e interpretativo del material (de una manera que es, dicho sea de paso, sumamente dudosa); el caso me parece más grave: *el problema del método ha desaparecido*» (Citado en Schmucler, 1997: 136)<sup>5</sup>.

Para Eliseo Verón, existe una escisión entre la demanda práctica política y las condiciones de investigación, que hacen a la ciencia independiente del proceso político. Así las condiciones de verdad de la ciencia son ajenas a la contingencia y la lucha política. Para Schmucler como para Mattelart y Dorfman, tal escisión es política. Es decir, la separación entre ciencia y política es falsa; pues la empresa científica está henchida de política. De allí que no ruborice a Mattelart calificar el texto *Para leer al Pato Donald* de panfletario<sup>6</sup>, es un “panfleto” porque está inscripto en un proceso de transformación política y social iniciada por el gobierno socialista de Salvador Allende. Es decir, una crítica a la plataforma epistemológica de Mattelart y Dorfman no puede desatender al horizonte político de cambio social que se imprime en el estudio sobre el Pato Donald. Para los autores, no habría aproximaciones inocentes a la cultura, y la de ellos es una crítica explícitamente política de aquella.

Recordemos que las perspectivas político-económicas dentro de los estudios de la comunicación, no solo se nutren de los desarrollos teóricos de binomio Dorfman-Mattelart, sino que son un muy buen marco de análisis para las comunicaciones globales y las nuevas tecnologías de la información (en particular si se tiene en cuenta los potenciales económicos e industriales).

La literatura crítica sobre comunicación internacional al poner el foco en las condiciones materiales de producción de contenidos y en los contextos de recepción, desarrolló el concepto de “Imperialismo cultural” desde principios de los años 70<sup>7</sup>. Así, el concepto ganó preeminencia en los estudios de la comunicación en América Latina entre autores como Antonio Pasquali, Luis Ramiro Beltrán, Fernández, Reyes Matta, Mario Kaplun y Javier Estenou Madrid<sup>8</sup>. Al tiempo que la teoría se vinculó con el “Nuevo Orden Mundial de la Información y Comunicación” y el “Informe McBride”.

En suma, el imperialismo cultural permitió el estudio de los flujos de información internacional focalizándose en los contenidos culturales y mediáticos, y en la política económica que se sostiene tras ella.

### **Donald es (sólo) diversión**

*Divertirse significa estar de acuerdo.*  
(Horkheimer; Adorno, 1994: 189)

El libro se inicia con un prólogo de Héctor Schmucler quien propone algunas claves de lectura para el texto. En primer lugar cabe preguntarse qué significa hablar del Pato Donald. En el contexto chileno en el que la investigación de Dorfman y Mattelart se lleva a cabo, hablar de la producción cultural de Disney es preguntarse por el mundo cotidiano de aquella sociedad. Esta dimensión no es menor si, teniendo en cuenta el proceso político transformador que la Unidad Popular tenía en la mira. Es decir, desde una perspectiva no mecanicista, para la revolución social no basta con modificar la base económica (las relaciones de producción) sino también la superestructura, la vida cotidiana de un pueblo. Así para el semiólogo argentino:

«Hablar del pato Donald es hablar del mundo cotidiano —el del deseo, el hambre, la alegría, las pasiones, la tristeza, el amor— en que se resuelve la vida concreta de los hombres. Y es en esa vida concreta —la manera de estar en el mundo— la que debe cambiar un proceso revolucionario. Solo la construcción de otra cultura otorga sentido a la imprescindible destrucción del ordenamiento capitalista, porque al fin y al cabo —como repetía Ernesto Guevara— la revolución no se justifica simplemente por distribuir más alimento a más gente. Llevado al límite (y si se descartan esquema teo-teleológicos) bien podría preguntarse para qué luchar por dar de comer a los hombres si no es para lanzarlos a imaginar un mundo de infinitas potencias» (Dorfman; Mattelart, 1972: 4).

*Para leer al Pato Donald* supone el desvelamiento de los mecanismos por medio de los cuales la ideología burguesa (desde el ideal de movilidad social en el sistema capitalista hasta la utopía de clase) se hace efectiva al tiempo que se erige como escenario de lucha política.

En tono irónico, el segundo apartado del primer capítulo se titula “Instrucciones para ser expulsados del Club Disneylandia”. Allí

los autores desnudan la ingenuidad de un discurso derechista que se erigiere (y se terminó erigiendo, recordemos las acusaciones de la derecha chilena al libro, la prohibición de su publicación en Chile y en Estados Unidos) contra la propuesta de Dorfman y Mattelart. Creer que el mundo de Disney es un mundo puro, franco, abierto, leal, popular, universal, sin intereses particulares, alegre, con respeto familiar y en contra de la explotación del hombre por el hombre; en oposición a un discurso inmoral, archicomplacido, con enredos sofisticados, de una elite avergonzada, de agitadores políticos, en suma, de subversivos del hogar que intentan lavar el cerebro de los niños con doctrinas socialistas; yerra el punto. Al contrario:

«Esa comarca simple, llana, traslúcida, hermosa, casta, pacífica [del mundo infantil de Disney], que se ha promovido como salvación, en realidad importa de contrabando e involuntariamente, el mundo adulto conflictual y contradictorio. El diseño de este mundo transparente no hace sino permitir el encubrimiento y la expresión subterránea de sus tensiones reales y fatigosamente vividas. El engendrador sufre esta escisión de su conciencia sin tener justamente conciencia de esta desgarradura piel adentro» (Dorfman; Mattelart, 1972: 19).

Luego de este prelude que da lugar a la justificación del objeto de investigación y de crítica, los autores avanzan en el análisis.

Con el sugerente título de *Tío, cómprame un profiláctico...*, el capítulo desarrolla la estructura de parentesco que subyace en las historietas del Pato Donald. En primer lugar encontramos ausencia total de los progenitores y las relaciones de parentesco se limitan a ser una red de tío, sobrinos, tíos-abuelos. La ausencia de padres y madres es desplazada a la relación macho/hembra que se caracteriza por ser la del eterno noviazgo al tiempo que se manifiesta una preferencia marcadamente masculina. Para los autores, lo que resulta paradójico es que las relaciones de poder en el mundo de Disney son verticales y autoritarias, donde la autoridad no se sostiene en el padre, sino en el tío.

De esta manera, «el mundo de Disney es un *orfanato del siglo XIX*» (Dorfman; Mattelart, 1972: 30). Tras esas relaciones verticales de poder (tío/sobrinos); se esconde una completa horizontalidad de quienes nunca podrán ser dominadores (los sobrinos). Sin embargo, esta horizontalidad no es la de las sociedades sin clases sino la condición de posibilidad de la

competencia capitalista. Es decir, que esa horizontalidad es el inicio de una carrera del mérito que permita a algún personaje acceder más alto en la estructura de dominación.

El machismo (aunque los autores no utilizan este término) de la historieta se patentiza en el eterno papel de servidora que tiene la mujer. Ésta solo puede servir al hombre y el único poder que se le concede es el de seducirlo. Seducción que puede tener dos variantes (que no son opciones en absoluto): puede convertirse en bella doncella ama de casa que cocina para “su” hombre; o en fea bruja que revuelve su olla horrenda.

Los autores retomarán los horizontes de inteligibilidad espacial que las historietas plantean a través de dos capítulos que marcan una secuencia lógica: *Del niño al buen salvaje* y *Del buen salvaje al subdesarrollado*. Así, en el primero se describe la distribución maniquea del espacio: el campo es el lugar del buen salvaje y la ciudad el del caos. De esta manera:

«Todos los personajes ansían el retorno a la naturaleza. Algunos viven en el campo o en los bosques (Abuela Pata, ardillas, lobitos, etc.) pero la mayoría pertenece a la vida urbana y desde allí sale en viajes incesantes hacia las islas, los desiertos, el mar, bosques, cielos, estratósfera, montañas, lagos, en todos los continentes (Asia, América, África, Oceanía y muy de vez en cuando algún sector no-urbanizado de Europa). Es cierto que una buena proporción de historietas transcurre en la ciudad en habitaciones cerradas pero éstas enfatizan el carácter catastrófico y absurdo de la vida urbana» (Dorfman; Mattelart, 1972: 42-43).

En el segundo capítulo, la metáfora transforma al buen salvaje en el subdesarrollado. Si en un primer momento el exterior de Patolandia es el campo, ahora es el tercer mundo, el primitivismo estereotipado. Así, en lugar de referirse a Méjico hablan de Aztecland. Hay una identidad condicionada entre Méjico y Aztecland que es funcional a la ideología burguesa:

«El cambio de nombre, petrificando el embrión arquetípico, aprovechando todos los prejuicios superficiales y estereotipos acerca del país, permite *disneylandizarlo* sin trabas. Es Méjico para todos los efectos de reconocimiento y lejanía marginal, no es Méjico para todas las contradicciones reales y conflictos verdaderos de este país americano» (Dorfman; Mattelart, 1972: 57).

Esa estereotipación del tercer mundo como atraso, justifica la explotación capitalista. La ideología burguesa interviene allí donde sólo vemos aventura. El despojo capitalista es celebrado como

respeto hipócrita ante al atraso del tercer mundo justificado en a) la idealización de la vida simple del tercer mundo (ellos no saben qué hacer con el oro, llevémoslo a casa!), b) la liberación de la opresión que significa la llegada de los patolandeses al tercer mundo, y c) la presencia imparcial, cual juez, de los personajes de Disney en el subdesarrollo.

Para analizar estas estrategias discursivas, los autores retoman a Roland Barthes (1980) aunque sin citarlo. El autor francés plantea que las sociedades modernas establecen básicamente dos mecanismos que permiten contrarrestar los contenidos emergentes que pudieren atentar contra el orden establecido. Estos mecanismos que posibilitan este proceso son: la *recuperación* y la *dilución*. El primero refiere al reforzamiento del orden y las dinámicas existentes; mientras que el segundo priva al fenómeno de su sentido conflictivo vaciando de realidad a los fenómenos sociales. Para Barthes en el mito moderno (análogo al concepto althusseriano de Ideología) se desarrollan estos dos mecanismos que “ocultan” el verdadero conflicto social<sup>9</sup>. Lo que las historietas de Disney ocultan es el proletariado: productor de los bienes que los personajes consumen, pero también manifestación del conflicto real. Así:

«No sólo lo que se dice del niño se piensa del buen-salvaje, y lo que se piensa del buen salvaje se piensa del subdesarrollado, sino —y ésta es la nuez definitiva— lo que se piensa, dice, muestra y disfraza de todos ellos, tiene en realidad un solo protagonista verdadero: el proletariado.

*Lo imaginario infantil es la utopía política de una clase.* En las historietas de Disney, jamás se podrá encontrar un trabajador o un proletariado, jamás nadie *produce* industrialmente nada. Pero esto no significa que esté ausente la clase proletaria. Al contrario: está presente bajo dos máscaras, como buen-salvaje y como criminal-lumpen. Ambos personajes destruyen al proletariado como clase, pero rescatan de esta clase ciertos mitos que la burguesía ha construido desde el principio de su aparición y hasta su acceso al poder para ocultar y domesticar a su enemigo, para evitar su solidaridad y hacerlo funcionar fluidamente dentro del sistema, participando en su propia esclavización ideológica» (Dorfman; Mattelart, 1972: 77).

Descripta la estructura de parentesco sin progenitores (es decir sin nacimiento y sin muerte, es decir sin historia), distribuido el espacio entre Patolandia/ tercermundo – salvaje – primitivo, cartografiado los mecanismos ideológicos de la historieta que

limpian de contradicción la realidad; nos queda preguntarnos por la lógica al interior de la historieta. Dorfman y Mattelart se preguntan ¿Qué buscan los personajes en esa huida de la ciudad/civilización? «Se dice sin rubor. En más del 75% de las historietas leídas se viaja en busca de oro (En el otro 25% se compite por la fortuna —en forma de dinero o de fama— dentro de la ciudad)» (Dorfman; Mattelart, 1972: 83).

El mundo de Disney es un mundo vacío de conflicto donde se han eliminado las instancias de todo proceso productivo. En primer lugar vimos que no hay producción biológica (no hay progenitores). Tampoco hay producción económica pues no existe proletariado. Y la producción tecnológica no tiene consecuencias en la realidad (los inventos son simples medios para conseguir el oro/fortuna).

Pero el procedimiento ideológico que termina de deshistorizar la realidad es el dinero. El oro, el tesoro y el dinero son los productos sin producción *par excellence*. El tesoro es entendido como un don de la naturaleza (los lingotes de oro están allí siempre sin que alguien los haya fabricado), es decir fruto de una producción natural y nunca social. Al mismo tiempo, esta dinerización de la aventura marca sus límites mismos:

«[N]o se puede avanzar más allá, no se puede reducir el oro a nada más simbólico. Lo único que queda, es partir a buscar más, en vista de que ese oro debe mantenerse quieto, que si se invierte vuelve a tomar facciones y a ingresar al proceso histórico contemporáneo. Cuanta nueva y borrón. Nuevas aventuras para seguir acumulando despistadamente e improductivamente» (Dorfman; Mattelart, 1972: 85).

El mundo de Disney es la culminación del sueño burgués: nadie trabaja para producir, todos compran, todos venden, todos acumulan riqueza. La única fuente conflictiva son los “chicos malos” y los criminales sin conciencia cuyo única rebelión puede ser la de violar la ley de la propiedad privada. El proletariado, una vez más, está ausente<sup>10</sup>.

Donald es el prototipo del burgués, no trabaja pero siempre consume, es un desempleado psicológico y no estructural (no trabaja porque no pueda sino porque no quiere), es el prototipo del *self-made-man*. Consolidándose de esta manera el mito capitalista:

«He aquí el mito básico de la movilidad social en el sistema capitalista. EL *self-made-man*. Igualdad de oportunidades, democracia absoluta, cada niño parte de cero y acumula lo que se

merece. Donald malogra estas escaleras del éxito a cada rato. Todos nacen con la misma posibilidad de subida vertical, por medio de la competencia y el trabajo (sufrimiento y aventura y la única parte activa, la genialidad)» (Dorfman; Mattelart, 1972: 120).

El último capítulo se titula “¿El Pato Donald al poder?”. Allí los autores nos advierten que la amenaza que la producción de Disney supone no tiene que ver con la *american way of life* que ella representa, sino con la *american dream of life*. Es el modo en que Estados Unidos se sueña así mismo, se representa a sí mismo, al tiempo que es «el modo en que la metrópolis nos exige que nos representemos nuestra propia realidad, para su propia salvación» (Dorfman; Mattelart, 1972: 151).

### Las críticas

Uno de los autores que mayor atención crítica ha prestado al libro de Dorfman y Mattelart, es Charles Bergquist (2000). El historiador norteamericano se interesó en una lectura más próxima a las intenciones de quien, entre 1943 y 1965 fuera del autor del cómic de las aventuras del Pato Donald, Carl Barks. Bergquist encuentra estas aventuras de Disney mucho más democráticas<sup>11</sup> críticas al capitalismo de lo Dorfman y Mattelart podrían imaginar:

«Contrary to what Dorfman and Mattelart say, it is the democratic side of Bark's Donald and the nephews, and the anti-capitalist side of Scrooge [McPato o Tío Rico] and the symbols of his wealth, that seem best to explain the extraordinary popular appeal of the early Disney duck comics» (Citado por Ana Merino 2001: s/p).

Charles Bergquist entiende que Dorfman y Mattelart «no reconocen las dimensiones democráticas y subversivas de los cómics de Disney» (2000:212) al tiempo que atribuyen al mundo de Disney como «un complot para mistificar las ideas del lector sobre la naturaleza de la sociedad capitalista» (2000:214). Para llegar a estas conclusiones el autor realiza una investigación de lectura de los cómics del Pato Donald pero de un período distinto al tomado como corpus por Dorfman y Mattelart. La muestra de Bergquist consta de 110 cuentos publicados entre 1943 y 1953, período que corresponde a la llamada era clásica de estas historietas, es decir, cuando el consumo popular llegó a su máxima expresión en los Estados Unidos. Aquí surge una pregunta metodológica ¿es factible comparar dos corpus de textos de épocas diferentes? Es decir, mientras Mattelart y Dorfman no toman en cuenta la fecha de publicación de los cómics (aunque manifiestan que la muestra que

utilizaron para su estudio fue adquirida después de marzo de 1971)<sup>12</sup>, Bergquist recurre a un período específico de publicación de los cómics.

Otra diferencia importante, tiene que ver con la popularidad de estos cómics. Dorfman y Mattelart no se cuestionan el problema de la popularidad de los cómics Disney pues lo subordinan, en términos de Bergquist, «al control del mercado ejercido por una corporación multinacional y la capacidad de sus productos de lavar los cerebros de las 'masas'. Éstas, a su vez, son visualizadas por Dorfman y Mattelart como consumidoras pasivas de productos que justifican el *status quo* y aseguran su propia explicación» (2000: 214). Podemos vincular esta preocupación de Bergquist por el problema de la recepción, es decir por cierta “rehabilitación del lector” que estaba ausente en el estudio de Dorfman y Mattelart. Ausencia que puede ser explicada por la excesiva importancia concedida a «los análisis de contenido de los textos, los estudios sobre significados explícitos, reducidos éstos casi siempre al problema de la "ideología" del autor o de la clase social a la cual se le adscribía» (Silva, 2008: 22), propia de los estudios de la comunicación en América Latina. De esta crítica es consciente Mattelart aunque entiende que:

«La rehabilitación teórica unilateral del “receptor” desemboca así directamente en una naturalización de la subordinación cultural de determinados pueblos y culturas, lo que se denominaba “imperialismo cultural” hasta los años setenta, en la época de la toma de conciencia política de las grandes desigualdades sociales del planeta» (Mattelart y Neveu, 2002: 68).

Así, Bergquist al prestar atención al lector de los comics descubre que la popularidad «de los cómics clásicos de los patos Disney se debe, por lo menos en parte, a su contenido subversivo de la autoridad y su trato ambiguo pero realista del trabajo, la producción y el rol de la moneda en el mundo capitalista» (200: 214). Para ello el historiador norteamericano recurre a una serie de entrevistas realizadas a Carl Barks lo que le permite marcar dos etapas en la producción de las historietas de Tío Rico: la primera desde la creación del personaje hasta 1949, donde los admiradores del cómics podían realizar lecturas anti-capitalistas del mismo; y una segunda, a partir de aquella fecha, donde se matizan aquellas lecturas. Para Bergquist los personajes no se mueven unilateralmente en la celebración del capitalismo y el mundo

burgués. Para caracterizar la primera etapa podemos recurrir a una entrevista realizada a Barks en 1985 donde a éste se le pregunta:

«Scrooge [Tío Rico o McPato] is often accused of being the arch-capitalist. Do you agree with that?

BARKS: No, he is a complete enemy of the capitalist system. He would destroy it in one year's time; there would no longer be any capitalism or free enterprise. He would freeze all the stuff that keeps capitalism going –that is, the spending money. The faster money is spent, the more prosperity everybody has. Scrooge never spends anything, so everybody would progressively grow poorer as he accumulated more of their money, and in time nobody would have any money but him. *That would be the end of capitalism*» (Barks, 2003: 98-99. Énfasis mío).

A esa primera etapa del Tío Rico como avaro y sin piedad (que alimentaba lecturas subversivas) le sigue una etapa suavizada fruto de las “recomendaciones” de los jefes de Barks. El mismo autor lo expresa así en una entrevista realizada en 1986: «el ablandamiento del Tío Scrooge ocurrió en forma gradual, pero en parte fue deliberado. Algunas cartas de admiradores que vi alrededor de ese tiempo (1949) me hicieron entender que los capitalistas no eran precisamente muy amados» (Citado por Bergquist, 2000: 216). Así, el mismo Barks reconoce que después de 1949, se buscó limitar las lecturas anticapitalistas de los cómics del Tío Rico.

Pero Bergquist no sólo se remite a las entrevistas hechas al autor sino también realiza análisis de relato, como los utilizados por Dorfman y Mattelart. Tras el análisis alternativo del cuento “Días en el Lazy K”<sup>13</sup> correspondiente a la primera época concluye:

«Sensible a los problemas experimentados por todo trabajador y ambivalente hacia el poder del capital, Barks nunca retó plenamente los valores individualistas y la relación de propiedad que legitima la organización capitalista de la sociedad. Pero esto no quiere decir que visiones democráticas<sup>[14]</sup> de trabajo y del capital estén ausentes de sus cómics. Al contrario de Dorfman y Mattelart, es el lado democrático del Donald creado por Barks y el lado anticapitalista de su tratamiento de Tío Rico, los que parecen explicar la extraordinaria popularidad de los primeros cómics de los patos Disney» (Bergquist, 2000: 222).

## Conclusiones

Lo que Ariel Dorfman y Armand Mattelart intentaron con *Para leer al Pato Donald*, fue desarrollar una hipótesis enunciada, casi tímidamente, por Max Horkheimer y Theodor Adorno en *Dialéctica de la Ilustración* de 1969:

«Si los dibujos animados tienen otro efecto, además del de acostumbrar los sentidos al nuevo ritmo de trabajo y de la vida, es el de martillar en todos los cerebros la vieja sabiduría de que el continuo maltrato, el quebrantamiento de toda resistencia individual, es la condición de vida de esta sociedad. El Pato Donald en los dibujos animados, como los desdichados en la realidad, reciben sus golpes para que los espectadores aprendan a habituarse a los suyos» (Horkheimer; Adorno, 1994: 183).

Los pensadores de Frankfurt lanzaban la conjetura que vinculaba la industria cultural a una superestructura como condición de reproducción del sistema capitalista (industrial). Dicha articulación infraestructura/superestructura (en términos marxistas) debelaba, a su vez, la necesidad de realizar una crítica política de la cultura, y en especial a la producción cultural de Disney. Crítica que tiene como horizonte político el cambio social hacia el socialismo (horizonte imposible de conseguir apelando únicamente a la revolución a nivel de la infraestructura económica). De allí que la propuesta de Dorfman y Mattelart se inscriba en un proyecto intelectual atravesado por apuestas políticas.

Innegable es la trascendencia que el trabajo de los autores de *Para leer al Pato Donald* significaron para los estudios de la comunicación en América Latina. Estudios fuertemente nutridos por el marxismo estructuralista y la semiótica, que ponía el acento en la estructura de los mensajes pero desatendía la recepción de los mismos. Años después los autores serán conscientes de las limitaciones del enfoque, pero resulta importante rescatar que con estas metodologías Dorfman y Mattelart fueron capaces de dismantelar la ideología que las producciones Disney significa(ba)n. Una ideología que funciona(ba): «eliminando la confrontación, castigando la rebelión, ridiculizando la solidaridad, caricaturizando el pensamiento crítico y reduciendo los conflictos sociales a encrucijadas psicológicas de fácil resolución» (Dorfman, citado por Merino 2001: s/f).

Por último no podemos dejar de atender a las críticas de Charles Bergquist. Éste, es capaz realizar un breve estudio de recepción (aspecto desestimado en *Para leer al Pato Donald*) dando

cuenta del poder subversivo que la lectura del Tío Rico ocasionaba hasta 1949 en el público norteamericano lo que puede ser entendido como factor principal en la popularidad del mismo. Bergquist suaviza, de esta manera la lectura casi de complot que se desprende del estudio de Dorfman y Mattelart.

### **Bibliografía/ Referencias**

Althusser, L. (2004 [1967]). La filosofía arma de la revolución. En *Para leer El Capital*, 5-12. Buenos Aires/ México: Siglo XXI.

Barks, C. (2003). Carl Barks: conversations. Jackson, Mississippi: University of Mississippi Press.

Barthes, R. (1980 [1957]). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.

Bergquist, Ch. (2000). Releyendo El Pato Donald. El trabajo, la autoridad y la moneda en los cómics Disney. En L. J. y U. Ortiz; V. Manuel (Eds.), *Naciones, gentes y territorios*, 209-225. Medellín: Universidad de Antioquia.

Baudrillard, J. (2000 [1997]). Disneyworld Company. En *Pantalla Total*, 175-180. Barcelona: Anagrama.

Dorfman, A. (2002). *Patos, elefantes y héroes. La infancia como subdesarrollo*. Madrid: Siglo XXI.

Dorfman, A.; Mattelart, A. (1972 [1971]). *Para leer al Pato Donald*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Grüner, E. (1995). Prólogo. Foucault: una política de la interpretación. En M. Foucault, *Marx, Nietzsche, Freud*, 4-13. Buenos Aires: El cielo por asalto.

Horkheimer, M.; Adorno, Th. (1994 [1969]). La industria cultural. Ilustración como engaño de las masas. En *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos Filosóficos*, 165-212. Madrid: Trotta.

Mattelart, A. (1973). *Medios de Comunicación: Mito burgués vs. Lucha de clases*. Bogotá: Aquelarre.

Mattelart, A.; Neveu, E. (2002). El Big Bang de los Cultural Studies. En *Los Cultural Studies. Hacia una domesticación del pensamiento salvaje*, 59-73. La Plata: Ediciones de Periodismo y Comunicación.

Merino, A. (2001). Fantomas contra Disney. *Revista latinoamericana sobre la historieta*, 1, 4 (2001). Consultado el 15/06/2010. Disponible online en: [http://www.rlesh.110mb.com/04/04\\_merino.html](http://www.rlesh.110mb.com/04/04_merino.html)

Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación (2003). Intelectuales, comunicación y cultura: entre la gerencia global y la recuperación de la Crítica (Entrevista con Armand Mattelart). Consultado el 16/06/2010. Disponible en: [http://www.infoamerica.org/documentos\\_pdf/mattelart.pdf](http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/mattelart.pdf)

Roach, C. (1997). Cultural imperialism and resistance in media theory and literary theory. *Media, Culture and Society*, 19 (1997) 47-66.

Schmucler, H. (1997). *Memoria de la comunicación*. Buenos Aires: Biblos.

Silva, R. (2008). El libro popular en Colombia, 1930-1948. Estrategias editoriales, formas textuales y sentidos propuestos al lector. *Revista de Estudios Sociales RES*, 30 (2008) 20-37. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/815/81503003.pdf> Consultado el 10/06/2010.

White, L. A. (Spring/Summer 2001). Reconsidering cultural imperialism theory. *Transnational Broadcasting Studies*, 6 (2001) Spring/Summer. Consultado el 21/03/2013. Disponible en: <http://www.tbsjournal.com/Archives/Spring01/white.html>

<sup>1</sup> **Dorfman and Mattelart, readers of Donald Duck**

<sup>2</sup> Magíster.

Pontificia Universidad Javeriana (Colombia).

Email: gabrielskopp@hotmail.com

<sup>3</sup> Luego publicado como Foucault (1995).

<sup>4</sup> En este mismo sentido, Ariel Dorfman en un texto de 1985 explica: «libros como *Para leer al Pato Donald* (que escribí con el sociólogo belga Armand Mattelart), era despojar de su misterio los mecanismos de esas ficciones industrializadas, su secreta estructura, con la esperanza de ayudar a la elaboración, entre millones de participantes, de un sistema de comunicación diferente, que rechazara los modelos autoritarios y competitivos, que estimulada dudas, preguntas, diálogos» (2002: 12-13).

<sup>5</sup> De una postura similar es Ana Merino (Merino, 2001) cuando manifiesta que «A mediados de 1971, Ariel Dorfman y Armando Mattelart se reunieron durante diez días en una casa junto a la playa de Quisco en Chile a escribir un libro que *atacaba* a los cómics Disney» (2001: s/p. Subrayado nuestro).

<sup>6</sup> En este sentido es importante vincular esta postura al marxismo althusseriano. Para Louis Althusser «[l]as concepciones del mundo están *representadas*, en el dominio de la *teoría* (ciencia + ideologías “teóricas” en las que se bañan las ciencias y los científicos), por la *filosofía*. La filosofía representa la lucha de clases en la teoría. Es por ello por lo que la filosofía es una lucha (*Kampf* decía Kant), y una lucha fundamentalmente *política*: lucha de clases» (Althusser, 2004: 9).

<sup>7</sup> Para una revisión del concepto de imperialismo cultura ver White (2001).

<sup>8</sup> Roach, 1997:47.

<sup>9</sup> En otro texto Mattelart definía al mito como «un cuerpo racional de mecanismos que apuntan a ocultar las relaciones sociales de producción prevaletientes en la sociedad burguesa. A toda la mitología económica, jurídica (desentrañada por Marx) que permite a la clase dominante controlar los medios de existencia del pueblo, ha venido a sumarse otra con el desarrollo de lo que podría considerarse como una nueva *fuerza productiva*: el medio de comunicación de masas. Dicha nueva fuerza es el poder tecnológico de manipulación y adoctrinamiento. Controlarlo significa controlar las conciencias a través de la legitimación cotidiana y masiva de las bases del poder de una clase» (Mattelart, 1973: 12).

<sup>10</sup> «La única fuerza conflictiva, que puede negarle el dinero al aventurero [los “chicos malos”, el criminal], no está problematizada. Existe solo para legitimizar por su sola presencia, el derecho del otro a posesionarse de la riqueza. El aventurero a veces tiene dilemas morales: su oro o la vida de alguien. Escoge siempre la vida, aunque después nunca pierde el oro (Es una elección un poco tramposa, las cartas están marcadas). Sin embargo, aparece como capaz de hacer en la maldad. En cambio,

---

salvo una que otra excepción, los villanos nunca examinan su conciencia, no pueden emigrar de su condición.

Disney no puede concebir otra amenaza a la riqueza que el robo. Esta obsesión por calificar de delincuente a cualquier personaje que infrinja la ley de la propiedad privada, hace observar más de cerca las características de estos malvados» (Dorfman; Mattelart, 1972: 95).

<sup>11</sup> «Por democrático entiendo lo siguiente: un mayor control y participación de las mayorías en las decisiones que rigen la producción, la reproducción y la distribución en la sociedad moderna» (Bergquist, 2000: 210).

<sup>12</sup> «Nuestro material de estudio lo constituyó las revistas publicadas por la Empresa Editora Zig-Zag (ahora Pínsel); con un promedio de 2 a 4 historietas grandes y medianas por número. Debido a la dificultad para obtener todas las revistas publicadas, optamos por utilizar las que adquirimos en forma regular desde marzo de 1971 y las anteriores que podíamos comprar a través del sistema de reventa. La muestra puede considerarse como al azar, no sólo por nuestro método de selección, sino porque estas historietas han sido redactadas en el extranjero y publicadas en Chile sin tomar en cuenta para nada su fecha de fabricación o de pago de royalties» (Nota número 4. Dorfman; Mattelart, 1972: 23).

<sup>13</sup> «Este pequeño, chistoso y, al parecer, sencillo cuentito contiene mucho más de lo que inicialmente se ve. Es una exploración maravillosamente comprimida, compleja y crítica de los medios perversos e hipócritas de fortalecer las jerarquías sociales. Incluso contiene una referencia crítica al rol de la cultura popular en este proceso. El cuento, de manera típica en la obra de Barks en los años cuarenta, subvierte ambos polos de las convenciones sociales establecidas. Para mí este cuento celebra la libertad y la resistencia a la opresión» (Bergquist, 2000: 218).

<sup>14</sup> Cfr. nota número 10.