

## Análisis, síntesis y velocidad: la construcción de la secuencia en historieta como lugar de emergencia de la instancia de enunciación.

Federico Reggiani  
Argentina  
[reggianicarut@gmail.com](mailto:reggianicarut@gmail.com)  
Tel: 02214704066

**Federico Reggiani.** Profesor en letras egresado de la Universidad Nacional de La Plata. Es codirector del proyecto de investigación "Mapa del campo de la producción, edición y distribución de historietas realistas en Argentina", dirigido por el Dr. Roberto Von Sprecher (Universidad Nacional de Córdoba. Escuela de Ciencias de la Información). Ha publicado diversos artículos sobre historieta, así como guiones en medios como [www.historietasreales.com.ar](http://www.historietasreales.com.ar) y *Fierro*.

### Resumen

Todo montaje es una instancia enunciativa, en virtud del sentido que produce la yuxtaposición de elementos. La cadena visual de la historieta 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. La utopía de una enunciación transparente que niegue el significado enfrenta obstáculos notables en historieta, dado que existe una inevitable tensión entre la página como totalidad plástica y la construcción del relato: la historieta propone imágenes articuladas por un eje temporal, pero dispone esas imágenes en coexistencia sobre un plano. Sin embargo, la elección de un sistema de montaje "transparente", o su desvío, permite establecer tipologías sobre el régimen de enunciación elegido, y su relación con tradiciones genéricas o estilísticas. Pueden aislarse dos formas básicas de desvío, la elipsis y el análisis: el borrado de momentos clave o su descomposición en múltiples viñetas, y ambos funcionan como subrayados de la instancia de enunciación. Se analizan secuencias mínimas en tres historietas policiales pertenecientes a sucesivos estados del campo: "Cayena" (Oesterheld y Haupt), "Savarese" (Wood y Mandrafina) y Alack Sinner (Sampayo y Muñoz).

### Abstract

Every montage is an enunciative instance: juxtaposition of elements produces sense. In comics, the visual chain is the product of an utterance, marked by choices in terms of rhythm, repetitions or ellipses, selection of significant moments and challenges to the transparency or the display of resources. The utopia of a transparent enunciation denying the significant facing remarkable obstacles in comics, given that there is an inevitable tension between the whole page as plastic object and the construction of the story: comics propose images articulated by a time axis, but these pictures coexists on a plane. However, the choice of a system "transparent", or its deviation, are indications of the enunciation regime chosen, and their relationship to generic or stylistic traditions. It's possible isolate two basic forms of deviation: ellipsis and analysis, the erasure of key moments or the decomposition into multiple panels, and both works as marks of the instance of enunciation. The article analyzes sequences of comics belonging to successive states of the field: "Cayena" (Oesterheld and Haupt), "Savarese" (Wood and Mandrafina) and Alack Sinner (Muñoz and Sampayo).

Fecha de recepción de artículo: 24/2/09

Fecha de aceptación de artículo: 12/3/09

*El acercamiento de dos imágenes no es una imagen.*

*Christian Metz.*

La historieta construye, casi siempre a su pesar, un discurso a contramano de las artimañas de cualquier relato que se proponga ocultar su carácter de construcción. No es casual que las etiquetas tradicionales del medio califiquen como “historieta realista” a cualquier historieta que haya renunciado a sus orígenes cómicos, sobre todo a partir de un dibujo en deuda con alguna moda de la ilustración de tiempos anteriores a las vanguardias<sup>1</sup>. Cualquier historieta, aunque esté recorrida por las expectativas de un género —y cuanto más normalizado el género, más “realista” parece la historieta— puede ser llamada “realista” aunque se desarrolle en el futuro o en alguna guerra exótica. Según parece, las denominaciones que el medio se dio a sí mismo en Argentina, en que “historieta realista” e “historieta de aventuras” tienden al sinónimo, son síntoma de la clara percepción de que, en cualquier caso, un dibujo detallado y con alguna aspiración fotográfica no puede sino ser un realismo impotente: una exhibición mayor de su carácter de significante cuando más se quiere disolverlo. Si no podemos jugar el juego realista, llamemos “realista” a cualquier cosa.

Es que la historieta, por varias razones, parece condenada a exhibir marcas de su enunciación aunque haga los mayores esfuerzos para ocultarlas. En esta característica del medio radica buena parte de su potencia, pero también parte del origen de su posición relegada en la jerarquía de los discursos artísticos. La historieta es por varias razones un medio incómodo, que construye una instancia de enunciación siempre visible —sin la cualidad analógica de la imagen fotográfica, sin movimiento, sin la inmersión en el relato que implica la proyección y a la vez sin la instancia unificadora de la lengua, con una cadena temporal que se vuelca y se muestra en el espacio de la página.

En principio, será necesario realizar algunas aclaraciones:

1. El concepto de enunciación no apunta a la búsqueda de una subjetividad detrás del enunciado, sino a examinar una instancia impersonal --en términos de Christian Metz (1991, 1991b) o el modo en que un texto se construye una situación de comunicación --en términos de Oscar Steimberg (2005).
2. La idea de enunciación no implica construir un sistema equivalente al sistema de los deícticos en la lengua. En un medio como la historieta pueden detectarse marcas de enunciación en lugares variables, pliegues del texto en que se llama la atención sobre la presencia del enunciado y su materialidad más allá de su contenido.

<sup>1</sup> Un ejemplo del uso del término es el propio nombre del proyecto de investigación en el marco del cuál se ha realizado el presente trabajo: “Mapa del campo de la producción, edición y distribución de historietas realistas en Argentina” (Universidad Nacional de Córdoba. Escuela de Ciencias de la Información). La etiqueta, aunque imprecisa en cuanto a su pertinencia teórica, tiene un reconocimiento social claro y permite distinguir sectores del campo.

Discurso de lo interrumpido y lo encadenado, la historieta tiene al montaje como principio constructivo fundamental. Montaje en un sentido amplio, en una definición de diccionario: combinación de las diversas partes en un todo. Hay un montaje del grafismo de la escritura sobre los grafismos del dibujo, del texto sobre la imagen, de las imágenes entre sí, de los textos entre sí, de las imágenes y los textos sobre un soporte. Sin embargo, es necesario distinguir el montaje en historieta del montaje del cine. Aunque pueda utilizarse el mismo término, es importante destacar que se trata de actividades diferentes. El montaje en historieta no consiste sólo en organizar una serie de unidades (planos para el cine, viñetas para la historieta) en una cadena lógico temporal, sino que además supone organizar esas unidades sobre un espacio. Por otra parte, el montaje en historieta no es una intervención sobre un material ya elaborado, como en el cine, sino que se asemeja más a un proceso de escritura, en que las unidades se producen al tiempo de su encadenamiento.<sup>2</sup>

En este trabajo me propongo examinar el modo en que la construcción de secuencias mediante el montaje de viñetas puede entenderse como marca de enunciación de una historieta, a partir del análisis de tres secuencias breves de historietas policiales argentinas, producidas en diversos estados del campo de producción. Si, como propone Oscar Steimberg (2005 : 43), la existencia de diversos regímenes de enunciación es una herramienta útil para distinguir estilos de época o variantes de género, mi hipótesis de trabajo es que los cambios estilísticos que pueden verificarse en diversas épocas de la producción de historietas tienen un fuerte componente enunciativo, con una tendencia al abandono de una enunciación “transparente” y una creciente problematización del carácter de signo del discurso que vehiculiza los relatos. El análisis de historietas que pertenecen a un mismo género (en este caso, el policial) permite concentrar la lectura en esas variantes estilísticas: géneros diversos tendrían regímenes enunciativos también diversos, aun si se produjeron en un mismo período.

La primera secuencia [Figura 1] pertenece a la historieta *Cayena*, con guión de Héctor Germán Oesterheld y dibujos de Daniel Haupt,<sup>3</sup> un policial urbano, género muy habitual en historieta aunque no tanto en la producción de Oesterheld. Es una historieta de 1960, y pertenece a un período de la historieta argentina en que se ha alcanzado una estabilización del lenguaje de la historieta de aventuras. En particular, es posible ver el dibujo como una síntesis entre la herencia de la historieta norteamericana para prensa (las influencias cruzadas del Alex Raymond de *Rip Kirby* en el diseño de personajes con la mancha de pincel de autores como Milton Caniff y el sistema narrativo propio de esa tradición) y las características propias de la historieta argentina, a la que en buena medida conformó la producción del propio Oesterheld. En particular, puede subrayarse un uso extenso de textos, pero a la vez una confianza en la secuencia de imágenes que separa a la historieta del cuento ilustrado.

<sup>2</sup> Sigo hasta este punto a Thierry Groensteen (1999: 118-119), que va más allá, al proponer dejar la noción de montaje al cine (o a la fotonovela) y concentrarse en el estudio de la puesta en página, “donde el cine no tiene nada que hacer”.

<sup>3</sup> Publicado en *Hora Cero Extra* No. 24 (abril de 1960. Reproduzco de *El libro de Fierro: Oesterheld Especial (1952-64)*. Buenos Aires: La Urraca, 1985. Pág. 109.

Figura 1: Héctor Germán Oesterheld (guión) y Daniel Haupt (dibujos). *Cayena*. 1960



*El libro de Fierro: Oesterheld Especial (1952-64)*. Buenos Aires: La Urraca, 1985. Pág. 109.

La secuencia seleccionada se limita a tres viñetas, que resuelven la situación en un esquema ternario que podría resumirse como "amenaza", "conflicto" y "resolución": un matón apunta a Cayena con un arma,

Cayena lo golpea, el matón queda tirado en el piso. Lo que interesa examinar aquí es el régimen enunciativo que construye una secuencia de este tipo.

En el nivel de los encuadres, la selección está claramente apuntada a la claridad expositiva, a poner en primer plano los elementos que son necesarios para entender cada uno de los núcleos de la secuencia. La organización espacial de la página acompaña este microrelato, dando a las dos primeras viñetas, por su tamaño menor, un ritmo que se resuelve en la viñeta final, que ocupa todo el ancho de la página. La extensión de la tercera viñeta permite por un lado cerrar la secuencia con la imagen del matón desmayado e inaugurar una nueva con Cayena buscando otros enemigos.

Estamos ante un relato que se propone como transparente: que borra la instancia de enunciación mediante una serie de procedimientos que son deudores, en la medida en que la diferencia entre medios lo permite, del cine clásico. En términos de Christian Metz (1991), se trata de un régimen en que la ilusión referencial -- “el deseo de ficción que se remonta a la infancia, a los relatos de la madre, al Edipo, todas esas fuerzas raramente adormecidas (y menos aún en presencia de una historia)” — tiende a hacernos olvidar de la instancia de enunciación, del carácter de cosa dicha (o mostrada) de todo enunciado. Otra vez en palabras de Metz, se trata de un significante “muy ocupado en simular su ausencia”.

Esta enunciación transparente, que en cine se caracteriza particularmente por ciertas reglas de montaje (el respeto por el *raccord* o la continuidad entre planos y el eje, la ausencia de ciertas figuras como la mirada a cámara, la continuidad del plano sonoro sobre el corte de montaje) adquiere en historieta características particulares.

Me interesa destacar dos cuestiones. En principio, el papel del texto. Dos textos en off se superponen a la imagen. El primero, enteramente redundante: “Pero allí había un centinela...” sobre la imagen del centinela apuntando a Cayena (y diciendo, además “Te estoy apuntando”). El segundo, aunque redundante en principio, (“El Cayena se movió con presteza increíble...” sobre la imagen del Cayena golpeando al centinela), permite reponer lo ocurrido entre las viñetas, como se verá más adelante.

La incorporación de texto implica, en toda historieta, desdoblamiento de la instancia de enunciación, aun en el caso que se examina, en que el texto no establece relaciones de ironía o distancia con la imagen (antes al contrario: la refuerza y la completa). Este desdoblamiento no sólo surge por el uso de dos sistemas de signos diferenciados, sino sobre todo porque el texto insta, mediante los tiempos verbales y eventualmente los deícticos, una posición temporal, un aquí y ahora de la enunciación, que entra en tensión con el presente de la imagen.<sup>4</sup> De manera que una enunciación “transparente” entra en crisis en la medida en que estas tensiones muestran al enunciado como tal, en su materialidad. De hecho, es posible detectar

un consenso entre analistas tanto como entre autores para considerar como anacrónicos los textos extensos en tercera persona en las historietas contemporáneas<sup>5</sup>, como si hubiera una creciente desconfianza respecto del carácter intrusivo de un narrador textual en historieta.

Sin embargo, la visibilidad de la instancia de enunciación, el grado en que la aparición de texto puede poner en relieve el carácter de enunciado de esta historieta en particular, debe examinarse a la luz de algunas consideraciones sobre los estilos de época en que se incorpora. El uso de abundantes textos narrativos fue característico de buena parte del desarrollo de la historieta argentina, que se constituyó cruzada por la influencia de la historieta para prensa de Estados Unidos y las revistas europeas, sobre todo italianas, además de una deuda de legitimidad con la literatura. En *Cayena*, el texto sobre la imagen no debe leerse necesariamente como un desvío, o como un subrayado de una instancia de enunciación.

La segunda cuestión a tener en cuenta, y la que más interesa en esta ocasión, es la construcción de la secuencia narrativa. Si un régimen enunciativo transparente se basa, en el cine, en disimular las discontinuidades, se ven las dificultades intrínsecas para un medio como la historieta, en que la discontinuidad es constitutiva.

Los momentos seleccionados para narrar la acción permiten una lectura sin confusiones, y no es necesario reponer momentos intermedios para una comprensión cabal. Cierta problema en la segunda viñeta de la serie puede servir de prueba: aunque es difícil deducir cómo llegan los personajes a esa situación partiendo de la posiciones relativas de la primera (el texto con su referencia a la rapidez de movimientos de *Cayena* resuelve en parte la situación, que quizás sea imposible), aún así la comprensión de la secuencia no se resiente. Basta con significar los núcleos de acción, aunque el continuo no pueda reconstruirse.

Dos observaciones me parecen interesantes. La primera, tiene que ver con la continuidad: si entre la primera viñeta y la segunda desaparece el fondo, esto no es disruptivo, no aparece como una ruptura del *raccord*. Por otra parte, puede observarse cómo el tiempo representado entre la primera y la segunda viñeta de la secuencia es mucho más breve ("El *Cayena* se movió con presteza increíble...") que el representado en la articulación entre la segunda y la tercera. Esta diferencia da cuenta de una cuestión central: estos saltos no se perciben como el lugar de viñetas faltantes, no se perciben como elipsis: el blanco es una

---

4 Daniele Barbieri (Barbieri 1997: 6) ha notado el carácter temporalmente neutral de la imagen: "La secuencia de imágenes se construye en un implícito tiempo presente, pero ese presente aparece como absoluto, sin relación con el presente, el aquí y ahora del acto de enunciación". [cito por mi traducción]

5 Veasé, por ejemplo, Daniele Barbieri: "rara vez el comic 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) y Joris Driest: "Ya se ha mencionado el hecho de que los comics con demasiado texto parecen antiguos. Muchos artistas sienten que deben dejar que sus dibujos hablen por sí mismos, en lugar de hacer constantes comentarios sobre ellos. (Driest, 2004: 21) [cito por mi traducción]"

articulación entre enunciados y los momentos no representados (que podrían hacerse proliferar al infinito) no aparecen de modo necesario como una falta<sup>6</sup>.

La herencia de la narración estabilizada por la historieta norteamericana es evidente: aunque este episodio de *Cayena* se publicó como un capítulo de siete páginas, la economía del relato parece aceptar el límite de la tira diaria en que la historieta de aventuras organizó sus primeras muestras mediante entregas de no más de cinco viñetas por día. Se trata de una economía que no admite grandes saltos temporales que puedan afectar la legibilidad —salvo cuando se cambia de escena, y por lo general con el apoyo de la escritura—ni tampoco subdivisiones de los núcleos clave que demoren innecesariamente el avance de la trama: las elipsis reconocibles como tales (por encima de la normal separación entre viñetas) y las subdivisiones analíticas del movimiento o de los espacios, incorporan el subrayado de una mirada o el pliegue del enunciado sobre sí mismo y la pérdida de esa transparencia trabajosamente buscada.

Es una característica de este régimen enunciativo, justamente, una discreción en la elección misma de los puntos a mostrar. Bastan, por lo general, con momentos claves que presenten el conflicto, lo desarrollen y lo resuelvan para hacer avanzar la acción. Lo lógico se superpone a la pura cronología. La instancia enunciativa lo sabe todo, comunica lo que sabe y no es “autoconsciente” ni ironiza sobre su propio saber y su propio contar. Se muestra todo lo necesario —y nada más que lo necesario—para la comprensión de cada secuencia: se ofrece la imagen de un mundo plenamente inteligible.

Elipsis y análisis, entonces: el borrado de momentos clave o su descomposición en múltiples viñetas, serán formas del desvío y de la emergencia de la instancia de enunciación, de un plegarse del texto sobre sí mismo, sobre su carácter de construcción.

La siguiente secuencia [Figura 2] pertenece a un período posterior en el desarrollo del campo de la historieta argentina. El primer capítulo de *Savarese*, con guión de Robin Wood y dibujos de Domingo Mandrafina, se publicó en 1978.<sup>7</sup> Se trata de un período de recuperación, sobre todo en el nivel de la producción y venta de revistas, después de una etapa de decadencia (decadencia comercial, pero sobre todo de las expectativas sobre el medio de los propios productores). Pero además es un período de producción posterior a los años pop, a un cambio en los modos de entender la cultura y la concepción de las propias prácticas en el interior del campo. Se trata de lo que Oscar Steimberg (2000 : 547) llama un “retorno conflictivo de la historieta de aventuras, que ya integraba, en todos los casos, una mirada a los dispositivos del lenguaje historietístico.”

*Savarese* es un ejemplo privilegiado de esta “refundación narrativa”. En el marco de una revista del núcleo de la historieta industrial argentina, completamente ajena a las tendencias de la historieta de autor que

<sup>6</sup> Sigo en este punto el análisis de Thierry Groensteen (1999: 131-132), que considera que el blanco entre dos viñetas no es el lugar de una imagen virtual, sino de una articulación ideal, de una conversión lógica.

<sup>7</sup> Los tres primeros capítulos de la serie se publicaron en *Anuario D'Artagnan* No. 9 (diciembre de 1978). En los registros de editorial Columba, el guión figura como entregado en abril de 1976. (Comunicación personal con Andrés Accorsi, 1/11/2007). Reproduzco del volumen *Savarese Libro 1*. Buenos Aires : Columba, abril 1997 (Colección Clásicos).

desde Europa estaban cambiando la producción, se produce una historieta que propone un régimen enunciativo en que se alteran algunos principios de construcción, en particular el sistema de encuadres y el montaje.

La secuencia tiene, una vez más, tres núcleos: el viejo Savarese dispara y mata al hijo de Don Fabio (lo que se cuenta en el plano y contraplano de las primeras viñetas), los seguidores de Don Fabio fusilan al viejo Savarese, el viejo muere (o eso parece, según se ve en la página siguiente). Pero un momento de la secuencia, que podría haberse resuelto con una sola viñeta, se subdivide para analizar detalles de la acción: un vaso que cae, las armas que se amartillan, la orden, el disparo. En principio, hay un subrayado del punto de vista. La instancia de la enunciación se detiene en planos detalle que rompen el sistema de encuadres general (e incluso fuerzan una ruptura del diseño de página). Por otra parte, la velocidad del relato se detiene. Si en la secuencia de *Cayena* se notaba que cada viñeta era un núcleo narrativo, lo que disolvía las diferencias temporales de cada articulación, vemos aquí que se analiza un núcleo de acción en componentes menores, y esto aumenta el tiempo de lectura dedicado a ese núcleo.

Figura 2



Robin Wood (guión) y Domingo Mandrafina (dibujo). *Savarese*. (1978) *Savarese Libro 1*. Buenos Aires : Columba, abril 1997 (Colección Clásicos).

El primer capítulo de *Savarese* está claramente inspirado en las casi contemporáneas primera y segunda parte de *El Padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972 y 1974), y el modelo del relato cinematográfico está muy presente. Esta secuencia funciona ralentando la acción, al aumentar la cantidad de unidades utilizadas para un tiempo del relato, y funciona refiriendo a una secuencia en cámara lenta en una película. Pero es interesante notar que para lograr un efecto similar (suspender la resolución de una secuencia, subrayar acontecimientos que por su velocidad podrían pasar desapercibidos), la historieta debe exacerbar lo discontinuo (multiplicar las unidades) mientras que el cine alarga la duración de cada plano. Daniele Barbieri (1993: 254 y ss.) ha notado que las historietas reconstruyen por otros medios los efectos cinematográficos, y que para lograrlo utilizan lo que el lector sabe como espectador de cine.

¿Qué régimen enunciativo incorpora este “montaje analítico”? Queda claro que se abandona aquí un deseo de transparencia y que, por el contrario, se busca hacer notar la presencia de ciertos recursos, llamar la atención sobre la construcción del relato. Lo cinematográfico debe ser visible, y aparece como cita (a una película concreta, pero también y sobre todo a recursos técnicos específicos). La modernización de cierta historieta industrial pasó en buena medida por una recuperación de la relación con el cine. No es casual que en las revistas de Editorial Columba la adaptación de obras cinematográficas haya recibido una atención editorial especial y en buena medida haya ocupado el lugar que antes tenían las adaptaciones literarias. Esta remisión al cine se realizó también como un guiño de la instancia de enunciación, que, en lugar de disimularse, subraya y exhibe los recursos formales que apuntan en esa dirección.

La tercera secuencia [Figura 3] pertenece al episodio “Nicaragua” de *Alack Sinner*, con guión de Carlos Sampayo y dibujos de José Muñoz<sup>8</sup>. *Alack Sinner* se publicó a partir de 1975 en Italia, Francia y España y en los años '80 en Argentina. Es parte –y en buena medida un estandarte—de lo que se ha denominado “historieta de autor” y que Muñoz definió irónicamente como “nuestro gran kiosko internacional de los años '70 y '80” (Muñoz 1998, 54). Se trata de un modelo de producción en que los historietistas, aún en el marco de ediciones masivas, adquieren una relativa autonomía.

La construcción de la secuencia, en particular, se basa en varios principios –que pueden verse además como una negación programática de los modos del montaje que veíamos en *Cayena* e incluso en *Savarese*. En principio, la cualidad informativa de la imagen es mucho menor, los dibujos en cada viñeta se vuelven más difíciles de descifrar en un golpe de vista, tanto por los recursos plásticos como por la selección de encuadres cuyo valor descriptivo es bajo.

<sup>8</sup> “Nicaragua” se publicó en Argentina a partir del mes de enero de 1986, en los números 17 a 20 de la revista *Fierro* (Buenos Aires: ediciones de la Urraca).

Otro recurso, relacionado, es el uso de los cambios de encuadre. Por influencia del cine, se estabilizó en historieta un principio de constante modificación de los encuadres<sup>9</sup>: cada viñeta modifica la posición del punto de vista a partir del cual se construye la imagen. Y esto de manera más constante y radical que en el cine, en la medida en que, como se adelantó, la discontinuidad espacial es menos disruptiva en cine que en historieta. En las obras maduras de Muñoz y Sampayo, sin embargo, el cambio de encuadre se vuelve radical, como parodia de ese principio de variedad. Como puede verse en la secuencia, desvía el centro de la acción (la conversación en una habitación de hotel) para concentrarse en personajes que aparecerán más tarde (viñeta 3, subrayado con el intrusivo comentario burlón “Hi, Mr. Ferrari!”) o que nada tienen que ver con la acción (como el que en la viñeta 5 piensa “Las 3:48”).

Figura 3



Carlos Sampayo (guión) y José Muñoz (dibujos). *Alack Sinner. Nicaragua. (1986)*  
*Fierro No. 17 (enero 1986). Buenos Aires: ediciones de la Urraca*

<sup>9</sup> Aunque existen cambios de encuadre en historietas previas al desarrollo del cine, la norma es que la puesta en escena de esas historietas tenga una influencia teatral, con personajes de cuerpo entero en un espacio fijo, o bien se relacione con las preocupaciones propias del inicio del cine: la investigación sobre los modos de representación del movimiento, con el uso de alteraciones de la posición de los personajes sobre fondos fijos, como en el caso de autores como A. B. Frost o Winsor McCay.

Un segundo recurso es marcar las elipsis entre viñetas, en lugar de “suturar” el blanco mediante una continuidad en los textos (mecanismos que pueden realizar los diálogos o los textos en off, como se ve en *Cayena* mediante el uso de puntos suspensivos). En la viñeta 2, el comienzo del texto (“...capturada a los rebeldes”) da cuenta de una falta: informa que parte de la acción se ha elidido, lo que pone en evidencia que existe una instancia de construcción que, lejos de borrarse, se muestra en acto. La elipsis es un principio habitual en esta historieta: se cuentan los hechos necesarios para la comprensión de los núcleos básicos del relato —aunque con recursos que deliberadamente dificultan la lectura—pero mostrando que se trata de una selección, que podrían haberse elegido otros o incluso que podría contarse otra historia: la de los múltiples personajes que ocupan en ocasiones el centro de las imágenes.

*Alack Sinner* es un punto clave en el limitado panorama que se ha intentado aquí, porque su recorrido es el de una disolución de la matriz genérica en que surgió, el policial negro: en los episodios que van de 1975 a 1992 (“Nicaragua” pertenece a la etapa final) se observa un paulatino abandono de los rasgos temáticos, retóricos y enunciativos del género. Desaparecen (o pierden importancia) la investigación y el “caso”, la claridad narrativa y el enunciador borrado, la figura del detective como eje del saber (*Alack Sinner* será en algún momento taxista o cederá el protagonismo) para dar lugar a historias familiares, a una narración fragmentaria, a un dibujo grotesco y a un régimen enunciativo que se exhibe en marcas diversas que llegan a la aparición constante de los propios autores como personajes secundarios o al agregado de carteles con comentarios sobre la acción.

Como cierre a este recorrido, es posible hacer una precisión adicional. Los recursos no tienen un sentido único ni construyen siempre el mismo régimen enunciativo. Sistemas de montaje que se dedican al análisis de movimientos nimios, la multiplicación de tiempos muertos o la renuncia al cambio de encuadre son recursos muy habituales en historietas que abordan la autobiografía —y subrayan un punto de vista identificado— o se ofrecen como ruptura independiente de las tendencias dominantes de producción. Por otra parte, el recurso a cortes abruptos en la línea de acción y a violentas elipsis se ha vuelto habitual como un mecanismo de retención de lectores en largas aventuras seriadas —en la historieta de superhéroes norteamericana o, saliendo de la historieta, en el corazón de la industria cultural: baste pensar en la construcción del relato en una serie como *Lost*. En cada caso, la situación de comunicación que el relato construye, o su pertenencia genérica o estilística, pueden variar, pero es posible saber que en los modos de construcción de cada secuencia pueden hallarse marcas que guíen esas lecturas.

## Bibliografía

METZ, C. (1991), "Cuatro pasos en las nubes, vuelo teórico" en *L'enonciation impersonnelle ou le site du film*. París: Méridiens Klincksieck, 1991. Traducción de Dominic Choi en *Otrocampo* [en línea] [www.otrocampo.com/3/metz.html](http://www.otrocampo.com/3/metz.html). [acceso: 17/9/2007]

METZ, C. (1991b), "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, 747-772.

BARBIERI, D. (1997), "Literature and comics, the less-obvious differences", en: *IV Congresso Internacional Da Associacao Portuguesa de Literatura Comparada*. [en línea] <http://www.danielebarbieri.com/downloads.asp> [acceso: 17/9/2007]

BARBIERI, D. (1993), *Los lenguajes del comic*. Barcelona: Paidós.

MUÑOZ, D. (1998), [Entrevista a José Muñoz] en *U, el hijo de Urich No. 13 (noviembre 1998)*. Barcelona: Camaleón Ediciones.

DRIEST, J. (2004), *Subjective Narration in Comics*. (inédito). Tesis doctoral, Utrech University. [en línea] <http://www.ethesis.et/comics/comics.htm> [acceso: 17/9/2007]

GROENSTEEN, T. (1999), *Système de la bande dessinée*. Paris: Presses Universitaires de France.

STEIMBERG, O. (2000), "La nueva historieta de aventuras: una refundación narrativa" en: Elsa Drucaroff (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina vol. 11: La narración gana la partida*, Buenos Aires, Emecé.

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