



## Ni literatura ni cine: puesta en página y enunciación en historieta (a partir de algunas lecturas de Fernando De Felipe)<sup>1</sup>

Federico Reggiani

Universidad Nacional de Córdoba - Escuela de Ciencias de la Comunicación

reggianicarut@gmail.com

### Resumen

La historieta produce una instancia de enunciación forzosamente múltiple, sin la capacidad unificadora de un código único, como en el caso de la literatura, o de una instancia equivalente a la proyección, en el cine. Por otra parte, la historieta no puede construir con facilidad un borramiento del significante, en la medida en que los elementos con que construye la enunciación (el texto, la representación gráfica del texto, la imagen, la articulación entre imágenes, la disposición espacial de la página, los íconos específicos como globos, separaciones de viñeta o líneas cinéticas) se exhiben en su materialidad. Se examinan los modos de construcción de regímenes enunciativos en la historieta, en comparación con aquellos propios del cine o la literatura narrativos, a partir de la lectura de páginas del historietista español Fernando de Felipe.

*Palabras clave: representación gráfica - código - comunicación - polifonía*

Los estudios sobre historieta suelen limitar con los territorios del patetismo. Es habitual que sufran algunos síndromes curiosos, como la necesidad de remontarse a los orígenes casi arqueológicos del medio cada vez que deben encarar un tópico en particular, o la mendicidad de legitimación cultural, o la obsesión por las definiciones y la delimitación de la especificidad del lenguaje: preocupaciones que los estudios literarios, o incluso los estudios sobre cine, han abandonado, si es que alguna vez las sufrieron.

Esto que digo es en realidad un mecanismo para captar la benevolencia del público, en la medida en que, si sufro de estos síndromes, trataré de salvarme diciendo que soy consciente de ellos. Un truco metalingüístico, digamos o, para entrar en tema, un modo de fijar mi posición de enunciación. Porque es muy probable que en el desarrollo de esta ponencia tienda a hablar de la especificidad del lenguaje o se me escape alguna queja por la carencia de capital simbólico de mi objeto de estudio: quedan avisados.

<sup>1</sup> Esta ponencia puede leerse como complemento y expansión del artículo "La historieta como pariente pobre: sistemas de enunciación y 'jerarquía de los géneros'. (La historieta frente a la literatura y el cine)", *Arbor*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. (En prensa).



Este trabajo es parte de una investigación sobre los mecanismos enunciativos del lenguaje de la historieta. En concreto: por los modos en que una historieta construye (y exhibe, o eventualmente oculta) su carácter de enunciado y la inevitable presencia de una instancia de comunicación. Es necesario aclarar que manejo una noción de enunciación amplia, que no apunta al rastreo de deícticos (o de equivalentes no lingüísticos de los deícticos) sino a la identificación de los dispositivos que aportan a un efecto de sentido global del texto que llamamos “enunciación”. (cfr. Steimberg, 2005: 44). Es una idea que tomo de trabajos de Oscar Steimberg, que examina los elementos temáticos, retóricos y enunciativos que permiten distinguir géneros y estilos, y sobre todo de los últimos trabajos de Christian Metz sobre enunciación cinematográfica.

En particular, me baso en una definición propuesta por Metz:

La enunciación no es necesariamente, no siempre, “yo, aquí, ahora”, es (...) la habilidad de ciertos enunciados de plegarse en algunos lugares, de aparecer aquí y allá como en relieve, mostrando indicaciones de otra naturaleza, otro nivel, relacionado con la producción y no con el producto (...) La enunciación es el acto semiológico mediante el cual un texto nos habla acerca de ese texto como acto. (Metz, 1991b: 759, cito por mi traducción)

Y otra afirmación de Metz me parece interesante: “No es sorprendente que cada una de las clases de discursos existentes, siendo tan diversos, ofrezcan diferentes tipos de dispositivos de enunciación, y esto sería trivial si la enunciación no estuviera tan automáticamente ligada a la deixis”. (Metz, 1991b: 754)

El planteo de Metz es que en el cine no se produce la construcción de un sujeto de la enunciación, personal pero ficcional, como el que se produce por la presencia de un narrador en la literatura. Que el dispositivo de enunciación propio del cine es una instancia impersonal, que se emparenta con el metalenguaje en la medida en que aparece en los momentos en que el signo pierde su transparencia y comenta o reflexiona sobre su propio enunciado:

Aunque la enunciación sea tan impersonal en un libro como en un film, no experimentamos, frente al segundo, el sentimiento, tan característico del primero, de 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 nace la figura ideal y falaz de un relator humano. Esta impresión, es la novela (clásica). (Metz, 1991)

La pregunta es entonces cuál es el modo en que el nivel de la enunciación puede rastrearse en el lenguaje de la historieta. Y lo que me parece interesante de la historieta es el tipo de régimen enunciativo que tiene a su alcance o, incluso, que no tiene a su alcance.



Parto de dos hipótesis. Primero, que hay una polifonía constitutiva en la historieta. No se trata de la incorporación bajtiniana de textos ajenos en un texto propio —que también existe, desde ya, tanto en las palabras como en los grafismos— sino de una multiplicación de materias significantes que no encuentran una instancia de unificación. No sólo el texto y la imagen, sino el montaje como principio constructivo fundamental, los signos específicos como la viñeta y el globo, la materialidad del texto. Cada uno de estos materiales, y sobre todo su articulación siempre conflictiva, constituye lugares en los que se produce ese “pliegue” del que hablaba Metz, lugares en que el texto se expone a sí mismo como enunciado y por lo tanto lugares en que se hace evidente una instancia de enunciación, marca a su vez de una incorporación del texto a un género o a un estilo, de una estrategia de distribución de la información, de una exhibición o un ocultamiento de los mecanismos de construcción del relato.

La segunda hipótesis es que la historieta es un medio que no puede borrar la instancia de enunciación, que siempre propone significantes “opacos”. Oscar Masotta (1967: 264) habló de una “imaginación del espesor del signo” en la historieta, que sería un medio que no puede dejar de exhibir su carácter de construcción.

Mi intención, hoy, es examinar uno de los diversos lugares en que una historieta puede mostrar estos “pliegues” en que se exhibe como un enunciado, quizás el mecanismo en que ese nivel se vuelve más visible: la puesta en página, la disposición en el espacio de las viñetas.

Y para eso, me pareció interesante hacer ese recorrido a partir de páginas del historietista español Fernando De Felipe.

La elección de este autor responde a varios motivos. En principio, es un historietista que me gusta mucho, y es español, nacido en Zaragoza en 1965, lo que me permite darme la excusa para tener el placer de participar en esta mesa. Pero hay razones un poco más sólidas. Fernando De Felipe es un autor con un grado muy alto de conciencia de los recursos que utiliza y cierta tendencia a exhibir esos recursos. Aunque puede resultar una selección tramposa (en la medida en que no siempre pueden extrapolarse las conclusiones a historietas menos autoconscientes), es muy útil a efectos “pedagógicos”, por decirlo de algún modo: los recursos y desvíos están a la vista, literalmente. Otro motivo de interés es la relación de De Felipe con el cine —es profesor de teoría cinematográfica, ha escrito libros y artículos sobre cine y ha participado en algunas películas como guionista—, y esa relación, que está a la vista más allá de lo biográfico, permite subrayar las influencias de un lenguaje sobre el otro, pero sobre todo las diferencias. Finalmente, es muy interesante su posición en



el desarrollo del campo de la historieta. De Felipe es un autor “bisagra” entre la herencia de la historieta de autor europea, sobre todo de Ciencia Ficción, de los años '60 y '70, y las novedades que llegan en los años '80 desde el ámbito anglosajón, sobre todo por la influencia de autores ingleses sobre la historieta de superhéroes norteamericana. Y es interesante porque en las revistas europeas en que publica De Felipe, como *1984*, *Comix Internacional* o *Zona 84* pueden rastrearse las novedades de la historieta francesa, que son sobre todo temáticas y retóricas, en un sentido amplio: la incorporación de nuevos temas (el sexo, la política) y nuevos grafismos (la ruptura de la grilla en la página, la imaginería de la ciencia ficción contemporánea). La novedad de la historieta norteamericana a mediados de los '80, en cambio, es fuertemente enunciativa: historias de superhéroes relativamente tópicas y con un dibujo más o menos adocenado incorporan complejos sistemas de ruptura en la focalización, de polifonía y de exhibición más o menos paródica de sus principios de construcción.

La historieta es un tipo de lenguaje que puede leerse a partir de analogías con otros, en particular con la literatura, con quien comparte un marco institucional (la industria editorial), soportes (la revista, el libro) y una práctica (la lectura); y con el cine, con quien comparte su carácter híbrido (la combinación de imágenes y palabras) y un principio de construcción, el montaje. Me temo que hay acá algo de la mendicidad de capital simbólico a que hice referencia al principio, pero también una relación de cercanía entre lenguajes.

Pero más allá de estas similitudes –que habría que problematizar— hay un elemento que vuelve a la historieta un lenguaje peculiar, que es, como ya adelanté, el modo en que ocupa un espacio (típicamente, la página rectangular de una revista o un libro) disponiendo ciertas unidades básicas en que organiza la materia narrativa, las viñetas.

Esta ocupación del plano ha sido denominada por el teórico francés Thierry Groensteen (1999: 37) “dispositivo espacio-tópico”, para dar cuenta de los valores de espacio y posición de las viñetas. Groensteen considera central este aspecto espacial, en la medida en que discute la idea de que la organización espacial de una historieta dependa totalmente de su estrategia narrativa. Por el contrario, cuando un autor confía a la historieta una historia que pretende contar, la piensa en el interior de un dispositivo de superficies y posiciones, una grilla de ocupación de la página.

Y el examen de este dispositivo es interesante, a efectos de la preocupación por la enunciación, por dos razones. En principio, porque permite establecer tipologías: páginas con un diverso grado de exhibicionismo plástico en su diseño permiten pensar grados diversos en la exhibición de su carácter de enunciado, un mayor o menor ocultamiento de



ese “pliegue” del texto del que hablaba Metz. Las decisiones de puesta en página podrían guiarnos por la historia de los géneros y los estilos de la historieta. En segundo lugar, la página de historieta pone en evidencia una cuestión central, que adelanté como una hipótesis de trabajo, y es que la posibilidad de borrar el significante está en historieta bloqueada por la necesaria exhibición de la cadena narrativa sobre el plano de la página. Tendríamos dos tensiones: por un lado, la tensión entre la página entendida como una totalidad plástica, que puede percibirse como un todo de un golpe de vista, y la cadena de viñetas que constituyen la secuencia y que debe seguirse de modo lineal. Por otra parte, tenemos la tensión entre la página entendida como un plano con las viñetas entendidas como “ventanas” de representación tridimensional que se abren en ese plano.

El primer ejemplo (De Felipe, 1994: 21) [Figura 1] es una página de la versión de *El hombre que ríe* que De Felipe dibujó en 1992. Podemos ver claramente esa tensión entre la página y la secuencia narrativa: si seguimos la lectura de las viñetas en orden, vemos que hay una gradación, suspenso. La secuencia sigue la carrera del chico, cambia a su punto de vista en la cuarta viñeta, para mostrar un plano cerrado que recién en la quinta viñeta se entiende como la boca del ahorcado. Esta gradación, con recursos tomados del cine como el plano/contraplano de las viñetas 3 y 4, sigue la gradación que el texto de Victor Hugo presenta en el capítulo V del libro, (“El árbol de invención humana”) en que acumula varios párrafos con descripciones de detalle (un montículo en la nieve, la escuadra de madera – que no llama horca-, la cadena de la que cuelga el muerto) y eufemismos (“la silueta”, “aquella masa difusa”, “condensación de negrura”) antes de decir que el chico había encontrado a un cadáver ahorcado.

Sin embargo, esta secuencia está en tensión con el hecho, que probablemente todos hayan comprobado, de que es casi simultánea (si no anterior) la visión del remate de la secuencia con la visión de las viñetas anteriores que sirven de preparación. La aprehensión global de la página anula parcialmente la sorpresa. No es casual que ciertos géneros –el terror, particularmente— tiendan rápidamente a la parodia en la historieta, en la medida en que es difícil generar los efectos de sorpresa o de tensión que están al alcance del cine. La puesta en página nos recuerda siempre que estamos ante una representación.

Una segunda tensión se da entre el soporte plano y los espacios representados en el interior de la viñeta. Esta tensión (motivo habitual de chistes en que los personajes se descuelgan de una viñeta a la otra, o rompen partes del la página que los sostiene) puede verse con un alto grado de espectacularidad en una página del libro *Marketing y Utopía*, de 1993 (De Felipe, 1993: 35) [Figura 2].



Es interesante notar un par de cuestiones en esta página. Por una parte, la diferencia en el ritmo visual y narrativo de la página: una grilla de 12 viñetas, a lo largo de toda la historieta, además, que contrasta con las 5 viñetas del ejemplo anterior. La cantidad de viñetas, así como su disposición regular, no es la mayoritaria entre las páginas de De Felipe y se elige para lograr efectos de cambio de ritmo o incorporar flashbacks, por su carácter diferencial en relación con el principio de variación constante que subyace a sus puestas en página. Puede notarse cómo el diseño de página es un elemento enunciativo, en tanto pueda presentarse y hacerse visible como disrupción y ruptura de un orden previo.

Al margen del ritmo, puede verse cómo la página construye cuatro espacios (el que muestra los pies del chico, el que muestra su rostro, el grande que muestra al padre muerto, y el último que vuelve a mostrar los pies). Esto es posible porque juega con la tensión entre la sucesión lineal de viñetas y el modo en que se reconstruye una figura global en el plano. Se trata de un modo de acercarse a lo que en cine sería un plano secuencia, o un movimiento de cámara. La figura del padre caído sería, sin los cortes de las viñetas, sólo un dibujo subrayado por su tamaño —su ocupación preeminente en el espacio de la página— pero no se propondría un recorrido más detenido y sobre todo pautado en su direccionalidad, sobre ese dibujo.

Este recurso aparece en varias historietas de De Felipe. Otro ejemplo sería el que se ofrece en la página 31 de *Black Decker. Deep South Story*. (De Felipe, 1995) [Figura 3]. Aquí vemos como la secuencia lineal propone un recorrido, y una temporalidad, mientras que la visión global agrega la construcción de un espacio.

Lo que me parece notable es el modo en que es posible comparar esta secuencia con el recurso a un *traveling* cinematográfico. En principio, vemos que esta imagen “cita” el recurso a un *traveling*, esto es: al movimiento de una cámara sobre un espacio. Sin embargo, para indicar ese movimiento, en lugar de apostar a la continuidad (como en el cine, en que se evitarían los cortes de montaje) en historieta deben agregarse discontinuidades. Como ocurría con la imagen del padre muerto en el ejemplo anterior, sin los cortes se ofrecería una imagen única, sin pautar un ritmo de lectura. Y esto me parece muy revelador acerca del modo en que se comporta la instancia de enunciación: la elección de un recurso como éste, en el cine —y según el contexto— podría ser un modo de borrar marcas de enunciación, evitar los cortes en tanto posibles “pliegues” que denuncian a la cadena fílmica como una construcción; en historieta, la cita de ese recurso es un modo de subrayar y exhibir esa construcción. En el caso particular de De Felipe, se trata de una cita formal, entre las muchas citas gráficas y temáticas relativas al cine y la cultura



norteamericana que recorren su obra. Con recursos como éste (la referencia al cine), la historieta de De Felipe se sitúa en un espacio de estilización y relectura de la cultura de masas norteamericana.

Decía al principio que el examen de la instancia de enunciación en historieta nos permitía proponer algunas hipótesis para examinar el modo particular en que aparecen las marcas de ese acto en que, como dijo Metz, "ciertas partes del texto nos hablan acerca de ese texto como acto".

Como ya dije, una de las características de la historieta es la polifonía de la instancia de enunciación: toda historieta ofrece una enunciación disociada en diversos focos que se contraponen o dialogan. Hay textos, esos textos son dispuestos en el espacio, hay un grafismo no fotográfico, hay variaciones de encuadre, hay montaje. Y esa multiplicidad de focos no cuenta con un principio de unificación: no cuenta con la cualidad analógica de la imagen fotográfica en movimiento, ni con la inmersión que implica la proyección, por una parte, ni con la apariencia de naturalidad de la lengua.

Pero además, todos esos elementos se disponen y se exhiben sobre la superficie de la página. Es sobre ese exhibirse que estuve hablando en esta ponencia. Y esa exhibición en el plano conlleva una tensión entre el cuadro y el relato que puede disimularse más o menos pero que nunca puede borrarse del todo, y vuelve a la historieta un lenguaje en conflicto, más dotado para la parodia o la puesta en crisis de jerarquías que para el ilusionismo realista. Eso, me parece, lo vuelve un lenguaje muy interesante para explorar.

## **Bibliografía**

De Felipe, Fernando (1994) [1992]. "El hombre que ríe", *Heavy Metal* (Julio 1994).

De Felipe, Fernando (1995). *Black Decker: Deep South Story*, Barcelona, Glenat.

De Felipe, Fernando (1993). "Oedipus™, para niños de 5 a 13 años". Fernando de Felipe. *Marketing & Utopía*, Barcelona, Zinco, 29-36.

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

Metz, Christian (1991). "Cuatro pasos en las nubes, vuelo teórico". Christian Metz. *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](http://www.otrocampo.com/3/metz.html). [acceso: 18/10/2007]

Metz, Christian (1991b). "The impersonal enunciation, or the Site of Film (In the Margin of Recent Works on Enunciation in Cinema)", *New Literary History* 22 (3), 747-772.



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

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

### **Datos del autor**

Federico Reggiani es Profesor en Letras y Bibliotecario Documentalista egresado de la Universidad Nacional de La Plata. Codirector del proyecto de investigación "Historietas realistas argentinas: estudios y estado del campo", dirigido por Roberto Von Sprecher. (Universidad Nacional de Córdoba. Escuela de Ciencias de la Comunicación. <http://historietasargentinas.wordpress.com>).

Ha escrito sobre historietas y teoría de la enunciación, representaciones del terrorismo de Estado en historietas de la década de 1980 y obras de autores argentinos y norteamericanos, que pueden leerse en el sitio del Proyecto.







FIGURA 1. "El hombre que ríe"



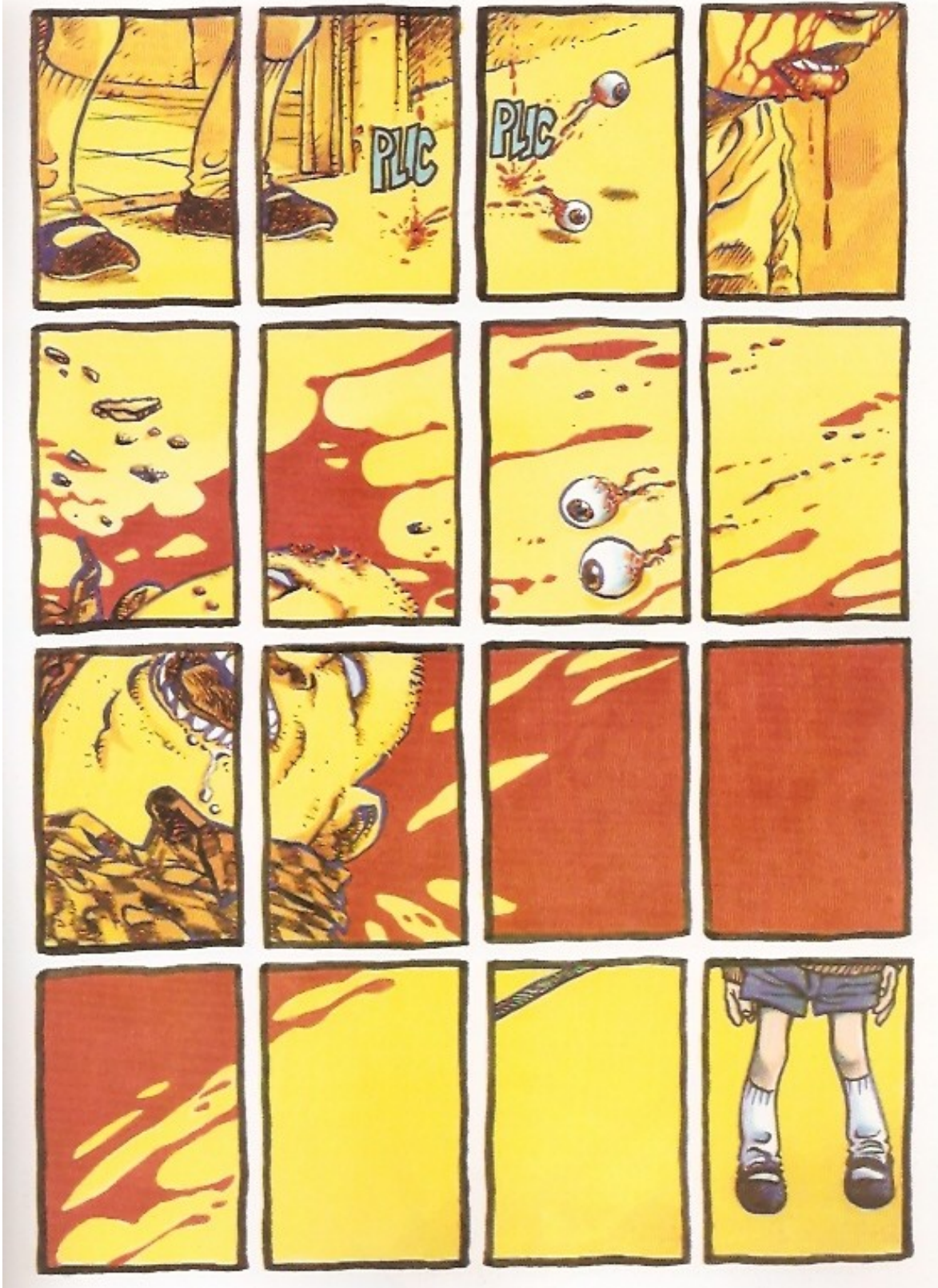


Figura 2. "Oedipus"





Figura 3. *Black Deker: Deep South Story*

