

## **¿Quién “dice” una historieta? : Historietas y teoría de la enunciación, un resumen**

Federico Reggiani

Profesor en Letras (UNLP). Co-director del Proyecto de Investigación “Estudios y crítica de la historieta Argentina (Universidad Nacional de Córdoba)

mglxo@yahoo.com.ar

La presente exposición es, como anuncio en el título, un resumen de las indagaciones que he realizado acerca de la productividad de la teoría de la enunciación en los estudios sobre historieta. Se trata de contestar preguntas acerca de la pertinencia de la utilización de ciertas herramientas conceptuales nacidas en la lingüística para un medio, la historieta, en que lo visual es dominante, y también un análisis del modo en que historietas concretas proponen un contrato de lectura (Verón, 1985) a partir de la construcción de una instancia de enunciación que incluye todos los materiales significantes, incluidos los modos de publicación: revistas, libros, diarios, internet, con sus correspondientes paratextos. Confío en la paciencia o la resignación de quienes escuchan o leen, puesto que muchas de las observaciones a exponer serán necesariamente limitadas. Remito para una ampliación de estas cuestiones a los trabajos incorporados a la bibliografía, que quizás se extienda en autocitas más de lo que el decoro haría recomendable.

El tema tiene un particular interés porque creo que en los modos en que una historieta puede (o no) constituir el equivalente de la voz narrativa que aparece en un relato literario está el origen de una incomodidad de la historieta que subsiste aun cuando algunas condiciones de producción hayan cambiado o estén en proceso de cambio. Y esa incomodidad se basa en dos características que son centrales a la hora de construir la situación de comunicación en historieta: la multiplicación de elementos para constituir el mensaje (la imposibilidad de su unificación en un punto o una voz) y la inevitable exhibición de esa construcción. Esta multiplicación tiene que ver con la idea de un discurso híbrido pero va mucho más allá, y permite analizar diferencias clave con los sistemas enunciativos que pueden construir la literatura y el cine.

### **1. La enunciación: usos de un concepto**

Para comenzar a examinar estas cuestiones, es necesario hacer algunas breves referencias a la teoría de la enunciación.<sup>1</sup> La teoría de la enunciación ha permitido distinguir en el análisis de todo discurso dos niveles: el de aquello expresado, esto es, la información o el relato que se transmite; y el de la acción de expresarlo o la situación en que el enunciado se produce, el nivel de la enunciación. Cada signo, y cada texto, más allá de su complejidad y de las materias que lo constituyan, pone en escena una situación de comunicación: personalizable o no, oculta o exhibida, pero presente. De hecho, la propia existencia de un signo es la primera marca de su carácter de enunciado y, por lo tanto, de la presencia de una instancia de enunciación: en una afirmación elocuente pero que hay que matizar y sobre todo despersonalizar respecto de su aplicación a la historieta o el cine, puede decirse que a todo enunciado se le antepone la cláusula “Yo (te) digo que...” (Filinich, 1998, 15). Y cada medio o cada lenguaje construye sus sistemas de enunciación de un modo particular, en función de los materiales que utiliza y de los modos en que los dispone.

---

<sup>1</sup> Como introducciones a la teoría de la enunciación (no sólo en el ámbito de la lingüística) y a sus aspectos específicamente narratológicos, me han servido de guía los trabajos de Filinich (1998) y Pampillo [et al.] (2004)

Los primeros estudios lingüísticos sobre enunciación, en la tradición inaugurada por Emile Benveniste, se concentraron en la descripción del sistema deíctico de la lengua. Aunque la noción de enunciación se amplió luego a la modalización y la trama ideológica de los textos, el peso del “aparato formal de la enunciación” --el sistema de pronombres personales y demostrativos, adverbios y adjetivos que organizan relaciones temporales y espaciales tomando a un sujeto como punto de referencia-- está presente, y en ese sistema radica una primera diferencia fundamental que separa a la literatura, cuya única materia es la lengua, del cine y la historieta.

La escritura, en particular la escritura de ficción, pone en suspenso la referencia del deíctico, en tanto no puede hablarse de una interacción real entre un emisor y un receptor en un intercambio, el “yo” y el “tu” no son reversibles y la referencia de los deícticos no es la situación real, sino una construcción del propio texto. Sin embargo, el sistema de los deícticos instituye un sujeto de la enunciación ficcional pero personalizable, aún cuando no forme parte de la diegesis y aunque un relato incorpore una multiplicidad de voces. Y aquí radica una diferencia fundamental entre el modo en que la literatura puede constituir una instancia de enunciación, que no está al alcance de medios que no utilizan sólo la lengua. Utilizando una fórmula de Christian Metz (1993, 59):

“Si eso habla, alguien habla”: tal es el sentimiento general, incluso si se trata de un libro. Pero el equivalente cinematográfico de esta certeza interior e inmediata está lejos de ser seguro. “Si hay imágenes que ver, alguien las ha compuesto”: esto no merece inmediatamente la adhesión de la muchedumbre”.

En efecto, un cuento o una novela pueden asignarse a una voz narrativa, o a una multiplicidad de voces que se alternan, pero que siempre constituyen un sujeto.<sup>2</sup> Es más difícil pensar como un sujeto a la instancia que “habla en historieta” o “habla en cine”. Lejos del sistema estructurado y bien delimitado de los deícticos en la lengua, las imágenes proponen un uso enunciativo ocasional de algunos elementos, según el contexto de cada enunciado. Por lo expuesto, puede deducirse que no trato de encontrar en las historietas elementos que cumplan la función de los deícticos: signos que digan “yo”, “aquí” o ahora. Si la noción de enunciación es útil, deberá poder adaptarse a las particularidades de cada lenguaje. La noción de enunciación que propongo es global, cubre todo el material significativo y tiene que ver con reconocer en el propio texto, en cada historieta, la construcción de una instancia de comunicación.

Me permito realizar dos citas extensas, porque constituyen la base de las indagaciones específicas sobre historieta. La primera pertenece a Oscar Steimberg (2005: 44)

Se define como ‘enunciación’ al efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se *construye* una situación comunicacional, a través de dispositivos que podrán ser o no de carácter lingüístico. La definición de esa situación puede incluir la de la relación entre un ‘emisor’ y un ‘receptor’ implícitos, no necesariamente personalizables.

---

<sup>2</sup> Se trata, por supuesto, de un sujeto ficcional, diferente del autor de la novela o el cuento y sobre el cual no sería prudente hacer mayores afirmaciones, para no caer bajo la burla de Metz (1991), que advierte acerca de la proliferación de sujetos narratológicos que “tienen la audacia de presentarse a nosotros como *a la vez* no empíricos (puramente textuales, etc.) y dotados, no obstante, de todos los atributos de un ser humano: cuántas veces ‘enunciador’ y sus variantes sirven para hablar de autor sin decirlo, y ‘enunciario’ para prejuizar gratuitamente reacciones del público”.

Dos cuestiones rescato de esta definición. En principio, la idea de dispositivos que pueden no ser lingüísticos y que recorren todo el texto. En segundo lugar, que la enunciación no implica necesariamente la construcción de un sujeto.

Este componente impersonal es parte fundamental del aporte de Christian Metz (1993: 61) a al análisis de la enunciación cinematográfica:

Ahora bien, ¿qué es la enunciación, *en el fondo*? No es forzosamente, ni siempre, un “YO-AQUÍ-AHORA”; es, de manera más general, la capacidad que tienen muchos enunciados de plegarse por espacios, de aparecer aquí o allá como en relieve, de escamarse de una fina película de ellos mismos, la cual lleva grabadas algunas indicaciones de *otra naturaleza* (o de otro nivel), que conciernen a la producción y no al producto, o bien, si se prefiere, que se hallan comprometidas en el producto por el otro extremo. La enunciación es el acto semiológico por el cual algunas partes de un texto nos hablan de ese texto como de un acto. Por eso, no es necesario recurrir al mecanismo complicado y más o menos inimitable de la deixis. Las marcas posibles de enunciación son muy variadas. (...) El cine no tiene una lista de signos enunciativos, pero practica el empleo enunciativo de no importa qué signo (...) La construcción, en un instante, habrá tomado valor enunciativo. (Metz, 1993: 61)

La propuesta de Metz es muy productiva para guiar lecturas concretas, en la medida en que permite definir con claridad cuáles son los elementos que van a construir ese efecto global de sentido al que hace referencia Steimberg. No se trata de establecer un signo con un valor definitivo, sino de examinar cómo ciertos signos, sin dejar de ser parte del enunciado, sin dejar de servir en la economía del relato, muestran la existencia de ese otro nivel y denuncian que el enunciado no existe por sí, sino que es una construcción. El trabajo de análisis tiene que ver con detectar esas marcas y esos pliegues.

## 2. Las lecturas

### 2. 1. La “enunciación enunciada”

El examen de los modos en que una historieta muestra su instancia de enunciación permite pensar dos líneas de análisis. La primera, la más evidente –aunque no por eso menos interesante– permite examinar los modos explícitos en que un relato se da a conocer, lo que puede denominarse la “enunciación enunciada”. Muchas historietas proponen enunciadores explícitos: personajes que se hacen cargo del relato, en el nivel de los textos y, de un modo mucho más problemático, en el nivel gráfico. Pensar por qué una historieta utiliza un determinado sistema puede ser útil para discutir su pertenencia genérica, o sus selecciones temáticas. Dos ejemplos pueden resultar útiles para aclarar este punto.

La obra de Héctor Germán Oesterheld constituyó, sobre todo con su obra de fines de la década del 1950 y principios de la de 1960, un renovación temática y retórica que contribuyó a colocarlo en el centro del canon de la historieta no humorística en Argentina. Es una comprobación interesante notar que prácticamente todas sus historietas más importantes ponen en escena una enunciación relativamente compleja, que se aparta de la pura exposición de los hechos: índice de una evidente autoconciencia que está en la base de su renovación del medio, Oesterheld pone en cuestión la existencia misma de un relato, que debe justificarse y

replantear siempre su origen. Así, Ticonderoga no es sólo una historia de aprendizaje, sino la recopilación de recuerdos de un anciano, *Mort Cinder* y *Sherlock Time* retoman la relación “Holmes-Watson” para proponer un narrador testigo de las acciones del héroe. La obra mayor de Oesterheld, *El Eternauta* se ofrece desde una complejísima situación enunciativa (un guionista narra como un viajero del tiempo llega a su casa, y delega en ese viajero extensos fragmentos del relato; el guionista será luego el autor de las páginas que estamos leyendo, el conjunto juega con los tiempos reales de publicación de esas páginas, en la medida en que la invasión extraterrestre narra ocurre en el futuro de la publicación). Esa complejidad está en el fundamento mismo de la historia y en particular de su final. En *Ernie Pike*, utiliza para narrar historias de guerra la figura de un periodista, que cuenta historias que ha visto o le han contado: al personalizar el punto de vista, permite separar al género bélico de su componente de propaganda o de los valores de masculinidad, obediencia y coraje a los que está ligado. La presencia de ese narrador incorpora valoraciones explícitas y, sobre todo, la referencia a otro género, el periodismo, con su particular relación con la verdad y el tipo de historias que se consideran dignas de ser contadas.

Lucas Berone ha examinado ese narrador, esa posición de enunciación que le permite a Oesterheld convertir sus casos en problemas cognitivos, en cuestiones de percepción de los hechos:

Para Oesterheld, para la posición de enunciación que su obra narrativa va articulando a lo largo de los años, la realidad aventurable (la realidad representable) es una cosa extraña, un objeto singular, un “cristal” marciano. Y el hombre (el sujeto que narra, el sujeto que enuncia) simplemente mira a través de esa cosa, a través de ese objeto. (2010: 93)

Un segundo ejemplo es el de *Cosecha Verde*, la historieta de Carlos Trillo y Domingo Mandrafina. Un rico sistema de delegación de la instancia enunciativa (a cargo, por momentos de “Melitón Bates, el escritor del pueblo, o de “Trópico”, la dueña de un cabaret) se aprovecha para instalar el relato en uno o varios géneros y estilos (el melodrama, el policial, el realismo mágico o la “novela de dictadores”) sin completar nunca esta adscripción: el régimen enunciativo sirve a la vez para acercar el relato a un género y para establecer una distancia irónica con él.

## 2.2. La instancia externa de enunciación

Esta primera línea de análisis, la que examina la “enunciación enunciada”, no debe hacernos olvidar que en un lenguaje como la historieta no puede delegarse completamente la instancia enunciativa. No es posible un narrador que diga “yo”, y ocupe toda la materia significativa, como en un cuento o una novela. Esta cuestión es válida para cualquier sistema narrativo que incorpore otros elementos además de la lengua: siempre hay una instancia por detrás del último de los narradores explícitos. Una situación típica en muchas películas, por ejemplo, muestra a un personaje que comienza una narración y, después de un corte de montaje o un fundido, el relato sigue desarrollándose mediante imágenes. No es posible pensar que elementos como la música incidental, los encuadres o incluso el nivel de detalle que implica de modo necesario la imagen fotográfica son en algún sentido la traducción de un relato oral, aun cuando el relato filmado respete la focalización del narrador. Del mismo modo, por detrás de cualquier narrador que instaure una historieta, y estos narradores pueden multiplicarse todo lo que se quiera en un juego de cajas chinas, existe una instancia superior, impersonal. Es proponer una historieta completamente en primera persona, aunque esté narrada completamente con dibujos que asuman el punto de vista de un personaje, porque

habrá siempre elementos irreductibles a ese punto de vista. ¿Quién dibuja, quién encuadra? ¿Quién organiza la página? ¿Quién define las relaciones entre el texto y la imagen? Si asumimos que Ernie Pike es el narrador de las historietas de guerra de Oosterheld, ¿tenemos que adjudicar a ese narrador cada una de las manchas de tinta del dibujo de Pratt? De hecho, el carácter artificioso de secuencias extensas “en subjetiva” en el cine o la historieta puede compararse con lo habitual del uso de la primera persona en la literatura.

De manera que una segunda línea de análisis permite pasar de los enunciadores explícitos en el relato, los que dicen “yo” y proponen, hemos visto que infructuosamente, hacerse cargo de la narración, a esa instancia superior, que Metz llama primero “foco” y luego, sencillamente “enunciación”, para subrayar el carácter impersonal y, en el caso del cine, maquínico. Esa instancia última define cuestiones globales, que afectan la pertenencia genérica de un texto, su inscripción en tradiciones, sus decisiones respecto de la invisibilidad o la exhibición de su carácter de producto, su apuesta a invisibilizar el significante o, en su defecto, a exhibirlo. Y esa instancia existe, siguiendo a Metz, en los pliegues, en aquellos momentos en que ciertas zonas de una historieta muestran la existencia de otro nivel. El análisis de esta instancia permite establecer dos comprobaciones: la historieta establece siempre una enunciación múltiple, no personalizable, como en la literatura, pero sin un foco unificador como el cine. La historieta es un medio polifónico en su propia constitución como lenguaje. En segundo lugar, la historieta exhibe su carácter de construcción al mostrar sobre la página el montaje de todos los elementos que la conforman y, sobre todo, al volcar sobre el plano la sucesión. Toda historieta construye, entonces, un discurso irónico,

Propongo cerrar este trabajo con una rápida enumeración de los lugares en que ese pliegue puede producirse.

- a. *El modo en que el texto se relaciona con la cadena visual.* En qué medida el texto acompaña, refuerza o discute el sentido y la verdad de lo que la imagen muestra, y el modo de uso de narradores textuales en historieta que permiten establecer cronologías y tradiciones estilísticas en la historieta argentina. (Reggiani, 2010)
- b. *El modo en que el texto se incorpora a la cadena visual.* El montaje de texto e imagen propiamente dicho, y los efectos de uso de diversos tipos de globos y recuadros. (Reggiani, 2010)
- c. *La construcción de la secuencia en sí.* Los modos en que el montaje y la selección de momentos significativos denuncia la presencia de una instancia textual de selección y emisión. (Reggiani, 2009)
- d. *La puesta en página.* Las tipologías de diseño de página y la manera en que la exhibición de los recursos o la adaptación de la espacialidad del medio a las necesidades narrativas pueden utilizarse como índices de un cierto régimen de enunciación. La puesta en página en sí es un “pliegue” en sí misma, en la medida en que ofrece sobre el plano la sucesión temporal, lo que conspira contra toda ilusión de transparencia enunciativa. (Reggiani, 2009b)
- e. *El enunciadador gráfico.* El modo en que la elección de un estilo de dibujo funciona como marca de enunciación siempre que establezca cruces con las expectativas respecto del “dibujo adecuado” para un género o un tema dados.
- f. *El encuadre y el punto de vista.* Los desarrollos históricos en el modo de variar los encuadres, y la distinción entre variaciones retóricas y estrictamente enunciativas.
- g. *Los paratextos.* La ubicación editorial de cada historieta establece un “contrato de lectura” que completa y en muchos casos condiciona fuertemente la escena de comunicación que el texto construye. (Reggiani, 2008)

### 3. Bibliografía

Berone, Lucas (2010). "Ensayo de análisis semiótico. Sobre la poética de Oesterheld como apuesta y oportunidad cognitiva". En: Roberto von Sprecher y Federico Reggiani (eds.) *Héctor Germán Oesterheld: de El Eternauta a Montoneros*. Córdoba. Universidad Nacional de Córdoba. Escuela de Ciencias de la Información.

Filinich, María Isabel (1998). *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba. (Enciclopedia Semiológica).

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](http://www.otrocampo.com/3/metz.html). [acceso: 17/9/2006]

Metz, Christian (1993). "La enunciación impersonal o la perspectiva del filme (al margen de los trabajos recientes sobre la enunciación en el cine)". En: *Semiosis* 30-31. (Traducción de Elda Rojas Aldunate) [en línea: <http://hdl.handle.net/123456789/6586> Acceso: 1/8/2010]

Pampillo, Gloria [et al.] (2004). *Una araña en el zapato: La narración. Teoría, lecturas, investigación y propuestas de escritura*. Buenos Aires, Libros de la Araucaria.

Reggiani, Federico (2008). "De la revista al libro: La edición de historietas argentinas después del 2001". Ponencia presentada en el III Foro de Investigación e Intervención Social. Córdoba, lunes 24 y martes 25 de noviembre de 2008. Escuela de Ciencias de la Información Universidad Nacional de Córdoba [en línea]: <http://historietasargentinas.wordpress.com/2008/12/09/de-la-revista-al-libro-la-edicion-de-historietas-argentinas-despues-federico-reggiani/>

Reggiani, Federico (2009). "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*, 78, (enero-julio 2009) [en línea] <http://www.dialogosfelafacs.net/78/articulos.php>

Reggiani, Federico (2009b). "Ni literatura ni cine: puesta en página y enunciación en historieta (a partir de algunas lecturas de Fernando De Felipe)". En: *Siglos XX y XXI. Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. Raquel Macchiuci (dir.). La Plata: Facultad de Humanidades. UNLP, 2009.

Reggiani, Federico (2010). "La historieta como pariente pobre: sistemas de enunciación y jerarquía de los géneros". En: *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*. CLXXXVI. Anexo 2 (2010)

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.

Verón, Eliseo (1985). "L'analyse du contrat de lecture: une nouvelle méthode pour les études de positionnement des supports presse". Eliseo Veron. *Les Medias: Experiences, recherches actuelles, applications*. Paris, IREP.