

V JORNADAS DE ENCUENTRO INTERDISCIPLINARIO
 “LAS CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS EN CORDOBA”

Facultad de Filosofía y Humanidades- UNC

10 y 11 de mayo de 2007

Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades
 "María Saleme de Burnichón"; Secretaría de Investigación Ciencia y Técnica.

- Autor: **Federico Reggiani** (Profesor en Letras, Universidad Nacional de La Plata)
- Título: **"El espesor del signo": Historietas y enunciación**
- Eje 2. Lenguaje y Discurso: Abordajes interdisciplinarios
- Proyecto: Mapa del campo de la producción, edición y distribución de historietas realistas en Argentina. (CPEDHRA). Código 05/d332. Universidad Nacional de Córdoba. Escuela de Ciencias de la Información.

Resumen

La historieta, en tanto lenguaje, presenta dos características enunciativas particulares. En primer lugar, la variedad de las materias en que esa enunciación se manifiesta (montaje de la secuencia, signos plásticos, textos narrativos, relación entre texto e imagen, diseño de la página) no presenta una instancia unificadora que pueda reunir esa multiplicidad. En segundo lugar, las dificultades para ofrecer un régimen enunciativo transparente, en tanto la producción de sentido está a la vista sobre el soporte, en el que coexiste cada momento de la secuencia con su ubicación en el plano de la página.

Entre los diversos elementos en que aparecen marcas de la actividad enunciativa, se destaca la construcción de la secuencia y el montaje. Se comparan los intentos de construir un régimen enunciativo transparente en la historieta hasta la década de 1960, y sus desvíos mediante el uso de elipsis o un montaje analítico en momentos de emergencia de la historieta "de autor".

1. Enunciación e historieta

La historieta es un lenguaje recorrido por equívocos. A veces se confunde a la historieta con un género (y así hemos visto ferias de "historieta, ciencia ficción y terror", por ejemplo). O se la considera apenas como un episodio --ya, incluso, un poco *demode*-- de la cultura de masas. O se la dispone en la estantería siempre arrinconada de los entretenimientos infantiles.

El origen de estos equívocos y, en general, la posición que la historieta ocupa en la jerarquía social de los lenguajes artísticos (aún si nos limitamos a aquellos nacidos en plena modernidad, como la fotografía o el cine) puede explicarse parcialmente por sus características enunciativas. O, dicho con más precisión, por el modo particular en que la historieta en tanto discurso se construye una situación de comunicación, ese efecto de sentido que llamamos enunciación.

La teoría de la enunciación surge en el ámbito de la lingüística como un modo de examinar la presencia de la subjetividad en el interior del discurso. Así, se hace posible examinar cómo un texto constituye al sujeto que enuncia y, de manera correlativa, al sujeto que recibe ese enunciado (siempre pensando en sujetos textuales, no empíricos). Esta presencia se verifica en la lengua a través de marcas específicas, como el uso de deícticos de tiempo, lugar y persona. Sin embargo, la construcción de una subjetividad no se limita a esas marcas lingüísticas, y puede extenderse a todas las formas de modalización del discurso, a la representación del tiempo y la organización del espacio (con referencias a un "ahora" y un "aquí" de la enunciación), al uso de subjetivemas, a la focalización dada por un punto de vista narrativo, a la construcción ideológica del texto. Esta instancia de la enunciación no es, por lo tanto, privativa de la lengua. De hecho, la existencia misma de cualquier enunciado, verbal o no, es la primera marca de la presencia de una enunciación. Si hay enunciado, hay enunciación.

El proyecto de investigación del que formo parte se propone relevar el mapa del campo de la producción, edición y distribución de historietas realistas en Argentina. Mi participación en el proyecto es menos empírica y más apoyada en herramientas de análisis del discurso. Sin embargo, hemos comprobado que esas herramientas son útiles para distinguir con propiedad diferencias entre estilos de época, o en la producción en diversos estados del campo. Siguiendo las "Proposiciones sobre el género" de Oscar Steimberg-, vemos que géneros y estilos (de época o de región) se pueden caracterizar y distinguir por ciertas constantes temáticas, retóricas y enunciativas. Es justamente el componente enunciativo el que han dejado de lado los estudios sobre historieta, al menos hasta años recientes. Pero es ese componente el que más tiene que ver con la manera en que las historietas --o las publicaciones que las albergan, a través del contrato de lectura que proponen-- construyen una imagen de su público, de sus autores y del campo de producción en el que se insertan.

Decía que la existencia de algunos equívocos sobre la historieta se explica por sus características enunciativas. Diría que básicamente por dos: en principio, la coexistencia en un soporte de una multiplicidad de materias significantes, lo que genera cierta polifonía necesaria, y en segundo lugar la visibilidad de esa coexistencia y de ese soporte: esto es, la exhibición de la enunciación.

En primer lugar, entonces, multiplicidad de materias. En un nivel mínimo, en la historieta nos encontramos con una cadena de imágenes fijas. No imágenes dispersas, sino unidas por lo que Thierry Groensteen llamó "solidaridad icónica"-: las imágenes de la historieta tienen una doble característica mínima: están separadas (esta precisión permite descartar las imágenes únicas que encierran múltiples motivos o anécdotas, sean *cartoons* humorísticos o grandes pinturas de tema histórico) y están plástica y semánticamente

sobredeterminadas por el hecho mismo de su coexistencia en un soporte. De manera que, para empezar, tenemos que el sentido de las imágenes surge de su encadenamiento, y de la percepción de ese encadenamiento, porque está puesto literalmente a la vista sobre el soporte de la página. Voy a desarrollar este punto en el cuerpo de la presente ponencia. Pero además de este doble juego (el sentido de cada imagen se cruza con el sentido de la yuxtaposición), tenemos que en las historietas suele haber texto, y en un doble uso: como diálogo de los personajes y como texto asignado a un narrador. O sea que a una enunciación de la secuencia gráfica sumamos una enunciación textual tradicional, y además una enunciación que se manifiesta en la relación entre ese texto y esa imagen, que es el origen de muchas ironías (la ironía es un lugar enunciativo privilegiado, en el que el discurso presupone una lectura cómplice). Y también existen marcas plásticas en la materialidad del dibujo: la historieta no cuenta (ni siquiera en la fotonovela, y diría que aún menos en la fotonovela), con la cualidad analógica de la imagen fotográfica, no puede aspirar a una ficción de transparencia en ese sentido: siempre el dibujo denuncia, de alguna manera, la mano que dibuja (aunque esa mano sea una herramienta de *photoshop*: siempre es necesario insistir en que no hablamos de sujetos empíricos). Y finalmente, todos esos elementos están montados sobre un soporte (clásicamente la página, pero también podríamos pensar en la pantalla de una computadora) lo que incorpora también una enunciación del diseño gráfico y de la disposición espacial. Hay un escándalo en esta variedad, que no encontramos en otras formas narrativas. En la literatura, por ejemplo, siempre se puede hacer la remisión a una voz narrativa que se hace cargo del relato. Naturalmente, esta homogeneidad ha sido puesta en cuestión innumerables veces, por la teoría tanto como por la misma producción literaria, pero no es menos cierto que la lengua funciona como un filtro que unifica todo el enunciado: todo lo que aparece en un relato, aparece a través de la lengua. En palabras de Christian Metz (referidas a la diferencia entre literatura y cine), podemos decir que ante un texto literario experimentamos

una intervención pensante, unitaria y continua,
que impone a toda las cosas el filtro homogeneizante
de un código único y familiar, viejo como el mundo,
de donde ^snace la figura ideal y falaz de un relator
humano.-

Pero tampoco el cine disfruta o sufre esta dispersión de los focos de enunciación, en la medida en que todas las instancias enunciativas en una película terminan dependiendo de una instancia impersonal única (la enunciación impersonal o el "foco" en Metz, el "gran imaginador" en Gaudreault) que funciona como foco u origen de la enunciación de las diversas materias narrativas. Y este foco impersonal puede pensarse en la medida en que el cine posee la

instancia de la proyección como unificadora de esos materiales. El cine se percibe desde un punto único.

(Por alguna razón, toda lectura de historietas termina desviándose al cine. Será necesario detenerse por ahora).

Decía entonces que la historieta distribuye y dispersa sus materias enunciativas. Incluso puede pensarse que esta cualidad del medio ha sido percibida por los productores y los lectores. Insisto en que el efecto de sentido del que estoy hablando no remite a los autores empíricos (este efecto de dispersión de la instancia enunciativa puede ser más agudo en una obra de un autor integral que en una historieta hecha a dos manos). Pero es interesante notar cómo en la historieta hay una clara percepción de lo disperso de la autoría. Baste como ejemplo el proceso que se dio en las editoriales de historietas industriales en Estados Unidos, que pasaron de negar a los autores (en muchos casos por miserables intereses comerciales) a exponer cada uno de los integrantes de la cadena de montaje: argumentista, dialoguista, lapicista, entintador, letrista, colorista, editor.

Esta dispersión produce cierta incomodidad. La historieta ha estado por años bajo la mirada alarmada de diversos educadores y protectores de la niñez. Como ha recordado Thierry Groensteen, parte de estas objeciones han apuntado a la supuesta imposibilidad de ser a la vez lector y espectador: se puede mirar plástica o leer literatura, pero no hacer las dos cosas a la vez. Y valga recordar que quién lee una historieta lee texto escrito, mira dibujos, pero además lee cadenas de dibujos, y percibe composiciones plásticas que incorporan cada dibujo en un conjunto.

Hablé de dos peculiaridades enunciativas de la historieta. La primera, esta dispersión de los focos de enunciación, se conecta con la segunda: la exhibición inevitable de su carácter de signo. En historieta nos enfrentamos a una dificultad constitutiva para proponer una enunciación transparente, para mantenernos en el ámbito de lo que Benveniste llamó "historia" sin pasar al ámbito del "discurso": es muy difícil que la historieta parezca "relatarse a sí misma".

Quisiera recordar que la "transparencia" es un régimen enunciativo entre otros: el concepto surge del cine clásico norteamericano, y sus reglas de montaje y puesta en escena tendientes a disolver la percepción del significante. A diferencia del cine ("qué se puede hacer, salvo ver películas"), la historieta no cuenta con la cualidad analógica de la imagen fotográfica, ni con el movimiento, ni con la inmersión en el relato que implica la proyección. A diferencia de la literatura, como ya noté, no cuenta con la apariencia de naturalidad de la lengua.

Esta opacidad de la historieta --que es una incapacidad originaria de ocultar el significante, un antirrealismo de base-- aparece distribuida en cada una de las materias con que se construye. La coexistencia de la cadena de viñetas sobre un soporte deja en evidencia la construcción misma de la secuencia en la medida en que el después no sustituye al antes. Hay autores que han propuesto que la historieta es un mapa que representa en el espacio una sucesión

temporal. El dibujo, por su parte, no puede sino denunciar su carácter de marca, la presencia del trazo, de un modo que la materialidad de la imagen fotográfica --la luz, el grano de la película-- no hace perceptible de un modo tan evidente salvo mediante manipulaciones deliberadas. La habitual integración de los paratextos con los textos (con la incorporación dentro de una viñeta de títulos o nombres de autores) es una muestra privilegiada de esta cualidad del medio, una suerte de resignación ante el fracaso de todo régimen de transparencia enunciativa.

Se trata de una impresión subrayada por diversos teóricos del medio. Por citar a uno de los pioneros, Oscar Masotta notó una "imaginación del espesor del signo" en la historieta, a la que definió como "un medio 'inteligente' y estético al nivel mismo del contacto: hace posible una cierta contemplación de lo que hace posible constituir el relato"–.

2. La construcción de la secuencia

Uno de los lugares en que pueden detectarse marcas de enunciación en historieta es la construcción de la secuencia. Voy a extenderme en esta cuestión específica, como ejemplo del tipo de lectura que propongo.

Decía antes que la historieta puede caracterizarse, en su condición más básica, como un encadenamiento de imágenes fijas. Por lo tanto, el montaje no es, como en el cine, un desarrollo contingente: es imposible pensar una historieta sin montaje, al modo en que, más allá de las dificultades técnicas, una película puede constar de un solo plano. Y esa articulación es un lugar privilegiado, aunque en ocasiones menos visible, para la emergencia de marcas del proceso de enunciación.

Como ya adelanté, el montaje es una instancia enunciativa, en virtud del sentido que produce la yuxtaposición. La cadena visual es el producto de una enunciación, marcada por elecciones en cuanto a ritmos, grados de repetición o de elipsis, selección de momentos significativos y apuestas a la transparencia o la opacidad en el discurso.

La historieta también ha construido un modo de montaje "transparente", aunque con mucho menos éxito que el cine clásico. La comparación con el montaje en el cine es ilustrativa en cuanto a las diferencias a las que hay que atender. Ya recordé que el cine clásico de Hollywood instauró un régimen enunciativo particular, en que se ocultan al máximo las instancias de enunciación mediante diversos recursos, particularmente mediante el montaje (baste comparar el montaje de una película de John Ford con el de una de Einsestein). Pero esas reglas de sintaxis en la organización de los planos (el respeto por el eje y la continuidad, sobre todo) no funcionan del mismo modo en la historieta. En historieta, el eje suele respetarse en aras de la legibilidad, pero la continuidad espacial es una exigencia mucho más flexible. Si en una película un salto de continuidad --un cambio

visible en la iluminación, la locación o el aspecto de los actores-- produce una ruptura de la transparencia enunciativa, denunciando de manera evidente el artificio del relato, en historieta el carácter naturalmente discontinuo de esa enunciación flexibiliza de manera notable la necesidad de asegurar una extrema coherencia entre las imágenes que conforman una misma secuencia. Cada viñeta tiene una mínima cantidad de elementos en común con las siguientes: es normal que los fondos no se repitan (o sean sustituidos por un espacio blanco o una mancha), puede cambiar radicalmente el encuadre de viñeta a viñeta y puede incluso alterarse el modo de figuración de los personajes. El manga nos ha acostumbrado a variaciones que van desde representaciones semirealistas hasta caricaturas grotescas en una misma página, pero la también la historieta occidental ha utilizado desde hace mucho la sustitución rutinaria de personajes por siluetas, por ejemplo, sin que tales recursos enajenen al lector. La relación entre una viñeta y las que la rodean es flexible y poco predeterminada, por lo que los cambios no son necesariamente percibidos como sorpresa o ruptura de una transparencia enunciativa. Como ya dije, de todos modos, esa transparencia, a cambio, está constantemente amenazada por las relaciones entre el texto y la imagen, por la presencia de signos --en particular el globo-- que subrayan el plano del soporte y por la copresencia de cada elemento de la secuencia en el presente plástico de la página.

Hay un línea, muy influyente en la historieta argentina, que hereda las técnicas de la historieta norteamericana de aventuras, que a su vez recibió la influencia del cine. Podríamos armar un árbol genealógico que una a autores como Milton Caniff con Alberto Breccia (en sus primeros años previos a la experimentación plástica posterior) o el italiano Hugo Pratt (que llegó a su madurez estética produciendo en Argentina) hasta autores de una generación posterior como Domingo Mandrafina. (Puede postularse que esta genealogía --y ciertos recursos de lenguaje heredados-- se interrumpe en la década del '90 con la desaparición de publicaciones argentinas y la influencia de la historieta de superhéroes norteamericana primero y el manga después).

Este modo clásico de construir la secuencia respeta por lo general el eje de la viñeta anterior para armar el encuadre de la siguiente, no realiza angulaciones extravagantes, utiliza imágenes que describen con claridad un momento de la situación narrada, sin saltos temporales irregulares: ni grandes elipsis, ni análisis detallados de un movimiento. Esos desvíos son los que subrayan la enunciación, por razones diversas.

En un extremo, tenemos la descomposición de un movimiento. Este tipo de recurso aparece con mucha frecuencia en historietistas pioneros como Winsor McCay o A.B. Frost, contemporáneos de los experimentos fotográficos que dieron origen al cine, y reaparecen en la historieta contemporánea, liberada definitivamente de las restricciones espaciales propias de formatos como la tira diaria y la página

dominical en Estados Unidos, o incluso de la restricción que significaban de las pocas páginas asignadas a una serie en una revista semanal. Así empiezan a aparecer este tipo de recursos, como juegos con el ritmo o subrayados expresos de la posición de un observador.

En extremo opuesto, aparecen las grandes elipsis en las que la articulación entre viñetas implica un salto temporal o espacial muy amplio, que tiende a autonomizar cada viñeta en la cadena. En estas resoluciones, la historieta tiende al cuento ilustrado y recuerda a narraciones gráficas previas a la historieta moderna, como los grabados de "A Harlot Progress" de William Hogarth en que cada viñeta es una escena autónoma. Estos saltos subrayan la presencia de una instancia de enunciación, en la medida en que rompen con la ilusión de una secuencia que se despliega en presente ante el lector.

No es casual, en la medida en que se abandona una enunciación transparente, que ciertas historietas que se proponen como "de autor" organicen entonces un régimen enunciativo que no esconde el significativo, sino que lo exhibe. Basten algunos ejemplos.

Uno, el desarrollo de la obra de Hugo Pratt. Si hasta la primera etapa de *Corto Maltés* (o sea, toda la etapa de producción en Argentina y los primeros años de su segunda época europea) puede observarse cierto deseo de transparencia, con un montaje que de algún modo cita al cine en su respeto al eje y el uso de puntos de vista que se eligen como si existiera una cámara, el último Pratt abunda en páginas que repiten una y otra vez imágenes casi iguales, en las que un montaje que se pone en evidencia como artificio acompaña los abundantes guiños al lector. La deuda con la historieta tradicional de aventuras ha terminado, y Pratt produce autoconcientes historietas de autor, justo cuando el campo de la historieta de autor europea se está constituyendo.

Otro ejemplo es el desarrollo de la obra de autores formados en la historieta argentina clásica, como Francisco Solano López o José Muñoz, que han construido historietas --en el caso de Solano López, sus experiencias más ligadas a una posición de autor autónomo, como *Evaristo* o *Ana*-- en las que la elipsis funciona como principio constructivo. En estas historietas, el montaje no puede sino exhibirse en la medida en que se exige al lector que complete secuencias o reconstruya ordenes temporales o, como es habitual en Muñoz, porque se construye la cadena visual utilizando momentos que no son los plenamente comunicativos que dicta la técnica del montaje transparente. (En las historietas de Muñoz, los personajes suelen aparecer un poco antes o un poco después de terminar la acción clave de la secuencia).

Una de las cuestiones más interesantes de la historieta como lenguaje es justamente la exhibición de su carácter de enunciado: la historieta es siempre --a veces a su pesar, incluso-- artificio e ironía, y ahí radica buena parte de su potencia. De lo dicho quisiera resaltar, entonces, que el análisis de los modos en que las historietas se dan un régimen enunciativo debe hacerse con herramientas de análisis que

tengan en cuenta su especificidad --más allá de los contactos que puedan establecerse con otros sistemas narrativos como la literatura o el cine. Y que esos regímenes enunciativos marcan diferencias entre estilos, estrategias editoriales, posiciones y públicos.

1 **Steimberg, Oscar** (2005), "Proposiciones sobre el género" en: *Semiótica de los medios masivos, El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel

2 **Groensteen, Thierry** (1999), *Système de la bande dessinée*. Paris: Presses Universitaires de France.

3 **Metz, Christian** (1991), "Cuatro pasos en las nubes, vuelo teórico" en *L'enonciation impersonnelle ou le site du film*. París: Méridiens Klincksieck. Traducción de Dominic Choi en *Otrocampo* [en línea] www.otrocampo.com/3/metz.html. [acceso: 17/9/2006]

4 Groensteen, Thierry (2000) "Why are Comics Still in Search of Cultural Legitimization?" en Ann Magnussen y Hans-Christian Christiansen, eds. *Comics & Culture : Analytical and Theoretical Approaches to Comics*. Copenhagen : University of Copenhagen

5 **Masotta, Oscar** (1967). "Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: el esquematismo", en *Conciencia y Estructura*. Buenos Aires: Jorge Alvarez. pág. 264