



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Casa abierta al tiempo



Narrativa gráfica

Los entresijos de la historieta

Ana María Peppino Barale
Coordinadora



Narrativa gráfica

Los entresijos de la historieta

Narrativa gráfica

Los entresijos de la historieta

Ana María Peppino Barale
Coordinadora



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

RECTOR GENERAL

Enrique Fernández Fassnacht

SECRETARIA GENERAL

Iris Santacruz Fabila

COORDINADOR GENERAL DE DIFUSIÓN

Carlos Ortega Guerrero

DIRECTOR DE PUBLICACIONES Y PROMOCIÓN EDITORIAL

Bernardo Ruiz

SUBDIRECTORA DE PUBLICACIONES

Laura González Durán

SUBDIRECTOR DE DISTRIBUCIÓN Y PROMOCIÓN EDITORIAL

Marco Moctezuma

RECTORA DE LA UNIDAD AZCAPOTZALCO

Gabriela Paloma Ibañez Villalobos

SECRETARIO

Darío Eduardo Guaycochea Guglielmi

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

José Alfredo Sánchez Daza

JEFA DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

Margarita Alegría de la Colina

Diseño, formación y retoque digital: Guadalupe Urbina Martínez

Primera edición, 2012

© José Ronzón/prólogo

D. R. © 2012, Universidad Autónoma Metropolitana

Prolongación Canal de Miramontes 3855, Ex Hacienda San Juan de Dios, delegación Tlalpan, 14387, México, D. F.

Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en o transmitida, por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo, por escrito, de los editores.

ISBN de la obra: 978-607-477-733-8

4. HISTORIETAS, AUTOBIOGRAFÍA Y ENUNCIACIÓN: LAS INCREÍBLES AVENTURAS DEL YO

Federico Reggiani

El capítulo dos del segundo volumen de *Maus*, la historieta de Art Spiegelman comienza con un episodio justamente célebre. El personaje "Art", que hasta el momento aparecía representado por la figura de un ratón, como el resto de los judíos en el libro, es ahora un ser humano que usa una careta de ratón. Reclinado sobre su mesa de dibujo, reflexiona sobre el éxito del primer volumen y sobre el conflicto que le produce obtener un rédito económico y simbólico sobre las víctimas de Auschwitz. En la primera viñeta nos ha informado que Vladek, su padre y el protagonista del libro que estamos leyendo, "murió de un ataque al corazón el 18 de agosto de 1982". En la segunda, continúan las precisiones: "Yo empecé esta página a fines de febrero de 1987".¹



Imagen 1. 17. El Tiempo vuela...

Fuente: Art Spiegelman, *Maus II*, Buenos Aires, Emecé, 1994

1 Art Spiegelman, *Maus II*, p. 41.

El episodio concentra buena parte de los problemas que es posible pensar en relación con la autobiografía y con la historieta autobiográfica: ¿Es legítimo decir que un sujeto textual, el personaje, coincide de algún modo con un sujeto real, el autor? ¿Cuál es el equivalente, en una historieta, de la figura del narrador, la instancia que los conecta? ¿Cómo funciona la representación gráfica de ese personaje que dice “yo”? ¿Quién dice “yo” en un medio que no es puramente lingüístico? ¿Qué relación temporal hay entre el yo enunciado, el yo que enuncia y el yo que vive?

Y, finalmente, ¿qué nos dicen esos problemas acerca de la autobiografía y acerca de la historieta?

Autobiografía, autonomía, autoedición

La posibilidad de una historieta autobiográfica estuvo condicionada por dos cuestiones históricas básicas: por una parte, el fenómeno cultural que se ha dado en llamar “giro subjetivo”² y que ha ocupado a la Historia y las Ciencias Sociales tanto como a la literatura; por otra, la constitución de un campo de producción de historietas de relativa autonomía respecto del campo económico, fenómeno que habilitó la producción por fuera de los géneros dominantes en los medios de masas y, sobre todo, permitió construir una figura de autor. Lo notable es que, quizás por primera vez en su historia, la historieta es contemporánea de un fenómeno o una moda cultural: el carácter de producción “menor”, marginal o de masas ha sido la causa de que muchos fenómenos del campo artístico o literario llegaran tardíamente al campo de la historieta.³

En diversos países (de Estados Unidos y Francia a la Argentina), la producción de historietas autobiográficas estuvo ligada a diversas formas de autoedición, desde fanzines hasta empresas editoriales pequeñas administradas por los propios autores. En los inicios del siglo XXI diversos formatos de publicación en internet se mostraron como soportes especialmente adecuados para combinar historietas –en un regreso a formatos breves como la tira y la página unitaria– con formas como el diario íntimo o la reflexión en primera persona. Un cambio en las condiciones de producción permitió incorporar a las prácticas habituales de la historieta un género como la autobiografía y su correlato de diversas formas de representación realista. Ese género se mostró, una vez instalado, como un eficaz modo de ligar la historieta al mercado de las artes socialmente legitimadas, en particular

² Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado*, p. 17.

³ Baste recordar como ejemplo la aparición de historietas con una apuesta a la experimentación plástica en la década de los sesenta, cuando la plástica pop empezaba a buscar en la historieta sus marcas más esquemáticas.

la literatura, como lo muestra el éxito de libros como el citado *Maus* de Art Spiegelman o *Persépolis* de Marjane Satrapi.

Hay algo interesante en esta generalización e instalación como un género reconocible de la historieta autobiográfica: se produce en un momento en que la autobiografía es a la vez un tipo de producción discursiva dominante, pero en el que sus presupuestos –la idea fundante de sujeto, sobre todo– están en crisis. Una época en que, en palabras de Nora Catelli: “sólo tiene valor de veracidad en el discurso lo que hace evidente a un sujeto, pero no poseemos ningún instrumento definitivo para atrapar a ese sujeto: este es el signo de la era de la intimidad”.⁴

La hipótesis básica de este trabajo es que la historieta, por el modo en que construye su instancia de enunciación, es un lenguaje muy adecuado para producir obras en este estado de cosas: una historieta puede exhibir marcas personales –desde un “yo” lingüístico hasta el trazo del grafismo y la cualidad a la vez indicial y simbólica del dibujo– pero no puede dejar de construir una instancia múltiple de enunciación. A la vez personal, como la literatura, e impersonal, como el cine, la historieta es una narración que se hace cargo desde sus propias restricciones como lenguaje de los conflictos de la “era de la intimidad.”

Autobiografía: la conflictiva construcción de un sujeto

Las definiciones más habituales de autobiografía –o, en realidad, de todas las “escrituras de sí”, como el diario íntimo– tienen un componente enunciativo básico: hay autobiografía si hay una conjunción entre el personaje, el narrador y el autor, y un pacto, construcción cuasi-jurídica que liga el texto a lo real. La naturaleza de esta conjunción no queda nunca en claro, en la medida en que se ponen en serie objetos heterogéneos. Esta heterogeneidad ha sido descrita por Nora Catelli al examinar las teorías de Philippe Lejeune:

Si bien [Lejeune] introduce de nuevo al autor dentro de la teoría literaria, no es menos cierto que debe admitir que las marcas del autor real –cuya realidad hay necesariamente que presuponer en la autobiografía– quedan en el margen del texto. En la doble identidad que él postula –autor igual a narrador; autor igual a personaje– el autor permanece fuera del texto. El margen antes aludido debe entenderse en sentido bien literal: se trata de la firma.⁵

No es necesario asumir una negación radical de toda identidad personal para notar que es conflictivo asumir sin problemas que un discurso da cuenta de alguna manera de una subjetividad. Las mediaciones

⁴ Nora Catelli, *En la era de la intimidad*, p. 9.

⁵ *Ibidem.*, p. 280.

necesarias para constituir un “yo” ponen en duda la propia legitimidad de ese yo (y la propia validez del pacto de lectura). La discusión sobre la posibilidad de una autobiografía en verso a la que hace referencia Paul de Man tiene que ver con esto: el verso exhibe, por su carácter no natural, la presencia de esta mediación.⁶ Pero sabemos que no hay texto sin retórica, por lo que recurrir a la prosa para salvar el problema de la mediación es ilusorio. Sabemos también algo aún más evidente: aunque podemos entender, con Thierry Groensteen,⁷ que la historieta es un lenguaje, es obvio que no se trata de una lengua natural ni conoce un uso familiar y que, por lo tanto, no hay una escritura de la intimidad que de modo habitual utilice la historieta como lenguaje y pueda disimular su carácter de mediación entre el yo que escribe y el sujeto representado.⁸

Una primera aclaración es imprescindible. Puede rastrearse un componente autobiográfico en cualquier producción textual, y de hecho, como se verá, es posible argumentar que todos los momentos en que un texto exhibe la situación de comunicación que construye –los momentos en que muestra su instancia de enunciación– son en algún sentido autobiográficos. Lo que me preocupa indagar aquí, sin embargo, es el modo en que una historieta “dice yo”, construye un personaje que se propone como una primera persona del singular. Por eso, aunque teóricamente discutible, asumiré como un principio de conformación de mi objeto de análisis la coincidencia entre el nombre que aparece en los paratextos como firma del autor, y el nombre del personaje representado. Eso me lleva a descartar autores que han construido autobiografías recurriendo a transparentes *alter egos*, como Will Eisner o Carlos Giménez, en la medida en que esas historietas renuncian desde un principio a intentar decir “yo”.

Quién muestra, quién narra

La primera dificultad que se ofrece al momento de pensar en un equivalente, para la historieta, de la instancia del narrador está en la base de una diferencia fundamental entre la lengua y otros sistemas de signos que incorporan la imagen, como la historieta, el teatro y el cine.

Una distinción clásica –que podemos remontar hasta Aristóteles–⁹ distingue entre *narrar* (mediante la intermediación de un narrador) y *mostrar* directamente los hechos (como en el teatro). Sin embargo, no puede sin más descartarse el problema al concluir que

⁶ Paul de Man, “Autobiography as De-facement”, p. 920.

⁷ Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, p. 23.

⁸ Sin embargo, cabe plantear, por el momento sólo como hipótesis, que hay una escritura de la intimidad, una suerte de diario íntimo gráfico, en los cuadernos de bocetos de los dibujantes de historietas y los artistas plásticos en general.

⁹ Cf., *Poética*, 1448^a.

no existe para la literatura y el cine una instancia equivalente al narrador, puesto que estos lenguajes incorporaron a los sistemas de narración contemporáneos un mecanismo que confunde la distinción: el montaje. André Gaudrault y François Jost distinguen para el cine dos instancias: la “mostración” y la “narración”:

Así, para llegar a producir un relato fílmico pluripuntual, se tendría que recurrir primero a un mostrador que sería la instancia responsable, en el momento del rodaje, del acabado de esa multitud de “microrrelatos” que son los planos. Intervendría luego el narrador fílmico que, recogiendo esos microrrelatos, inscribiría mediante el montaje su propio recorrido de lectura.¹⁰

Aunque no comparto que la instancia de la “mostración” se corresponda con un momento extratextual –el rodaje en el cine, el dibujo en la historieta– me interesa subrayar la idea de que hay una instancia que articula un discurso mediante el manejo de ciertas unidades (los planos, las viñetas) en que el relato se muestra como sucediendo ante el lector/espectador. Sin embargo, al mismo tiempo que se postula la existencia de esta instancia de narración, vemos que es una de dos actividades diversas: para la historieta, *mostrar* cada una de las viñetas y encadenarlas en una narración. A esta división entre una instancia¹¹ que muestra y una que narra puede incorporarse otra, que Jan Baetens,¹² siguiendo a Philippe Marion, denomina “graficador” (*graphiateur*), una enunciación gráfica que se muestra en las marcas, los trazos que distinguen un dibujo de otro, en particular aquellos que no son significativos para el reconocimiento de las figuras. De manera que la instancia de la mostración, en función de que el dibujo no ofrece la transparencia analógica de la fotografía, se podría subdividir en mostración en sí –la representación de objetos y personajes a efectos de su reconocimiento como tales– y la graficación, la representación gráfica de esos objetos y personajes.

Esta multiplicación de instancias (mostración y graficación más narración) rompe con la unidad de ese nexa entre autor y personaje, el narrador, que estaría en la base de la posibilidad de entender como autobiográfico un discurso. Hay autor –hay firma–, hay personaje cuyo nombre puede ser el mismo que el de la firma, pero no hay un narrador único sobre el que pueda postularse una identidad.

¹⁰ André Gaudrault y François Jost, *El relato cinematográfico: cine y narratología*, p. 64.

¹¹ El uso de la palabra “instancia” es deliberado, a efectos de evitar en lo posible la personalización. Si hablar de sujeto es ya discutible para la literatura, es aún menos apropiado para sistemas como la historieta o el cine, en que si hay una enunciación que aglutine las diversas materias y sistemas que conforman cada discurso, esa enunciación será siempre impersonal. En sus estudios sobre enunciación cinematográfica, (*L'énonciation impersonnelle ou le site du film*) Christian Metz sustituye los términos “enunciador” y “enunciatorio” por los de “foco” (foyer) y “blanco”, a efectos de subrayar este carácter impersonal –y en el caso del cine, maquínico– de la enunciación. Finalmente, Metz abandonará esos términos por la sola palabra “enunciación”.

¹² Jan Baetens, “Autobiographies et bandes dessinées”, p. 3, <http://etc.dal.ca/belphegor/vol4_nol/articles/04_01_Baeten_autobd_fr.html>

Valga la aclaración de que esta multiplicación de instancias no tiene nada que ver con el hecho de que una historieta en particular sea obra de un autor integral, o de un guionista y un dibujante. Aunque las historietas autobiográficas tienden a ser obra de un único autor, y fundan en esa característica una ética de la autenticidad, este hecho no vuelve menos múltiples las instancias enunciativas, ni menos problemáticas las relaciones entre autor y personaje.

Además de esta división entre narrar y mostrar (y graficar), es importante subrayar el funcionamiento del sistema deíctico de la lengua, fundamental en la pretensión de ese salto fuera del texto que se propone la autobiografía. En un texto autobiográfico escrito, la función de los deícticos conserva su mecanismo básico de remisión a un sujeto de la enunciación. El que dice “yo” es quien escribe, e insta a hacerlo un instante presente, el de la escritura, a partir del cual se organiza el sistema temporal del relato. “Yo” es el que, aquí y ahora, narra un episodio ocurrido necesariamente en el pasado. Aun un texto ficcional mantiene esta relación: salvo que se proponga una explicación sobrenatural, el “yo” que narra no podría narrar su propia muerte sin caer en una inconsecuencia. En una historieta, en cambio, la incorporación de la imagen hace que este sistema personal y temporal no pueda organizarse con la misma claridad.

Algunos ejemplos pueden ser útiles para examinar estas cuestiones. Seleccioné una historieta autobiográfica de un autor argentino –*El granjero de Jesús* de Ángel Mosquito¹³ porque, más allá de su calidad, reúne algunas características formales y de publicación que me resultan útiles a efectos de mi argumentación. En principio, la publicación seriada en un blog, en una suerte de diario íntimo semanal, permite examinar el modo en que el tiempo de la producción y el tiempo de los hechos narrados se interrelacionan y cómo, en particular, nunca puede quedar del todo claro si hay un presente de la enunciación posterior al del enunciado. En segundo lugar, es una historieta que exhibe una evidente autoconciencia de sus recursos y que no oculta la instancia de enunciación en un deseo de transparencia, pero que no se entrega a investigaciones formalistas que harían difícil generalizar lecturas a partir de sus recursos.

En el capítulo 42 (“Ratón Pérez”, publicado el 14 de septiembre de 2006 se presentan varias cuestiones interesantes.

En la primera viñeta, tenemos a un personaje (“Ángel Mosquito”, no designado en este capítulo pero sí en otros) que habla mirando hacia el contracampo, hacia un interlocutor invisible. Se trata de un re-

¹³ Ángel Mosquito es uno de los autores de historieta argentinos más importantes entre los surgidos del mundo de las publicaciones independientes y autoeditadas en la década de 1990. *El Granjero de Jesús* comenzó a publicarse el 27 de diciembre de 2005 en el blog colectivo *Historietas Reales*, <www.historietasreales.com.ar> y fue recopilado parcialmente en un libro por Editorial Domus en 2007. En cada caso, cito por el número de capítulo, que permite la consulta en su edición impresa tanto como en su edición electrónica.



Imagen 1. 18. *El Granjero de Jesús*, de Ángel Mosquito

Fuente: Ángel Mosquito, *El Granjero de Jesús: historieta autobiográfica de los jueves*, Buenos Aires, Domus, 2007. (colección Historietas reales)

curso habitual en esta serie y en muchas historietas autobiográficas: un intento por decir “yo”: el personaje apela al lector, rompe “la cuarta pared”. Hay varios elementos a analizar en este recurso.

En principio, permite examinar la diferencia entre el aparato formal de la enunciación como puede construirlo la lengua –sobre todo a partir del uso de pronombres personales y adverbios–, y el funcionamiento de los mecanismos equivalentes que utiliza una narración por imágenes. Cuando el autor de una biografía escribe, todo el sistema pronominal remite a un sujeto, el yo que escribe.

La imagen que apela al lector, en cambio, parece construir, por efecto de esa apelación, un “yo”. Sin embargo, quien dice “yo” está también representado, quién dice “yo” es el sujeto del enunciado, no el sujeto de la enunciación. No hay posibilidad de fundar mediante la imagen una identidad entre sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado: a riesgo de forzar la analogía lingüística, podemos decir que toda imagen está en tercera persona como ha planteado Esteban Palaci, “la deixis es parcial: sólo señala la posición del destinatario, el enunciator está representado”,¹⁴

La enunciación tiene la capacidad de multiplicarse en capas: la última de esas capas es externa al texto y siempre inasible: todo texto en tercera persona atribuible a un narrador (“Juan caminó por la calle”) puede ser precedido por la indicación “Yo digo que” (“Yo digo que Juan caminó por la calle”), y puede incorporar nuevos enunciadorees (“Yo

¹⁴ Esteban D. Palaci, “¿Existe la deixis en la imagen?”, *De Signis*, p. 136. Sigo su análisis en este punto aunque no coincido con la posición del autor que sostiene que “hablar de enunciación visual es forzar los términos” (p. 134), en la medida en que su concepción de enunciación es estrictamente deíctica.

digo que Pedro dijo: “Juan caminó por la calle”). Dos conceptos son útiles en este punto: los de enunciación enunciada y enunciación citada.

Habría que reconocer así (...) en lo enunciado, la presencia de dos niveles, el de los enunciados descriptivos y el de los enunciados que refieren a alguna enunciación, pasada o futura.¹⁵

Todo texto en primera persona es un caso de “enunciación enunciada”. Es, dicho sea de paso, la problemática identidad entre el sujeto de esa enunciación enunciada y la instancia superior presente – “Yo *digo* que yo *hice*...” – lo que diversas teorías de la autobiografía ponen en discusión.

Cuando el narrador cede la palabra a un personaje – en una línea de diálogo tanto como dejándolo a cargo de grandes porciones de un relato – tenemos un “simulacro de enunciación”,¹⁶ la “enunciación citada”.

Lo que ocurre en estas viñetas que construyen un yo mediante la apelación al lector es que siempre se trata de una enunciación citada: siempre hay un intermediario, un personaje al que se delega la voz; no es posible postular que ese “Ángel Mosquito” que vemos mirarnos y que nos dirige la palabra es Ángel Mosquito, el autor, diciendo yo. Como mecanismo para construir un yo enunciador – que pueda eventualmente correlacionarse con un yo autor – es un recurso fallido: en historieta la enunciación enunciada es siempre enunciación citada y la posibilidad de postular una identidad entre autor y narrador se ve interrumpida.

Esta interpelación al lector, además de duplicar a quien dice “yo” al poner en la viñeta un personaje en el que se delega la palabra, altera la posibilidad de establecer equivalencias con otro elemento central del sistema deíctico de la lengua: la referencia temporal al aquí y al ahora de la enunciación. Todo texto instala un presente en relación con el cual se establece una relación con los hechos enunciados. Siempre en la primera viñeta, el personaje “Ángel Mosquito” dice “Hace dos años percibí que mi adolescente muela de juicio superior izquierda adolescía de buena salud”. El texto se puede parafrasear como “yo, *que escribo* ahora, *percibí*, hace dos años”. Pero la imagen altera la claridad de este sistema, porque lo que muestra es un presente (Mosquito en la sala de espera del dentista, hablando hacia el lector). Es posible pensar que toda imagen se ofrece en presente, o en cualquier caso que no se sitúa en relación con el momento de la enunciación, salvo que se incorpore otro elemento, por lo general lingüístico, para situarla. Operadores clásicos en la historieta, como los textos en off que indican las funciones temporales (“mientras tanto”, “unos días antes”, “unas horas después”) cumplen una función de “administración”,¹⁷ de

¹⁵ María Isabel Filinich, *La enunciación*, p. 25.

¹⁶ *Ibidem.*, p. 28.

¹⁷ *Cfr.*, Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, p. 156.

gestión de los tiempos narrativos: otorgan a la imagen una ubicación temporal respecto de un punto enunciativo que es verbal.

Lo que ocurre en esta página, sin embargo, es que el tiempo organizado por la enunciación verbal entra en contradicción con el tiempo de la imagen. Las viñetas siguientes muestran episodios previos a la espera del dentista: el examen de la muela frente a un espejo, varios viajes por el mundo, Mosquito en su cama. Los conectores y el uso de puntos suspensivos unen los textos de las viñetas sucesivas en uno sólo. Sin embargo, no se trata de un texto en *off* que, dado un presente de la enunciación –la primera viñeta– es ilustrado por imágenes del pasado. Porque en cada viñeta, el texto es adjudicado a cada uno de los “Ángel Mosquito” del pasado, que instauran entonces un nuevo punto presente. El uso del globo organiza el texto de un modo diferente que el cartucho de texto (como, por ejemplo, el de la viñeta 4). La ambigüedad de la posición temporal de la imagen, lejos de estar disimulada, se acentúa con recursos diversos, como los carteles con flechas que realizan anclajes irónicos sobre el sentido de la imagen. La viñeta 2 es particularmente compleja en este sentido. Un Mosquito situado en el pasado respecto de la viñeta 1 dice un texto que continúa al de la viñeta 1 (pero que ya no podemos saber si lo dirige a un interlocutor fuera de la diégesis, o a su esposa, en la misma viñeta). Y un texto, en presente (pero, podemos preguntar, ¿cuál presente?), aclara qué es lo que estamos viendo: “Yo mirándome al espejo”.

El texto, cuando se convierte en un texto narrativo en *off*, en la viñeta 4, continúa ofreciendo complejidades temporales. El texto juega con la disposición espacial de los globos de pensamiento. El conector “y” dispuesto en un cartucho individual da entrada al segundo globo (“Mañana saco turno con el dentista...”). El texto instala un presente de la enunciación, pero su disposición gráfica se articula sobre una imagen cuyo estatuto temporal es ambiguo: se muestra como si la imagen estuviera producida al mismo tiempo que el texto en *off*, puesto que el ritmo de disposición en el espacio del texto en *off* (en particular, la ubicación del pequeño recuadro con la conjunción “y”) acompaña el ritmo de lectura de la imagen. Finalmente, la quinta viñeta hace que coincidan otra vez la situación mostrada en la imagen con el presente de la enunciación: el personaje dice “...y acá estoy” cuando el dentista se prepara a administrar la anestesia.

El recurso aprovecha con agudeza una ambigüedad constitutiva de la imagen en historieta: su posición temporal respecto de la palabra escrita. Una imagen se presenta a la vez como referida al momento de la enunciación verbal y como un presente que sucede ante los ojos del lector: como hecho que se “muestra” (como en el teatro) y como unidad que se articula en una narración. La disposición de un texto continuo que se alterna entre globos, integrados al presente de la imagen, y textos adjudicados a un narrador, permite ir y venir del pasado al presente sin que quede nunca en claro si la imagen y el texto tienen

un único origen enunciativo. Una vez más, vemos cómo una historieta multiplica los focos de enunciación y vuelve compleja la asignación del relato a una voz única, necesaria para una autobiografía.

Queda por analizar los casos en que la imagen se construya a partir de un punto de vista que pueda asignarse a un personaje. Es cierto que existe en historieta, como en cine, la posibilidad de construir un relato enteramente con una “cámara subjetiva”: utilizando como focalización de cada imagen un punto coherente con una posición interna a la diégesis. Creo que es interesante resaltar dos cuestiones. En principio, el carácter relativamente raro en historieta (y en cine) de una focalización constante de este tipo, y su marcado artificio, en comparación con lo habitual de los narradores en primera persona en historieta. Una historieta focalizada sólo desde un punto parece entrar en conflicto con la facilidad con que la historieta puede alternar entre puntos de vista impersonales y puntos de vista que puedan asignarse a un personaje, aún en una misma secuencia. Kai Mikkonen ha comparado esta libertad con el uso del estilo indirecto libre en literatura, y la posibilidad de mezclar puntos de vista de un personaje y del narrador.¹⁸ Pero existe otra cuestión relacionada con una posible analogía entre imagen focalizada en un personaje y primera persona. ¿Cuántos de los elementos representados en la viñeta, y cuántos de los elementos que pueden asignarse al ámbito de la “narración”, según la propuesta de Gaudreault y Jöst, son parte de esa primera persona? En un texto, todo lo que dice un narrador en primera persona –salvo, quizás, paratextos como el título de un capítulo o el propio título de un libro– es palabra suya, porque todo el texto está construido con una materia homogénea, la lengua: si el narrador delega el relato en un personaje (enunciación citada) ese personaje se hace cargo de toda la materia del relato. En una historieta, aún si asignamos el punto de vista de cada imagen a un personaje –que incluso podría coincidir en su nombre con el autor que firma–, ¿es parte de esa primera persona el estilo del grafismo o cada uno de los elementos representados, aún en los detalles menos significativos? ¿Es parte de una voz narradora la división en viñetas, la disposición física del texto o el diseño de la página?

El salto del mundo al texto: la metalepsis

Gérard Genette ha sido el “responsable”, según sus palabras, de la “anexión al ámbito de la narratología” del concepto de *metalepsis*, originario de la retórica.¹⁹ Este concepto es especialmente útil para pensar la autobiografía y, en particular, ciertos recursos a los que queda obligada una historieta autobiográfica.

¹⁸ Kai Mikkonen, “Presenting Minds in Graphic Narratives”, p. 310, y en general todo el análisis de pp. 308-312.

¹⁹ Gérard Genette, *Metalepsis*, p. 7.

La metalepsis es, en principio, una figura retórica, una especie de la metonimia en la que se intercambian el antecedente y el consecuente. La que nos interesa aquí es en particular la “metalepsis de autor”, se trata de “una manipulación [...] de esa peculiar relación causal que une, en alguna de esas direcciones, al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación”.²⁰

Algunos fragmentos que reproduce Genette son buenos ejemplos de esta figura, en que el narrador deja de presentar puramente hechos para intervenir en la historia u ordenar que se produzcan: “Mientras el venerable eclesiástico sube las cuestas de Angoulême, no resulta inútil explicar, etc.” (Balzac), “A mi regreso de Soissons, veremos que hizo Thiers” (Dumas). Es sencillo traducir la figura: no es que el narrador ha intervenido en la diégesis, sino que suspende momentáneamente el relato o anuncia que va a retomarlo luego. Sin embargo, cuando esta traducción de la figura a un enunciado literal no puede realizarse, “la metalepsis ya no sería una simple figura (traducible), sino antes bien una ficción plena”,²¹ en la medida en que se trata de una “transgresión deliberada del umbral de inserción”:²² una confusión entre niveles distintos de relato (narrador, hechos narrados, narradores insertados de distinto nivel).

Podemos postular que, ante la imposibilidad de decir “yo” en un modo equivalente al de la lengua, toda historieta autobiográfica se convierte en una metalepsis de autor. El capítulo 56 de *El Granjero de Jesús* (“El caído”, publicado el 21 de diciembre de 2006) muestra e ironiza este hecho.

En principio, el juego temporal que abre la apelación a un interlocutor es similar al analizado a partir de la figura 2; se repite, con un agregado: la primera viñeta no sólo incorpora una enunciación textual



Imagen 1. 19. *El Granjero de Jesús II*, de Ángel Mosquito

Fuente: Ángel Mosquito, *El Granjero de Jesús: historieta autobiográfica de los jueves*, Buenos Aires, Domus, 2007. (colección Historietas reales)

²⁰ *Ibidem.*, p. 15.

²¹ *Ibidem.*, p. 28.

²² *Ibidem.*, p. 16.

que coincide con el momento mostrado por la imagen, sino que muestra el momento exacto de producción: un cartucho aclara, “este cuadro es el mismo que este mismo”. La posibilidad de traducir como figura retórica el recurso de la apelación analizado a partir de la viñeta 2 (el personaje representado sería un signo traducible por el pronombre “yo”) se disuelve porque ya se trata de una intervención en la diégesis.

El recurso permite pensar si no ocurrirá algo similar cada vez que un narrador dice “yo”. Genette propone que siempre el pronombre “yo” es un “operador de metalepsis”.²³ La historieta, por su particular modo de mostrar los signos que la constituyen, haría explícito un proceso propio de todo discurso: en lugar de suponer que el pronombre “yo” expresa una identidad, muestra que existe una irreducible distancia entre hacer y decir que se hace, distancia que el uso del pronombre pone de manifiesto por el escándalo lógico que implica la violación de esa distancia.

Este juego permite mostrar otra indefinición de la autobiografía: ¿es siempre la vida lo que produce el texto, o puede la necesidad de construir el texto condicionar los acontecimientos vividos? El episodio de la viñeta 3 incorpora una ironía sobre ciertas tendencias de la historieta autobiográfica que Mosquito a la vez continúa y discute: la referencia a la producción, al autor haciendo historietas, como si su única actividad fuera justamente ésa, dibujar “en un oscuro y sucio estudio”. Es una situación habitual en esta serie: vemos así que el personaje Mosquito aparece preocupado por “quedar mal” ante los lectores (capítulo 34), llama a un personaje a decir “algo copado para los lectores (capítulo 44), examina qué episodios puede contar (capítulo 48), o discute con amigos la aparición en futuros capítulos (capítulo 79). En cada caso, se produce una metalepsis junto con esa reflexión sobre el hacer. Estos episodios parecen ilustrar además la observación de Paul de Man de que, del mismo modo que asumimos que la vida produce autobiografía, podríamos sugerir que el proyecto autobiográfico produce y determina la vida y lo que el autor hace, gobernado por las técnicas del autorretrato y los recursos del lenguaje que utiliza.²⁴

La paradoja de la enunciación

Mucho me temo que mis paráfrasis de *El Granjero de Jesús* tienen el destino melancólico que suelen sufrir los chistes explicados. Si de todos

²³ *Ibidem*, p. 129.

²⁴ *Cfr.*, Paul de Man, *op cit.*, p. 920: “We assume that life produces the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and whatever the writer does in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined, in all its aspects, by the resources of his medium?”

modos me extendí en las descripciones es porque me interesa subrayar que este complejo juego de personajes e instancias temporales es, de todos modos, comprensible sin problemas. No se trata de una arriesgada obra de vanguardia, sino de una página que apuesta a la legibilidad: Ángel Mosquito es, probablemente, uno de los mejores narradores de su generación de historietistas, y más allá de las difíciles condiciones de publicación de la historieta argentina contemporánea, un autor con vocación popular. Lo que quiero decir es que estos juegos con el tiempo, estas puestas en crisis de la identidad, están en la base de un lenguaje particularmente dotado para este tipo de paradojas e indefiniciones.

En la historieta, lo lingüístico es sólo una parte de los materiales de construcción del discurso (y esto es central, lo lingüístico se incorpora en tanto imagen a ese discurso). Como espero haber mostrado en mi análisis, el régimen de enunciación no se incorpora mediante un sistema de deícticos, mediante un aparato formal que pueda identificarse en ciertas unidades concretas.

No se trata, de todos modos, de que no haya enunciación. Lo que ocurre es que toda asignación de fragmentos del relato o de fragmentos del discurso a un personaje depende de una instancia mayor, que en historieta tiene la particularidad de no ser personalizable, como en la lengua, pero tampoco postulable como un foco único e impersonal, un "gran imaginador", como en el cine.²⁵

Esa instancia múltiple se construye en historieta por "marcas" en cada uno de los materiales significantes. Esas marcas son pliegues en que el discurso muestra su carácter de construcción y rompe todo deseo de transparencia. La historieta en tanto lenguaje tiene como particularidad que esas marcas están literalmente a la vista: el carácter no analógico del dibujo y, sobre todo, el volcado de la cadena de viñetas articuladas sobre un plano (que permite ver en cada momento el soporte de esa articulación) hacen que sea muy difícil borrar la instancia de enunciación. Pero esa instancia es siempre polifónica: no es posible asignar a un único yo el grafismo, la articulación de viñetas, la enunciación del texto y la organización física de ese texto sobre el plano.²⁶ La enunciación se emparenta entonces con el meta-lenguaje: en historieta hay marcas de enunciación cada vez que el discurso dice "esto es un discurso", y la historieta lo dice todo el tiempo.

Los recursos que examiné en *El Granjero de Jesús* (el juego con la ambigüedad temporal de la imagen, la multiplicación de instancias

²⁵ Para el concepto de "gran imaginador" y la idea de enunciación impersonal. Cfr. Gaudreault y Jost, *op. cit.*, pp. 67-68, y Christian Metz, *op. cit.*

²⁶ He analizado la construcción de la instancia de enunciación en varios trabajos, realizados en el marco del proyecto de investigación "Estudios y crítica de la historieta argentina" (Universidad Nacional de Córdoba. Escuela de Ciencias de la Información, www.historietasargentinas.com.ar). Cfr. entre otros los artículos "El espesor del signo: historietas y enunciación", "Ni literatura ni cine: puesta en página y enunciación en historieta (a partir de algunas lecturas de Fernando De Felipe)", "Análisis, síntesis y velocidad: la construcción de la secuencia en historieta como lugar de emergencia de la instancia de enunciación".

de enunciación, la transgresión de niveles por uso de metalepsis) dan cuenta de esos pliegues, pero la operación surge de la existencia misma del signo. Si examinamos la viñeta 3 de la imagen I. 19, vemos que puede pensarse como narrada “en tercera persona”: un punto de vista externo a la acción da cuenta de hechos, sin intervención de una voz en *off*. Aún así, hay un “graficador” que deja sus marcas en los grafismos; hay una elección de punto de vista; hay un modo determinado de disponer el texto en el espacio, visible en particular en la división del parlamento del técnico que habla con Mosquito en dos globos, sin otra función que darle una métrica distinta al texto.

Nos enfrentamos aquí a una paradoja, en relación con la posibilidad de representar una subjetividad plena en una historieta. Beatriz Sarlo, en su crítica al valor del testimonio para fundar un relato histórico, ha notado que en un discurso basado en su valor de verdad, el pliegue autoreferencial pone en crisis ese valor de verdad:

Debilitadas las razones trascendentes que estaban detrás de la experiencia y el relato, toda experiencia se vuelve problemática (es decir, no encuentra su significado) y todo relato está perseguido por un momento autoreferencial, metanarrativo, no inmediato.²⁷

Ante un relato que basa su existencia y su pertenencia genérica en alguna forma de autenticidad, la existencia de este nivel metanarrativo implica asumir que no hay identidad entre el yo que vive y el yo que escribe, sino que hay necesariamente mediación. Pero existe una paradoja, que la historieta exhibe en sus mecanismos de construcción. Ese pliegue es, al mismo tiempo, el lugar en el que el discurso se muestra como tal y el momento en que muestra que hay una instancia de enunciación (múltiple e impersonal, pero existente): si el discurso se muestra como tal, dice también que alguien o algo dice, hace, construye, comunica ese discurso. El momento más inauténtico de un relato autobiográfico es, también el único momento en que es posible pensar en la instancia que produce ese relato.

Referencias bibliográficas

Historietas citadas

Ángel Mosquito, *El Granjero de Jesús: historieta autobiográfica de los jueves*, Buenos Aires, Domus, (Colección Historietas Reales), 2007.
Spiegelman, Art. *Maus II*, Buenos Aires, Emecé, 1994.

²⁷ Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*, p. 32.

Referencias bibliográficas

- Baetens, Jan, "Autobiographies et bandes dessinées", en *Belphegor. Literature Populaire et Culture Média*tiq. vol. IV, núm. 1, 2004. <http://etc.dal.ca/belphegor/vol4_nol/articles/04_01_Baeten_autobd_fr.html> (consultado 12 de marzo de 2005).
- Catelli, Nora, *En la era de la intimidad*, Rosario, Beatriz Viterbo, (Ensayos críticos, 36), 2007.
- De Man, Paul, "Autobiography as De-facement", en *Modern Language Notes*, vol. 94, núm. 5, Comparative Literature, 1979.
- Filinch, María Isabel, *Enunciación*, Buenos Aires, Eudeba, Instituto de Lingüística, (Enciclopedia semiológica), 1998.
- Gaudreault, Andre y Jost, François, *El relato cinematográfico: cine y narratología*, Barcelona, Paidós, (Paidós Comunicación. Cine), 1995.
- Genette, Gérard, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, (Colección popular. Serie Breves), 2004.
- Groensteen, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- Metz, Christian, "The impersonal enunciation, or the Site of Film (In the Margin of Recent Works on Enunciation in Cinema)", en *New Literary History* 22 (3), 1991, pp. 747-772.
- , "Cuatro pasos en las nubes, vuelo teórico", en *L'enonciation impersonnelle ou le site du film*, trad. Dominic Choi en *Otrocampo*, Paris, Méridiens Klincksieck. <http://www.catedrasteimberg.com.ar/contenido_comisiones/4pasosenlasnubesMetz.pdf> (consultado 17 de septiembre de 2006).
- Mikkonen, Kai, "Presenting Minds in Graphic Narratives", en *Partial Answers: Journal of Literature and The History of Ideas*, 6/2, 2008, pp. 301-321.
- Palaci, Esteban D., "¿Existe la deixis en la imagen?" en *DeSignis*, núm. 4, julio 2003.
- , "Análisis, síntesis y velocidad: la construcción de la secuencia en historieta como lugar de emergencia de la instancia de enunciación", en *Diálogos en la comunicación*, núm. 78, 2009, <<http://www.dialogosfelafacs.net/78/articulos.php>> (consultado 10 de marzo de 2010)
- , "El espesor del signo: Historietas y enunciación", Ponencia presentada en las v Jornadas de Encuentro Interdisciplinario "Las Ciencias Sociales y Humanas en Córdoba" (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).
- , "Ni literatura ni cine: puesta en página y enunciación en historieta (a partir de algunas lecturas de Fernando De Felipe)", Raquel Macciuci (dir.), Siglos xx y XXI, Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de la Plata, La Plata, 2009.
- Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI, (Sociología y política), 2005.