

LA INSTANCIA DE LA ENUNCIACIÓN EN EL DESARROLLO DE GÉNEROS Y ESTILOS DE HISTORIETA

FEDERICO REGGIANI

RESUMEN

La teoría de la enunciación permite examinar los modos en que las historietas construyen una situación de comunicación. Esta construcción no se realiza mediante elementos fijos, equivalentes a los deícticos de la lengua, sino mediante usos enunciativos de las diversas materias con que se construyen las historietas: signos icónicos y plásticos, textos, organización espacial de los elementos en la página, encuadres, montaje y construcción de las secuencias.

Palabras clave: historieta - teoría de la enunciación

ABSTRACT

The theory of enunciation enables to examine the ways in which comics build a communication situation. This construction is not performed by an equivalent to the deictics in language, but through enunciative uses of the various materials that are built comics: iconic and plastic signs, texts, page layout, frames and views, assembly and construction of the sequences.

Keywords: comics - theory of enunciation

SOBRE EL AUTOR

Profesor de Letras, egresado de la Universidad Nacional de La Plata. Es codirector del proyecto de investigación “Estudios y crítica de la historieta argentina” (Universidad Nacional de Córdoba. Escuela de Ciencias de la Información). Ha publicado artículos sobre historieta en diversas revistas especializadas, así como guiones en medios como www.historietasreales.com.ar y *Fierro*.

LA INSTANCIA DE LA ENUNCIACIÓN EN EL DESARROLLO DE GÉNEROS Y ESTILOS DE HISTORIETA

FEDERICO REGGIANI

Es posible comenzar con la apertura de un relato: *Cosecha verde* (Trillo y Mandrafina 1995). Si se deja de lado la viñeta inicial –casi un paratexto, aunque no es casual que en las historietas los paratextos se confundan con el texto–, hay una narración que, más allá de las que puedan leerse como marcas de estilo, no subraya su condición de emisión y parece “suceder” frente al lector sin denunciar un origen. Malinche Centurión (“la virgen intocada”) camina por un barrio sórdido para darse a conocer ante un borracho y sorprendido Donaldo Reynoso. El melodrama puede comenzar. Pero en la viñeta final de la página 6, la diégesis se rompe y ese “suceder” se interrumpe porque en otro tiempo y otro espacio –un espacio casi abstracto, con una iluminación teatral, un sillón y una mesita– aparece Melitón Bates, “el escritor del pueblo”. Y la ruptura no es sólo en relación con el orden del espacio y la cronología, sino que también es una ruptura del orden del saber. Melitón viene a “comentar cómo fue la cosa” antes de volver a dejarnos “en la grata compañía de los intérpretes de esta historia”. Y cuando Melitón comienza a contar hechos previos al primer relato, la materialidad de la representación sufre un cambio y la línea del dibujo adquiere una cualidad xilográfica. La alteración del modo de representación, introducida por palabras clásicas –“Todo comenzó aquella mañana gris...”–, anuncia entonces dos cuestiones a tener en cuenta para entender la historia: lo que sigue es contado por Melitón; y luego, ocurre antes de la primera línea temporal, y antes, obviamente, del momento de su exposición al lector en ese espacio abstracto.

¿Por qué los hechos que narra *Cosecha verde* son expuestos según un régimen de tal complejidad en lo que hace al origen del relato? ¿De qué manera se sitúa a través de este régimen en una relación con los géneros de los que participa? Este tipo de cuestiones son las que vuelven interesante reflexionar sobre aquello que la teoría de la enunciación tiene para decir respecto de la historieta.

I. ENUNCIACIÓN Y ESTUDIOS SOBRE HISTORIETA

El origen lingüístico de las categorías relacionadas con la enunciación debe alertar respecto de su uso abusivo en el análisis de sistemas narrativos que no son o sólo son parcialmente lingüísticos, como la historieta. El análisis de la construcción de un yo para las imágenes corre el riesgo de un uso excesivo o metafórico de categorías propias de la lengua; en particular, la deixis.

El punto central es que, si se acepta que existen modos en que un texto visual construye una situación de enunciación, estos mecanismos no son un conjunto fijo de elementos bien definidos como los de la lengua. En distintos enunciados, un mismo elemento puede tener un valor enunciativo o no, según el contexto y el uso. Esteban Palaci, en su crítica a la noción de deixis aplicada a la imagen, sostiene que “la existencia de interpelación en la imagen, y por lo tanto de deixis, es un producto de la interpretación, del funcionamiento comunicacional de los textos visuales” (Palaci 2003: 135).

Sin embargo, no puede concluirse, como el propio Palaci (2003: 134), que “hablar de ‘enunciación visual’ es forzar los términos”, en la medida en que los fenómenos enunciativos no se limitan a la aparición de deícticos. Analizar un discurso que no es verbal (o no lo es de manera pura) permite acceder a otros modelos de análisis de la enunciación.¹ En discursos como la historieta no es posible aislar una lista cerrada de signos con una función enunciativa, pero sí es posible proponer una lista de lugares en los que ciertos signos pueden tener un uso enunciativo: lugares en que el texto se pliega para exhibirse en tanto acto de enunciación. La prudencia al exportar nociones lingüísticas a otros sistemas no puede hacer olvidar que todo texto, en cualquier medio, es en sí un enunciado y, por lo tanto, la existencia del texto mismo es en sí la marca primera de una enunciación. Como ha dicho Christian Metz, “el signo sólo puede designar su referente designándose a sí mismo como signo” (Metz 1991). Y las herramientas de análisis se muestran como particularmente útiles a la hora de acercarse a un medio como la historieta. El modo en que esa enunciación se muestra o se oculta, se distribuye en enunciadorees de distintos niveles o se construye a través de diversos elementos varía entre diversas obras y permite, además, realizar análisis que exceden el propio texto para apuntar a la distinción de géneros y de estilos individuales, de época o de región (Steimberg 2005: 43).

Los estudios sobre historieta se han concentrado por lo general en cuestiones temáticas o retóricas y sólo recientemente han subrayado los aspectos enunciativos

del medio (entre otros, Barbieri 1992 y 1997; Baetens 2002 y 2004; Driest 2004; Groenstein 2011). Sin embargo, el análisis sobre el desarrollo de algunos géneros no puede realizarse sin entender ciertas modificaciones en la construcción enunciativa de los relatos. Puede citarse una vez más a *Cosecha verde*, nuestra guía en esta indagación, para notar cómo el uso de un complejo sistema de delegación de la instancia enunciativa es aprovechado 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. LOS LUGARES DE LA ENUNCIACIÓN EN HISTORIETA

Al analizar el problema de la deixis en los discursos visuales, se adelantó que, más que buscar signos enunciativos, equivalentes a deícticos, era más productivo establecer lugares en los cuales podían hallarse usos enunciativos de esos signos. El régimen enunciativo de una historieta puede rastrearse en diversos elementos del lenguaje, sobre todo en el modo en que esas materias se relacionan entre sí, en su montaje.

Christian Metz, a quien este artículo debe buena parte de su argumentación, ha expresado con claridad el modo en que el montaje funda la instancia de enunciación en el cine, en una fórmula que funciona con exactitud para la historieta (aun contra el propio Metz, que excluye de su apreciación “ciertas fotonovelas o historietas”, sin mayores aclaraciones): “El acercamiento de dos imágenes no es una imagen, y la cadena visual del film, con sus perpetuas anáforas y catáforas, con sus encadenamientos, sus causalidades, sus remisiones a distancia, sus simetrías trucadas, se asemeja sensiblemente a la cadena escrita” (Metz 1991). La idea de concentrarse en la cadena visual y en la construcción de todo el sistema más que en el valor enunciativo de cada imagen es de suma importancia en el análisis de la historieta. Pensar la historieta como el encadenamiento de unidades (las viñetas) *inscritas* en un soporte abre la posibilidad de concebirla como una escritura sin que eso implique una sumisión a lo verbal o lo literario. Del mismo modo que Metz, Käte Hamburger nota la paradoja de que “lo novelesco” del film sea la banda de imágenes y no el diálogo, y es posible notar que la historieta se acerca a ser, de un modo menos metafórico de lo que podría parecer a primera vista, una “nueva *escritura* de ficción”, como alguna vez la llamó Steimberg (1977: 150).

2.1. *El texto en la imagen*

El texto adjudicado a un narrador, por lo general incorporado a la secuencia de imágenes mediante recuadros insertos en las viñetas, presenta en principio las mismas características enunciativas de cualquier texto literario. Sin embargo, en la historieta aparecen cuestiones adicionales que nacen de la relación entre ese texto y la imagen.

En principio, es posible examinar en qué medida el texto acompaña, refuerza o discute el sentido y la verdad de lo que la imagen muestra. La relación entre escritura e imagen suele ser el lugar de la ironía y, como en toda ironía, el lugar de emergencia de una polifonía: en la medida en que se produce un mayor desajuste entre el texto y la imagen, se vuelven visibles dos orígenes disociados para el enunciado, uno para la cadena verbal, otro para la cadena visual.

Por otra parte, es posible establecer diversas relaciones temporales entre texto e imagen: si el texto ofrece las imágenes como pasado (anterior al presente de la enunciación lingüística) o se propone como contemporáneo al ocurrir de la acción. La relación más habitual en la historieta ha sido históricamente aquella en que el texto constituye un presente de la enunciación, y por lo tanto pone en pasado a las imágenes que acompaña. Sin embargo, sea por un desajuste en el sentido o por el modo conflictivo en que construyen la temporalidad las imágenes y el texto, se ha instalado la idea de cierto carácter anacrónico en el uso de textos extensos en tercera persona en las historietas contemporáneas,² como si hubiera una creciente desconfianza respecto del carácter intrusivo de un narrador textual en historieta. Es que, al margen del estilo de escritura, o de si esta se acerca al régimen del discurso o del relato (por usar la dicotomía clásica de Benveniste), la escritura no puede disimular su carácter heterogéneo respecto de la imagen, y por lo tanto su sola presencia se lee como una marca explícita de enunciación, por lo que tiende a evitarse o manejarse con la mayor discreción en la medida en que la historieta busque un régimen de transparencia enunciativa. El ejemplo de *Cosecha verde* es ilustrativo: el texto en cartuchos insertos en la imagen aparece sólo en los *flashbacks* y siempre atribuido a alguno de los personajes que se hacen cargo momentáneamente de la narración. Y aun así, en la mayor parte de los casos el texto sólo parcialmente cumple funciones narrativas, y es sobre todo una excusa para incorporar comentarios y, particularmente, modos retóricos del melodrama y el folletín, en frases como “cayó en el fondo de la melancolía” o “esa mirada de hielo que parece petrificar a quien la recibe”: se aprovecha un régimen de enunciación, en las partes del relato que se adjudican a un narrador-personaje, para crear un espacio en que incorporar la retórica propia de un género, sin renunciar a los modos de narración dominantes en la historieta contemporánea.

Finalmente, a las cuestiones relativas a la relación entre texto e imagen hay que incorporar una reflexión sobre la materialidad de ese texto. En una historieta, el texto no puede volver transparente su presencia física: como quedó dicho, la escritura es siempre heterogénea respecto del dibujo. El modo de disponer un texto se vuelve visible en la historieta, desde el mismo dibujo o aplicación tipográfica de las letras hasta los signos utilizados para incorporarlo: recuadros y globos. El modo en que un texto se dispone en el espacio de la página y se corta o escande en diversos soportes (cartuchos en las viñetas, “verticales y horizontales”) se convierte en un subrayado de la condición de enunciado de la historieta e instaura, por encima del enunciador verbal

(sea que esté identificado por el relato o sea un narrador externo), una enunciación impersonal del montaje y la disposición gráfica.

2.2. *El graficador*

El cine y la historieta incorporan, a partir del montaje, una suerte de “escritura” que articula fragmentos mostrados: planos en cine, viñetas en historieta. André Gaudreault y François Jost proponen para el cine una instancia de enunciación global, por encima de cualquier narrador instaurado por el relato, que se hace cargo de todas las materias significantes. Esta instancia se dividiría en dos: “mostración” (constituida por las operaciones de puesta en escena y encuadre que dan origen a cada plano) y “narración” (constituida por las operaciones de montaje y articulación entre planos que constituyen el film) (Gaudreault y Jost 1995: 63).

Estas instancias pueden ser útiles como herramientas de análisis en historieta. Aunque las viñetas no son equivalentes al plano en el cine, queda claro que hay dos operaciones: la presentación de acciones significadas en cada viñeta, y la articulación de esos enunciados en un enunciado mayor. El concepto de “mostración”, sin embargo, no toma en cuenta un componente que en historieta no puede dejar de hacerse visible: el trazo del dibujo, la selección de un determinado estilo de representación, la materia plástica que construye el ícono: para la historieta es difícil apelar a la transparencia en la figuración propia de la imagen fotográfica.

Philippe Marion ha propuesto utilizar la noción de “graficación” (*graphiation*) y su correspondiente instancia de origen, el “graficador” (*graphiateur*), como un homólogo para la noción de enunciación y enunciador (Baetens 2002: 146). Aunque sin pérdida pueda recurrirse a la frase “enunciación gráfica” para nombrar los mismos problemas, la terminología de Marion es interesante porque subraya los efectos enunciativos propios del trazo en la historieta. Jan Baetens ha discutido cierto cariz “psicologizante” de la propuesta de Marion, pero ha subrayado el interés de la idea, que da cuenta del carácter polifónico de la enunciación en historieta. Asimismo, ha subrayado el interés (aun para la teoría cinematográfica) de dividir la instancia de la “mostración” en “mostración” y “graficación”. En buena medida, esta distinción se superpone a la propuesta por la semiótica de la imagen que distingue entre signos icónicos y signos plásticos (Groupe µ 1993: 98): más allá de los íconos mediante los cuales se construye la secuencia narrativa y la ilusión referencial, subsisten las formas, los colores, las texturas y los estilos de representación.

En *Cosecha verde*, aquellas secuencias recordadas o inventadas pero, en cualquier caso, asignadas a un narrador explícito, reciben un tratamiento gráfico diferenciado, en que la línea imita el trazo típico de la xilografía y se utilizan texturas en blanco sobre negro. Esta variación instala al estilo “normal” como no marcado, aunque el dibujo de Mandrafina abunde en manchas y líneas moduladas que denuncian el trazo del pincel. Este ejemplo permite subrayar la dificultad de establecer estilos o elementos

gráficos que de por sí puedan calificarse como marcas enunciativas. Sin embargo, es posible establecer algunas regularidades.

En principio, se puede ubicar un dibujo en un continuo entre lo acabado y lo inacabado. Es indudable que hay sistemas de representación que dan cuenta más que otros de la producción, que exhiben la pincelada, la irregularidad de la línea, la mancha casual. Es importante subrayar para la “graficación” lo mismo que para la enunciación: no importa si un trazo es efectivamente marca de una mano real que dibuja (para el caso, bien podría ser realizado por una herramienta en un *software* de tratamiento gráfico de imágenes). Interesa el tipo de enunciación que la presencia o ausencia de ciertos trazos construye. De manera que, en principio, un menor acabado se correspondería con una mayor presencia de marcas de enunciación. Incluso podría pensarse que aquellos signos plásticos que no puedan superponerse uno a uno con signos icónicos (las manchas que no remiten a sombras, la modulación de líneas que no describe un volumen) funcionan como marcas de enunciación. Sin embargo, no debe olvidarse que el concepto de “terminación” en las artes plásticas ha cambiado históricamente. El estilo de dibujo de Mandrafina, por ejemplo, pudo parecer menos marcado en un contexto de publicación en que era el estilo dominante, al punto de que una editorial exigía su copia a autores menos conocidos, transformándose en el estilo adecuado, esperable, para ciertas historietas o géneros. La posibilidad de que un estilo de dibujo funcione como marca de enunciación no depende, por lo tanto, sólo de su acabado o sus expansiones plásticas, y el graficador puede quedar marcado según la mayor o menor estandarización del dibujo.

2.3. *La puesta en página*

La primera aproximación a la historieta se produce a través del modo en que los diversos elementos gráficos ocupan el espacio. Antes de que se lea el texto o se identifique el contenido de las viñetas, es posible percibir la organización general de la página y su pertenencia o desvío respecto de los sistemas de puesta en página propios del estilo en que se inscribe, del género del que participa o de las propias regularidades de la historieta de la que forma parte.

El análisis de esta ocupación del espacio, que recibe el nombre de “puesta en página”, es interesante porque pone en evidencia dos tensiones constitutivas del medio: el juego con las restricciones físicas que de modo necesario afectan a una historieta desde el momento de su concepción, por un lado, y la tensión entre la secuencia de viñetas y la organización plástica del plano en que esas viñetas se disponen, por otro.

La primera de estas tensiones tiene que ver con el hecho de que la historieta es un medio en que están muy a la vista las restricciones que la edición impone a cualquier sistema de producción cultural. Un diseño de página en que el tamaño de las viñetas se modifica según aquello que se representa, aprovechando la flexibilidad del cuadro propia de la historieta, puede resultar el menos marcado, en la medida en que el espa-

cio se pone al servicio del relato y tiende al borrado de las violencias que las restricciones puedan imponer a una secuencia. Es el tipo de página más habitual, en buena medida porque es el más cómodo; es posible establecer fácilmente una correlación entre la importancia, la complejidad o el tamaño de aquello que se representa y el espacio que ocupa en la página, lo que puede conducir incluso a un cierto grado de automatismo. Este armado de página es el que se exhibe menos en tanto construcción, puesto que parece que el relato le impusiera sus leyes. Cuando una puesta en página se aparta de este sistema, sea porque quiebra lo que Thierry Groensteen (1999: 111) llama la “predictibilidad parcial de la forma” o porque se aparta de lo esperado en un estilo de época o en el contexto de una obra determinada, hace evidente su carácter de signo.

La segunda tensión a la que hacía referencia tiene que ver con el hecho de que, en historieta, la secuencia de viñetas se encarna en un espacio, y por lo tanto se somete a la contemplación como conjunto. Hay un doble juego en toda historieta entre el espacio tridimensional de los sucesos representados en cada viñeta y el espacio bidimensional de la representación: entre el espacio sobre el cual la viñeta se comporta como una ventana, tal como enseñó la representación renacentista, y el espacio plano de la página sobre el cual esas “ventanas” se distribuyen. Cada obra particular puede hacer más o menos evidente esa coexistencia, pero ninguna puede dejarla completamente de lado, por lo que la ilusión de naturalidad del relato y el ocultamiento de la materialidad del signo se colocan siempre al borde de la crisis. Esta coexistencia, que en algún sentido tiñe de irrealidad los mayores esfuerzos realistas, establece un espacio para la aparición de marcas que denuncian al signo como un enunciado.

2.4. *Encuadre y punto de vista*

Las modificaciones de encuadre funcionan de un modo enteramente diferente en historieta y en cine, debido en parte a la frecuencia: potencialmente, cada viñeta puede variar su encuadre, sin que medien restricciones técnicas para hacerlo. Basten como ejemplos cualquiera de los monólogos (de Melitón Bates, de Trópico) en *Cosecha verde*: aunque se muestra sólo un personaje hablando (y justamente por eso), el encuadre varía de viñeta a viñeta, alternando primeros planos con planos generales y moviendo el punto de vista desde el frente a los costados del personaje. De manera que es problemático determinar en qué medida un cambio de encuadre, o la elección misma de un punto de vista, es una marca de enunciación, en tanto es el cambio lo que constituiría en cierto modo un “grado cero” para la historieta. Podríamos decir que los cambios de encuadre son mayoritariamente retóricos, producto de una búsqueda de variación visual. Por lo tanto, puede pensarse que es una marca de enunciación más clara la repetición del encuadre en varias viñetas sucesivas, con movimiento o no de los personajes. En la medida en que deliberadamente se sacrifica esta libertad de variación, la selección del encuadre empieza a estar marcada. No siempre este punto de vista será personalizable, pero sí se propondrá como significativo.

La variación de encuadres puede encontrar un límite en el carácter inusual del encuadre seleccionado. Hay opciones normalizadas por el uso (la alternancia entre primeros planos y planos generales, aun muy lejanos, el uso de siluetas de los personajes) y otras exigidas por la focalización del relato: un encuadre extraño puede justificarse porque se asigna a la posición y la mirada de un personaje. Pero queda un residuo en aquellos encuadres extraños (con objetos en primer plano, en picados o contrapicados muy extremos) que implican un uso retórico (“volver interesante la página”) y que, del mismo modo que una puesta en página decorativa, llaman la atención sobre la materialidad del signo.

2.5. La construcción de la secuencia

La historieta puede caracterizarse como un encadenamiento de imágenes fijas. Por lo tanto, el montaje no es, como en el cine, un desarrollo central pero contingente, y esa articulación es un lugar privilegiado, aunque en ocasiones menos visible, para la emergencia de marcas del proceso de enunciación. La cadena visual de la historieta, en tanto eje sobre el cual se articula el resto de los elementos, 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 exhibición de los recursos.³

El cine clásico de Hollywood instauró un régimen enunciativo particular, de “transparencia”, en que se ocultan al máximo las instancias de enunciación mediante diversos recursos, particularmente ciertas reglas de montaje. 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. 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, 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 y las anteriores: es normal que los fondos no se repitan (o sean sustituidos por un espacio blanco o una mancha), puede cambiar radicalmente el encuadre y, como se ha naturalizado con la difusión del manga en Occidente, puede incluso alterarse el modo de figuración de los personajes según su estado de ánimo sin que tales recursos enajenen al lector. Cada viñeta en la historieta está en una suerte de “limbo existencial” (Driest 2004: 49).

3. CONCLUSIONES

El recorrido por los lugares en que puede detectarse la presencia de la instancia enunciativa en una historieta permite proponer algunas conclusiones preliminares.

En principio, que la enunciación se emparenta con el metalenguaje: los grados de visibilidad de la enunciación tienen que ver siempre con grados de exhibición del signo en tanto tal. Notamos que una página es un enunciado, una construcción, cuando el signo pierde su transparencia: cuando el texto interfiere en la imagen, cuando el estilo gráfico revela marcas de su trazo o se opone a las expectativas, cuando se vuelve visible la construcción de la página, cuando la secuencia se abandona a elipsis, alteraciones de la cronología o análisis anómalos. Esto vale para toda enunciación, en tanto la primera marca (aun en el caso de enunciados lingüísticos) es la presencia misma del enunciado. En tal sentido, se ha seguido en este trabajo la fórmula de Christian Metz: “La enunciación es el acto semiótico por el cual ciertas partes del texto nos hablan acerca de ese texto como acto”.⁴

Otra cuestión a subrayar es que la historieta es un lenguaje en el cual es difícil proponer un régimen enunciativo transparente, en el que se oculte la presencia del signo. Esta opacidad de la historieta, esta incapacidad originaria para ocultar el significante, este antirrealismo de base, aparecen distribuidos en cada una de las materias con que se construye.

Otra característica de la enunciación en historieta es una constitutiva polifonía. Es muy difícil establecer en historieta un régimen enunciativo que postule una instancia única y más o menos monolítica. Más allá del problema, compartido por el cine, de que cuando se delega la enunciación a un personaje, este no se hace cargo de todas las materias con que se construye la narración; aun en el primer nivel (la enunciación impersonal de Metz) la historieta no cuenta con la instancia unificadora de la proyección, con un foco único –y además mecánico– a partir del cual se concentre la instancia enunciativa. Por el contrario, en historieta hay siempre una enunciación que se multiplica y se disocia en diversos focos que se contraponen o dialogan. Hay textos –con narradores extradiegéticos o no–, hay marcas plásticas en el dibujo, hay una variación constante de encuadres, hay una puesta en página que mezcla relato con soporte (y abre las puertas del relato a la intromisión de los elementos del soporte).

Quizás la hipótesis más interesante a la hora de examinar cómo una historieta puede construirse un régimen enunciativo sea, entonces, que la historieta tiene una posición propia que la distancia tanto del cine, el medio que ha tendido a funcionar como la referencia teórica principal, como de la literatura. En la medida en que no hay un foco único de producción del enunciado, las instancias se multiplican, y se multiplican también las marcas de subjetividad. Si se puede establecer una gradación entre la impersonalidad de la enunciación fílmica y el carácter personal de la literatura –en palabras de Metz (1991), “el sentimiento de una intervención pensante, unitaria y continua que impone el filtro homogeneizante de un código único y familiar (...) de donde nace la figura ideal y falaz de un relator humano”–, podríamos pensar a la historieta como otro modelo, en que no se puede establecer

la figura del relator, pero tampoco un foco único y maquínico. La historieta es una enunciación siempre múltiple y siempre exhibida y en esas características reside el potencial estético y comunicativo propio del más inexplorado de los lenguajes de la modernidad.

NOTAS

¹ La enunciación puede entenderse como una instancia impersonal, una función del texto. Así, Christian Metz ha insistido en que “el film tiene un fondo a-personal” (Metz 1991) y Oscar Steimberg ha definido la enunciación como el efecto de sentido de los procesos “por los que un texto 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” (Steimberg 2005: 44). Esta noción de enunciación es la que tendré como guía en el presente trabajo.

² Véase, por ejemplo, Daniele Barbieri: “Rara vez el cómic de acción presenta textos largos: los textos son lentos de leer y disminuyen el ritmo narrativo. Los cómics de acción de los años cuarenta y cincuenta que hacen un uso abundante de didascalias narrativas tienen, al leerlos ahora, un extraño sabor de ingenuidad y de escasa conciencia narrativa” (Barbieri 1993: 206-206). Véase, asimismo, Joris Driest: “*Mention has already been made of the fact that overly verbose comics became regarded as outdated*” (Driest 2004: 21).

³ He propuesto un desarrollo más extenso sobre las funciones enunciativas de la secuencia en “Análisis, síntesis y velocidad: la construcción de la secuencia en historieta como lugar de emergencia de la instancia de enunciación” (Reggiani 2007).

⁴ Puede ser útil transcribir la cita completa: “*What is enunciation basically? It is not necessarily, nor always, ‘I-HERE-NOW’; it is, more generally speaking, the ability some utterances have to fold up in some places, to appear here and there as in relief, to lose this thin layer of themselves that carries a few engraved indications of another nature (or another level) regarding the production and not the product (...) Enunciation is the semiologic act by which some parts of the text talk to us about this text as an act*” (1991b: 754).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAETENS, J. (2002) “Revealing traces: A new theory of graphic enunciation”, en Robin Varnun y Christina T. Gibbons (eds.), *The Language of Comics: Word and Image*. Jackson: University Press of Mississippi.

____ (2004) “Autobiographies et bandes dessinées”, en *Belphegor, Literature Populaire et Culture Mediatique*, Vol. IV, No. 1 (Nov. 2004). [en línea] http://etc.dal.ca/belphegor/vol4_no1/articles/04_01_Baeten_autobd_fr_cont.html

BARBIERI, D. (1992) “Tempo, immagine, ritmo e racconto, Per una semiótica della temporalità nel testo a fumetti” (inédito). Tesis doctoral. Dottorato di ricerca in semiótica,

- II ciclo. Università degli Studi di Bologna. Coordinatore, Prof. Umberto Eco. [en línea] <http://www.daniellebarbieri.com>
- ____ (1993) *Los lenguajes del comic*. Barcelona: Paidós.
- ____ (1997) "Literature and comics, the less-obvious differences", en *IV Congresso Internacional Da Associacao Portuguesa de Literatura Comparada*. <http://www.eventos.uevora.pt/comparada/volumeIII/Literature%20and%20comics.pdf> [acceso: 25/7/2008]
- DRIEST, J. (2004) "Subjective narration in comics" (inédito). Tesis doctoral, Utrech University. [en línea] <http://www.thesis.et/comics/comics.htm>
- GROENSTEEN, T. (1999) *Système de la bande dessinée*. París: Presses Universitaires de France.
- ____ (2011) *Bande dessinée et narration*. París: Presses Universitaires de France.
- GROUPE μ (1993) *Tratado del signo visual: para una retórica de la imagen*. Madrid: Cátedra.
- METZ, C. (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.
- ____ (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.
- PALACI, E. D. (2003) "¿Existe la deixis en la imagen?", en *deSignis* 4, págs. 129-138.
- REGGIANI, F. (2007) "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, [en línea] <http://www.dialogosfelafacs.net/78/articulos.ph>
- STEIMBERG, O. (1977) "Cuando la historieta es versión de lo literario", en *Leyendo historietas: estilos y sentidos en un "arte menor"*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- ____ (2005) "Proposiciones sobre el género", en *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel.
- TRILLO, C. (guión) y DOMINGO MANDRAFINA (dibujo) (1995) *Cosecha verde*. Buenos Aires: Colihue.