

## De la aventura a la autobiografía: crisis del realismo y crisis del yo en la historieta

MHCJ nº 7 | Año 2016  
Artículo nº 10 (82)  
Páginas 237 a 255  
mhjournal.org

Federico Reggiani | federicoregg@gmail.com

Universidad Nacional de Córdoba

### Palabras clave

Historieta; autobiografía; realismo; teoría de la enunciación

### Sumario

1. Introducción. 2. Método. 3. Resultados  
3.1. El realismo en la historieta contemporánea  
3.2. La historieta autobiográfica  
4. Conclusiones  
5. Bibliografía  
6. Notas

### Resumen

La historieta autobiográfica se constituyó como un género de importancia en el campo de la historieta hacia fines del siglo XX. El objetivo del presente trabajo es examinar el modo en que la historieta en tanto que lenguaje puede construir la imagen de un “yo”, en la medida en que no trabaja sólo con una materia verbal y no puede utilizar un sistema de deícticos como el de la lengua. Se examina la noción de “realismo” y las dificultades históricas y semióticas de la historieta a la hora de proponer obras realistas, puesto que se considera que el problema de la autobiografía es un problema de representación. Se examinan historietas del humorista gráfico argentino Liniers. Se propone que todo cómic exhibe su propia construcción, lo que vuelve imposible el realismo. Esa exhibición constituye, sin embargo, el momento de máxima autenticidad, puesto que es cuando se muestra la instancia de enunciación.

### Forma de citar este artículo en las bibliografías

Federico Reggiani (2016): “De la aventura a la autobiografía: crisis del realismo y crisis del yo en la historieta”, en Miguel Hernández Communication Journal, nº7, páginas 237 a 255. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). Recuperado el \_\_ de \_\_\_\_\_ de 20\_\_ de: [link del artículo en mhjournal.org](http://link.del.articulo.en.mhjournal.org)

# Adventure to the Autobiography : crisis of realism and crises of self in comic

MHCJ nº 7 | Año 2016  
Artículo nº 10 (82)  
Páginas 237 a 255  
mhjournal.org

Federico Reggiani | federicoregg@gmail.com  
Universidad Nacional de Córdoba

---

## Keywords

Comics; autobiography; realism; theory of enunciation.

## Summary

1. Introduction. 2. Method. 3. Results 3.1. The realism in contemporary cartoon 3.2. Autobiographical cartoon 4. Conclusions 5. Bibliography 6. Notes

## Abstract

The autobiographical comic was established as a genre of importance in the late twentieth century. The aim of this paper is to examine how the comic can build as language the image of an "ego", to the extent that it does not work only with a verbal material and cannot use a deictic system. The notion of "realism" and the historical and semiotic difficulties when proposing realistic works is examined, since it is considered that the problem of autobiography is a problem of representation. In this article we do examine the work of the Argentinean comic cartoonist Liniers. It is proposed that all comics exhibit its own construction, which makes impossible a realism approach. This exhibition is, however, the moment of maximum authenticity, since it is when the instance of enunciation is shown.

---

## How to cite this paper in bibliographies

Federico Reggiani (2016): "De la aventura a la autobiografía: crisis del realismo y crisis del yo en la historieta", en Miguel Hernández Communication Journal, nº7, páginas 237 a 255. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). Recuperado el \_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 20\_\_ de: [link del artículo en mhjournal.org](#)

## 1. Introducción

Pocas nociones en el ámbito de la teoría y el análisis literario, la lectura de medios o la crítica del arte han sido más transitadas que la de “realismo” y pocas nociones han sufrido tanto el desgaste de ser reservadas a un consenso un poco resignado: nadie se animaría hoy a insinuar algún tipo de correspondencia entre un lenguaje, cualquier lenguaje, y algo que tampoco es posible definir con facilidad, la realidad.

La autobiografía, por su parte, parece estar en el centro de todas las discusiones teóricas y todas las producciones artísticas contemporáneas. Un regreso de la centralidad del sujeto que dice “yo”, que surge en los lugares más inesperados: la historieta, por ejemplo. En este caso, la sospecha llega por el lado de la moda. ¿Es la autobiografía un objeto de interés, o es sólo aquello de lo que hay que hablar? Para colmo de males, una moda que tiende al lugar común es forzosamente *demodé*, un contrasentido.

El propósito del presente trabajo es examinar el modo en que en que la historieta incorpora aquellos rasgos temáticos, retóricos y enunciativos que se asocian a estilos reconocidos como “realistas”, en particular cuando se propone la realización de una autobiografía. La importancia de la indagación es doble. Por un lado, permite avanzar en la investigación de la historieta como lenguaje a partir de su capacidad y sus dificultades para asumir la retórica y los estilos ligados al realismo. Por otro, permite examinar las motivaciones y resultados de la multiplicación desde finales del siglo XX de un género, la autobiografía, que había estado ajeno a las tradiciones de la historieta, o por lo menos había ocupado un lugar marginal.

## 2. Método

El presente trabajo se basa en un análisis textual ligado a la tradición de la semiótica, la lingüística y la teoría literaria. Si bien se realiza un control de las nociones tomadas de esos ámbitos a efectos de no disolver el carácter visual de la historieta, se comprueba la productividad del concepto de enunciación narrativa, así como las propias discusiones sobre el realismo desarrolladas en el ámbito de los estudios literarios. En particular, se propone la discusión de los conceptos de enunciación propuestos por Thierry Groensteen.

La selección de una historieta autobiográfica particular se realizó para poner a prueba los conceptos, sin una pretensión de representatividad.

## 3. Resultados

### 3.1. El realismo en la historieta contemporánea

Las relaciones de la historieta con los estilos que pueden reconocerse como “realistas” están recorridas por diversas paradojas que son ilustrativas de ciertas características del propio lenguaje de la historieta. Como se argumentará en el presente trabajo, las condiciones propias del modo en que la historieta construye su régimen enunciativo ponen en crisis cualquier intento de hacer una

“historieta realista” que pueda homologarse a las producciones novelísticas que han recibido esa etiqueta a partir del siglo XIX. Todo realismo se enfrenta a la misma crisis, pero la historieta exhibe esa dificultad.

Para comenzar, sin embargo, será necesario establecer algunas restricciones de sentido para una palabra como “realismo”, que ha adquirido una polisemia que dificulta su utilización. No es éste, desde ya, el lugar para establecer alguna teoría del realismo más o menos general, ni consideramos que tal cosa sea posible o incluso necesaria, de manera que ese análisis será parte de un recorrido por los usos específicos del término en el campo de las historietas.

Cuando se habla de “realismo”, es posible hacer referencia a dos grandes cuestiones. Por un lado, la palabra remite a un conjunto de producciones culturales, básicamente obras literarias en prosa y pictóricas situadas históricamente a partir el siglo XIX, con continuidades posteriores. Pero también es posible referirse al “realismo” como una determinada actitud o rasgo de estilo que recorre obras artísticas de todos los tiempos. En palabras de María Teresa Gramuglio:

Por sobre la complejidad y aún la relatividad de la noción de realismo habría, en principio, dos grandes modos de considerarlo en el arte: bien como esa actitud que busca alcanzar alguna semejanza con lo real, y por lo tanto como una modalidad que atraviesa los siglos, o bien como un concepto que remite a un período delimitado de la historia del arte y la literatura, y por lo tanto como una modalidad específica del siglo XIX. (...) En ambos casos, haya o no formulaciones explícitas de una poética realista, lo que subyace es una cierta confianza en el vínculo entre signo y referente (2002: 15).

Sin embargo, sea cual sea el modo en que el término “realismo” sea considerado, es posible distinguir ciertas constantes temáticas y formales que permiten considerar como realista una obra sin mayores discusiones. En relación con su temática, las obras realistas proponen la representación de tipos de cualquier clase social con una igual dignidad y, sobre todo, la representación de personajes y objetos en su individualidad concreta, y no como alegorías o mitos. En este punto, valga recordar que Jorge Luis Borges (1974: 744) distinguió el paso “de las alegorías a las novelas” como una transición del realismo (en sentido filosófico) al nominalismo que situó, como “fecha ideal”, en un día de 1382 en que Chaucer tradujo el verso “Y con hierros ocultos las Traiciones” de Bocaccio como “El que sonrío, con el cuchillo bajo la capa”: cuando la alegoría se convirtió en relato de los actos de un individuo.

En toda obra reconocible como “realista”, entonces, se propone la descripción minuciosa de ambientes y objetos, lo que implica una coherencia en la representación espacial y temporal. Los relatos suceden en el presente, o en un pasado cercano al momento de la enunciación, y ese tiempo es siempre fechado. Debido a esto, las narraciones realistas se conectan fácilmente con los hechos políticos contemporáneos.

Finalmente, pueden proponerse dos caracterizaciones por oposición. Por una parte, el realismo construye un verosímil que, más allá del modo en que pueda ponerse en cuestión la noción de realidad, se opone al que construyen los relatos fantásticos, maravillosos o de ciencia ficción. Un relato realista no propone sucesos que un lector o espectador pueda considerar como producto de un hecho sobrenatural o, en el caso de la ciencia ficción, imposible en un estado presente de la técnica.

Por otra parte, el realismo, en la medida en que propone la representación de hechos reales, aún bajo un régimen ficcional, mantiene una relación conflictiva con los géneros, en tanto que estos constituyen “condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico” (Steimberg, 2005: 41) y esta previsibilidad no sería propia de “la vida”, sino de los relatos. La exhibición de ciertos rasgos propios de un género reconocible pone en evidencia el carácter de construcción del relato, y por lo tanto impide o dificulta proponer ese relato como un fragmento de la realidad, de la vida desnuda de reconstrucción retórica. Esta oposición se relaciona con un antiretoricismo propio de los realismos históricos, en los que hay un predominio de la función referencial del lenguaje por sobre la función poética.

Está claro que, como insistió en su momento Roland Barthes, el realismo es una construcción retórica, tan artificial como cualquier otra, y la acumulación de detalles concretos busca crear la “ilusión referencial” mediante procedimientos que oculten la presencia de signos y, por consecuencia, la presencia de una instancia de enunciación y una construcción: “Semióticamente, el 'detalle concreto' está constituido por la convivencia directa de un referente y un significante; el significado es expulsado del signo” (2009: 220). Sin embargo, es interesante indagar porqué un lenguaje como la historieta ha sido a lo largo de su historia tan renuente a proponer ese tipo de recursos retóricos y esa desarticulación del signo, esos ocultamientos ideológicos tan comunes en la literatura y aún en el cine.

Decía al principio que las relaciones de la historieta con el realismo han sido paradójicas. Basta recordar que existe o existió, sobre todo en el ámbito de habla hispana, la etiqueta “historieta realista”. Esta caracterización, opuesta a la de “historieta humorística”, calificaba no sólo estilos diversos, sino que se extendía al campo editorial, en tanto que definía las características y los lectores de las publicaciones, e incluso dividía a los productores en zonas percibidas con nitidez<sup>1</sup>. Los lectores podían utilizar de manera intuitiva esta distinción para discriminar con claridad zonas de producción bien diferenciadas. Ahora bien, en una revista de “historietas realistas” podían publicarse historietas históricas, de ciencia ficción, de guerra, westerns o policiales y raramente o nunca, al menos hasta finales del siglo XX, un relato que pudiera calificarse, en base a criterios como los expuestos más arriba, como “realista”.

La historieta moderna<sup>2</sup> fue, casi desde sus orígenes, una máquina de instalación, reformulación e incluso creación de géneros. Las revistas de historietas funcionaron, al menos hasta la aparición de la “historieta de autor” o diversos fenómenos contraculturales, como un sistema de clasificación de los géneros de la cultura de masas. El caso más evidente es el de los *comic books* en

Estados Unidos. Tras un inicio como antologías que reunían relatos de géneros diversos como bélicos, westerns, o nacientes superhéroes, se convirtieron en historietas dedicadas estrictamente a un personaje y, por consecuencia, al género correspondiente: de manera dominante, las historias de superhéroes.

Cuando en la década de 1950 los *comics* de superhéroes sufrieron un eclipse de popularidad, los editores se lanzaron a un frenesí de revistas que son en sí un catálogo de géneros. Si, como propone Óscar Steimberg (2005: 63) “la vida social de un género supone la vigencia de fenómenos metadiscursivos permanentes y contemporáneos”, puede observarse que títulos como *Crime Patrol*, *Modern Love*, *Weird Science Fantasy*, *The Vault of Horror*, *Frontline Combat* o *Piracy* ofrecían a sus lectores una inscripción genérica explícita y previa a la lectura: el metadiscurso comenzaba con el título. En otros países la situación fue similar, aún cuando los géneros y su sistema metadiscursivo hayan estado menos explícitamente calificados. En Argentina, la editorial Columba, la más antigua y poderosa de las editoriales de historieta del país, que mantuvo la publicación ininterrumpida de revistas de historietas desde 1928 y por más de setenta años, publicaba antologías en las que se alternaban con cuidadosa variedad historietas históricas con *Nippur de Lagash*, westerns como *Jackaroo*, policiales como *Big Norman*, historietas de espionaje “a la James Bond” como *Denis Martin*, historietas de ciencia ficción como *Gilgamesh el inmortal*.

Quizás la mayor dificultad en la calificación genérica y, consecuentemente, la mayor cercanía a formas del realismo, aparezca en los melodramas publicados en *Intervalo*, la revista que los propios editores consideraban “de la peluquería, para las mujeres, para el lector romántico” (Vázquez: 2010, 240). Allí, las historias de amor como *Gente de Blanco* o de humor costumbrista como *Mi novia y yo* ofrecían lo más parecido al realismo que la industria de la historieta argentina estaba en condiciones de ofrecer.

Como quedó dicho, “historieta realista” fue la etiqueta dispuesta para distinguir todo este conjunto de producciones del conjunto de las “historietas humorísticas”. Lo que tenían en común todas las historietas publicadas en las revistas de la editorial Columba, tanto como en las de sus competidores, era la utilización de un estilo gráfico que, aunque presentaba diferencias estilísticas muy marcadas entre diversos productores, tenía como norma común no utilizar la caricatura. Es importante aclarar que no utilizo la noción de caricatura para un dibujo que apunte necesariamente a un efecto cómico o satírico, sino para un dibujo en el que las transformaciones aplicadas al referente no se realizan con completa coherencia, puesto que se proponen algunos elementos deliberadamente fuera de proporción: una nariz, una cabeza o los pies, por limitarme a los elementos típicamente “deformados” en el dibujo humorístico.

Insisto entonces en que esta terminología es un síntoma del modo en que la historieta se enfrentó a la representación realista. La presencia de un estilo de dibujo bastaba para caracterizar como “realista” a una historieta, por lo que quedaba anulada la posibilidad de calificar relatos que respondieran a las características del realismo, en el modo en que la etiqueta metadiscursiva “novela realista” pudo definir un tipo específico de novela. Pero es que a lo largo de buena parte

de la historia de la historieta esa etiqueta no fue necesaria, simplemente por ausencia de obras a etiquetar. Es cierto que el realismo puede considerarse un “estilo transgenérico” (Steimberg, 2005: 47) y hay historietas de géneros diversos con una variada utilización de rasgos del realismo, pero justamente este carácter transgenérico da cuenta de que la definida incorporación a algún género, aún a géneros no fantásticos, como el policial o el histórico, de las historietas efectivamente producidas se opuso durante buena parte del siglo XX a la aparición de historietas que pudieran denominarse como “realistas” más allá del estilo gráfico.

La relación de la historieta humorística con el realismo es otra de las paradojas. Porque es justamente en ciertas historietas humorísticas donde pueden hallarse las representaciones de tipos sociales, las referencias al presente y la cotidianeidad, el verosímil temporal y espacial que caracterizan al realismo. Del mismo modo, buena parte de las historietas contemporáneas que de un modo u otro pueden caracterizarse como realistas y muchas veces, como se verá, ligadas a formas autobiográficas, abandonan el “dibujo realista” por alguna forma de caricatura. Contra lo que podría esperarse, allí donde el estilo gráfico abandona toda pretensión de ilusionismo verista es donde aparece lo cotidiano.

Basta un somero recorrido histórico para revisar esta paradoja en obras concretas. La historieta contemporánea nació en Estados Unidos en los grandes periódicos populares<sup>3</sup>. Y la forma “tira diaria” tuvo su primer éxito con *Mutt & Jeff* de Bud Fisher, en 1907. Con un dibujo caricaturesco y crudo, la exigencia de la entrega diaria guió al autor rápidamente a relatos continuados más allá del chiste y a una sólida relación con el presente a través de las noticias del diario; en ocasiones, el protagonista apostaba a caballos que efectivamente corrían en el hipódromo. Varias tiras exitosas, que además se editaron e influyeron en todo el mundo<sup>4</sup> gracias a la publicación global lograda por los *Syndicates*, continuaron este modelo. Familias, vida cotidiana, alusiones al presente y a la política, incluso personajes que maduraban y envejecían junto con sus lectores.

Estos estilos gráficos “humorísticos”, aunque no siempre fueran el vehículo para el humor, fueron utilizados también para contar historias de género: aventuras exóticas en el *Wash Tubbs* de Roy Crane (1924), las primeras épocas de *Terry and the Pirates* de Milton Caniff (1934), o el policial negro en el *Dick Tracy* de Chester Gould (1931). Sin embargo, el florecimiento y predominio de la historieta norteamericana de aventuras se produjo con la llegada de dibujantes venidos del campo de la ilustración y un abandono completo de la caricatura en dibujantes como Harold Foster, Alex Raymond o Burne Hogarth a partir de la década de 1930. El investigador Robert C. Harvey en su *The Art of Funnies* titula con un leve oxímoron su capítulo sobre este período: “Exoticism Made Real”. Es que, efectivamente, se trata de la paradoja a la que hacía referencia antes: cuando el estilo gráfico propone un mayor grado de semejanza con lo real<sup>5</sup>, es cuando el relato abandona el realismo.

Basta recorrer la historia de la historieta argentina para notar un fenómeno similar, que puede explicarse parcialmente por la poderosa influencia de la historieta norteamericana: la caricatura de tipos sociales, aún bajo el modo del estereotipo, las referencias al presente y la política aparecen

asociados en los primeros años del siglo XX a los estilos humorísticos, mientras que el dibujo realista se concentra en los géneros aventureros del folletín.

En este punto, es notable cierta similitud con el fenómeno de los “niveles” en la representación literaria que estudió Erich Auerbach en *Mímesis*, su obra clásica sobre el realismo literario. Pareciera que los historietistas respetaron la regla clásica de la diferenciación de los niveles, “según la cual lo real cotidiano y práctico sólo puede encontrar su lugar en la literatura dentro del marco de un género estilístico bajo o mediano, es decir, como cómico-grotesco, o como entretenimiento agradable, ligero, pintoresco y elegante” (Auerbach, 1995: 522). Los estilos elevados debían reservarse para las hazañas sublimes de los héroes y los reyes: en el Olimpo un tanto menesteroso de los suplementos a color, esos reyes eran Tarzán, Flash Gordon, el Príncipe Valiente o Superman; Vito Nervio o Nippur de Lagash.

Queda, desde ya, pensar en las causas de estas paradojas. ¿Hay una contradicción entre el dibujo realista o el propio relato realista con la historieta, o se trata sólo de un accidente histórico?

No puede descartarse el peso de la historia editorial en un medio tan ligado a los vaivenes económicos. La herencia de las tradiciones del folletín y el *pulp* acompañaron al estilo de dibujo de sus ilustraciones, mientras que la caricatura, ligada a la política y al comentario editorial deja su herencia en la primitiva historieta humorística. Como notó Óscar Steimberg: “mientras este dibujo sea dibujo 'cómico' o de humor será necesario siempre que diga algo de algo, sin referente no hay chiste posible: en su aventura estética, el *cartoon* guardará siempre una burbuja de realismo, de racionalidad, de relato” (2013: 165).

Sin embargo, es posible examinar el propio lenguaje de la historieta para notar, en la constitución de su régimen enunciativo, el origen de esta contradicción. Regreso a Barthes (2009) cuando afirma que el realismo sería un conjunto de rasgos retóricos que buscan un cierto ocultamiento del signo, un salto del significante al referente del que resulta la “ilusión referencial”. Cada lenguaje puede proponer ese ocultamiento, y esos efectos, a partir de materiales diversos. La literatura incorpora los “detalles insignificantes”, sin valor estructural como núcleos de la acción ni como indicios “de ambiente”, pero también puede borrar metáforas y modalizaciones con el predominio de una función referencial en el lenguaje. La literatura, puede, sobre todo, proponer la ilusión de una voz narradora que se hace cargo del relato y justifica su propia existencia como enunciado.

El cine, y en general los medios audiovisuales, puede sostener la ilusión referencial en la misma presencia de las imágenes sonoras en movimiento, reforzada por mecanismos de “montaje transparente” destinados al borramiento de la instancia de producción, a sostener la ilusión de que ese relato se cuenta a sí mismo. Cómo se ve, una mecánica opuesta a la de la literatura que, no obstante, produce resultados homólogos: la enunciación impersonal en el cine y la ilusión de una voz en la literatura.



La historieta, por su parte, no cuenta con ninguno de estos mecanismos. Lenguaje fatalmente híbrido, toda voz textual estará acompañada por la cadena de imágenes y por los montajes de la palabra y la imagen y de las imágenes entre sí. La enunciación es necesariamente polifónica. Toda enunciación lo es, sin dudas, pero en el caso de la historieta esa polifonía es puesta en evidencia, así como las imágenes que se encadenan en la sucesión están a la vez a la vista en la simultaneidad del plano de la página.

El dibujo “realista” entra necesariamente en tensión con un elemento fundacional de la historieta: la secuencia narrativa y la puesta en el espacio de esa secuencia. Si el dibujo realista tiene por límite la fotografía, comparte con la fotografía la particularización del objeto representado, su estar ahí. La secuencia en la historieta pone en crisis el carácter único del objeto representado, porque lo expone a lo largo de la página en las diversas etapas del relato: la página, vista como totalidad, ofrece repeticiones de ese objeto que se supone único. En el límite, tenemos la fotonovela, que consideramos que debe leerse como una historieta que utiliza un determinado mecanismo de representación gráfica, la fotografía, por sobre el dibujo.<sup>6</sup> Y es innegable una suerte de “incomodidad” de la fotonovela, debida justamente a este choque extremo entre el verismo fotográfico y la presencia simultánea de cada paso de la secuencia narrativa.

A esta primera tensión, podemos sumar la radical heterogeneidad entre la fotografía y de todo dibujo que tienda a la fotografía y de los signos que la historieta utiliza para indicar movimientos (las líneas cinéticas), sonidos (las onomatopeyas), o palabras (el globo). Esta heterogeneidad se hace menor a medida que el dibujo abandona las pretensiones realistas y se asume como grafismo. La paradoja vuelve a aparecer: un dibujo realista, y en el límite, una fotografía, exhibe una heterogeneidad en su “puesta en historieta” que no puede sino exhibir el carácter de construcción de ese discurso, lo que impide toda ilusión referencial. Para evitar la heterogeneidad, el dibujo puede acercarse a la caricatura, pero entonces la ilusión de transparencia también se pone en crisis, porque el dibujo exhibe sus diferencias inevitables con el referente.

La rutina y la repetición son aliados en grados diversos del olvido de la instancia de enunciación: no siempre la historieta es un lenguaje del distanciamiento. Asimismo, como ha notado Thierry Groensteen (2011: 123), la homogeneidad del estilo a lo largo de una historieta es el fundamento de un régimen de creencia, más allá de cuál sea ese estilo, del nivel de detalle o de simplificación, de respeto al referente o de deformación. Sin embargo, aun la historieta más rutinaria está condenada a poner en evidencia sus mecanismos de construcción. Piénsese a este respecto en la imitación y homogeneización de estilos gráficos exigida por la editorial Marvel en los años 1960 y 70, o en los diversos productos aparecidos bajo el sello Disney, o incluso en la práctica en editorial Columba de Argentina de sugerir a los principiantes la imitación de dibujantes exitosos.

Ese componente, que puede ser visto como una debilidad, está en el centro de su poder como lenguaje: la desestabilización de la representación tanto como de la coherencia y unicidad de un sujeto que representa, esa mirada oculta que da coherencia a todo realismo a fuerza de opacidad. Esta es una de las razones por las que la autobiografía en historieta se vuelve fascinante: si la

autobiografía es la representación de un yo y de hechos efectivamente vividos por ese yo y, por lo tanto, debe ser una forma de realismo, la historieta en tanto que lenguaje no puede hacer otra cosa que ponerla en crisis. Como dice el lugar común, crisis y oportunidad son algo así como sinónimos.

### 3.2. La historieta autobiográfica

La posibilidad de una historieta autobiográfica<sup>7</sup> estuvo condicionada por dos cuestiones históricas básicas: por una parte, el fenómeno cultural que se ha dado en llamar “giro subjetivo” (Sarlo, 2005: 17) y que ha ocupado a la Historia y las Ciencias Sociales tanto como a la literatura y las artes en general; por otra, la constitución de un campo de producción de historietas de relativa autonomía respecto del campo económico, fenómeno que habilitó la producción por fuera de los géneros dominantes en los medios de masas y, sobre todo, permitió construir una figura de autor. Lo notable es que, quizás por primera vez en su historia, la historieta es contemporánea de un fenómeno o una moda cultural: el carácter de producción “menor”, marginal o de masas ha sido la causa de que muchos fenómenos del campo artístico o literario llegaran tardíamente al campo de la historieta. Baste recordar la tardía adscripción a una “regla de los niveles” que notaba más arriba, y que la literatura había demolido 200 años antes que la historieta la incluyera en su repertorio de estilos.

La autobiografía se convirtió, sobre todo a partir de la última década de 1990, en un género dominante en ciertas zonas de la producción de historietas, aquella que suele denominarse “independiente” o “de autor”; aunque ambas etiquetas definan fenómenos sólo parcialmente superpuestos en Estados Unidos, Europa y América Latina. Esa difusión tiene que ver con el modo en que el género autobiográfico pudo cubrir ciertas necesidades de los historietistas: les permitió producir en sintonía con el presente de las artes y la literatura. Ser, como decíamos líneas atrás, “contemporáneos”; con la consecuente legitimación al interior del campo cultural. Por otra parte, le ofreció a los autores la posibilidad de eludir los géneros instalados e incluso jugar con la anulación de la coherencia narrativa estricta, la necesidad de darle una estructura sólida a los relatos: la autobiografía puede ser el lugar de lo informe, de la mera notación que transcribe una experiencia.

Como ha resumido Bart Beaty (2009: 229): “Autobiography, therefore, becomes a mode which foregrounds both realism (as opposed to the traditions of fantasy) and the sense of the author as an artist demanding legitimacy”. Ahora bien: al mismo tiempo que el “decir yo” domina buena parte de la producción cultural contemporánea, la posibilidad de construir un yo mediante un lenguaje está en crisis. La teoría ha subrayado el carácter conflictivo de cualquier asimilación entre un sujeto real, el autor, con una instancia textual, el narrador, y un sujeto ficcional, el personaje. Si a eso se suma la radical desconfianza ante la posibilidad de representación, se verá que la autobiografía no puede sino estar bajo sospecha. Paul de Man (1979) notó que la autobiografía sería más que la representación de un yo, su desfiguración, o un modo de hacer hablar a los muertos, como la prosopopeya. Las mediaciones inevitables en todo texto autobiográfico vuelven imposible una identificación plena entre el sujeto construido por el texto y el sujeto que firma.

Es en este punto en que puede observarse cómo la historieta, por las condiciones propias del lenguaje, está en condiciones de asumir y mostrar las tensiones que anidan en todo realismo. La autobiografía, en tanto se funda en un pacto de autenticidad y en una pretensión de conexión entre el texto y el mundo real, puede pensarse como una forma de realismo. Toda autobiografía supone algún tipo de identidad, siempre conflictiva, entre el autor, el narrador y el personaje. En un texto escrito, la figura del narrador, que dice yo, permite esa conexión, o la ilusión de esa conexión: la deixis es un salto del texto a lo real. Pero la historieta no puede construir una figura de narrador unificada con la ilusión de una voz. La incorporación de la palabra a la imagen no es nunca sin conflictos, así como la multiplicación de materias impide construir con facilidad la imagen de un enunciador único y personalizable; que dibuja, escribe, rotula, organiza el montaje de la página, a la vez muestra y narra.

Del mismo modo en que la heterogeneidad de materias y el montaje como principio constructivo de toda historieta impedirían los ocultamientos que exige todo estilo realista, la compleja instauración de un “yo” en historieta vuelve conflictiva toda autobiografía. La pregunta evidente es: ¿existe algún tipo de dispositivo equivalente al narrador en una historieta?

En el segundo volumen de su *Système de la bande dessinée*, Thierry Groensteen propone la existencia de una tríada “narrador fundamental/mostrador/enunciador verbal” (“*narrateur/monstrateur/recitant*”). (2011: 104). En principio, subraya un lugar común de la narratología: el (o los) narrador(es) no deben confundirse con el autor, sino que son instancias, funciones del texto. Y detecta para la historieta dos instancias básicas, que podemos traducir como “mostrador” (*monstrateur*) y “enunciador verbal” (*recitant*).

La primera de esas instancias, el “mostrador” (*monstrateur*), es la responsable de la cadena visual de la historieta. Y subraya que la historieta no puede, como el cine, ocultar esa instancia en la ilusión de que los eventos se producen por sí mismos ante los ojos del espectador, debido a la discontinuidad visible del discurso secuencial, la certeza de que el lector no puede olvidar la situación concreta de tener un libro en las manos, y el hecho de que cada imagen no anula la siguiente, sino que queda disponible en cada momento. (Groensteen 2011: 89).

Queda claro que la intención de Groensteen es simplificar el sistema. En principio, polemiza acerca de la necesidad de incorporar a la noción de “mostración” la de “graficación”. Según Philippe Marion, de quien toma el concepto, el *graficador* sería el responsable del “gesto gráfico”, que hace que el dibujo se resista a la ilusión referencial a la que tiende el mostrador, que sería el responsable de la figuración. Para Groensteen, la distinción es superflua, puesto que el *graficador* no es otra cosa que la presencia del estilo en todo dibujo, dado que un “grado cero” de estilo gráfico es imposible.

La segunda instancia que distingue es la del enunciador verbal (*recitant*), responsable de los textos narrativos en off que se hacen cargo total o parcialmente del relato en diversos momentos de una

historieta. Tanto el “mostrador” como el “enunciador verbal” pueden proponer diversos regímenes enunciativos: intervenir más o menos en el relato, incorporar o no valoraciones, ser más o menos “leales” con el lector.

A pesar de esta división, queda claro que una historieta no es una cadena visual y una cadena de texto ofrecidas por separado. No sólo están montadas en un mismo soporte, sino que ambas instancias, visual y verbal, pueden entrar en contradicción. Por lo tanto, Groensteen propone una instancia englobante, que denomina “narrador fundamental”, que coordina a las otras instancias y sería responsable del ensamblado del mensaje como totalidad. (Groensteen 2011: 104). Este narrador fundamental sería el foco principal de enunciación, y aquel en el que hay que pensar cuando se piensan las identidades que propone una autobiografía.

Al respecto, Groensteen opone el narrador actorializado en las autobiografías (el personaje que representa al autor y dice *yo*, en un proceso completamente distinto al pronombre “yo” que parece en un texto) a este “narrador fundamental”, que estructura el relato y organiza las materias que lo componen. En la autobiografía, esas materias son las que se usan para construir a un personaje utilizado para representar al autor. Estas decisiones dramáticas y estratégicas son las que autor y “narrador fundamental” parecen asumir solidariamente. (Groensteen 2011: 112) Es en este punto, aunque Groensteen no es explícito al respecto, que se presenta la posibilidad de postular la identidad de un autor con un narrador, propia de los discursos autobiográficos.

Como se ve, todo el sistema enunciativo propuesto por Groensteen apunta a una simplificación y unificación de instancias. El problema, creo, es que lo que caracteriza el modo en que la historieta construye su sistema enunciativo es la imposibilidad de establecer un foco unificado. Esta imposibilidad, en relación con la autobiografía, implica la imposibilidad de proponer un narrador que pueda asumir aunque sea de manera conflictiva la identidad del autor. Para comenzar, la noción de *graficador* no puede descartarse o subsumirse a la noción de estilo. Todo el sistema de marcas gráficas que no afecta el reconocimiento de la imagen puede estar cargados de evaluaciones y tener un efecto enunciativo además de retórico. Baste recordar que la primera versión de *Maus*, de Art Spiegelman, fue una historieta de tres páginas protagonizada también por ratones, pero representados con el modelo híperexpresivo de la tradición de los *funny animals*: más cercanos al ratón Mickey que a los hieráticos personajes de la versión definitiva.

El estilo gráfico y la aparición de grafismos sin voluntad representativa y, en particular, los diversos grados de “terminación” del dibujo, tienen efectos enunciativos que sólo parcialmente son coherentes con la mostración. La elección de muchos historietistas de un registro gráfico “abocetado” para sus páginas autobiográficas da cuenta del modo en que más allá de lo representado, el modo de representar es definitorio en términos de enunciación.

También es discutible la posibilidad de postular el “narrador fundamental”. Para empezar, Groensteen toma la noción de teóricos del cine como André Gaudreault y François Jost (1995). Sin embargo, es interesante subrayar que Gaudreault y Jost no distinguen entre la mostración, por un lado, y un narrador verbal; menos común, pero también existente en el cine. El “narrador” en

Gaudreault es el responsable del encadenamiento de los planos, constituidos en la instancia de la mostración:

Así, para llegar a producir un relato fílmico pluripuntual, se tendría que recurrir primero a un mostrador que sería la instancia responsable, en el momento del rodaje, del acabado de esa multitud de “microrrelatos” que son los planos. Intervendría luego el narrador fílmico que, recogiendo esos microrrelatos, inscribiría mediante el montaje su propio recorrido de lectura. (Ibíd.: 64).

De manera que lo que Groensteen distingue como la instancia de la mostración no implica sólo la construcción visual de cada viñeta, sino ya una suerte de escritura que utiliza como unidad las viñetas o, en el cine, los planos. Pero además, como el mismo Groensteen ha notado antes, el lector de historietas no puede olvidar que tiene un soporte de lectura a la vista, bien sea un libro, una revista o incluso la pantalla de cualquier dispositivo electrónico de lectura. La presencia física de ese soporte hace que la analogía con el cine y con ese “gran imaginador” que han postulado, entre otros, Gaudreault y Jost, sea débil, en la medida en que existen múltiples focos. El propio contrato de lectura que propone el medio de publicación instala de por sí un nuevo foco: la reedición en libros de lujo de historietas publicadas originalmente en ediciones populares altera de manera inevitable la lectura de un material que se mantiene igual en todas sus otras variables. La reedición en libro de una historieta autobiográfica, con su aparato de paratextos y la propia densidad legitimante del soporte no puede considerarse un elemento externo a la lectura, y reactiva la pregunta: ¿quién dice yo? ¿El que dibujó? ¿El que publicó en un blog y una revista? ¿El que reorganiza esos *decires* en un libro?

Quizás el problema radique en la elección de las palabras: por más que nos esforcemos en borrar su carácter personal, palabras como “enunciador” o “narrador” no dejan de construir un sujeto, aunque sea verbal. Algo que vale quizás para la literatura, con su sistema de déicticos que funciona aún bajo el régimen de la ficción. Pero quizás sea preferible, y esa es nuestra posición al respecto, entender la enunciación como la propone Christian Metz: como un pliegue del texto, una figura “reflexiva, más que déictica” (2013: 69):

¿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. (...) La enunciación es el acto semiológico por el cual algunas partes de un texto nos hablan de ese texto como de un acto.

Así entendida la enunciación, lo que pueden rastrearse en los textos concretos son formas específicas en que esos pliegues se producen, o se escamotean, se exhiben o se borran. Y ese juego puede ser complejo y a menudo contradictorio: esas contradicciones son la exhibición de que siempre habrá una distancia imposible de salvar entre vivir y escribir, o vivir y pintar, o vivir y hacer historietas.

Quisiéramos cerrar estas notas con un breve análisis de una serie de páginas autobiográficas del historietista argentino Liniers: *Cosas que te pasan si estás vivo*. Esta serie se comenzó a publicar en el blog del autor, como una suerte de diario íntimo o de acumulación de apuntes y observaciones, luego se publicó en *ADN*, el suplemento de cultura del diario *La Nación* y finalmente se recopiló en un libro en 2011.

*Cosas que te pasan si estás vivo* muestra en cada entrega de una página una brevísima anécdota. En principio, es de subrayar la distancia con un género que le es afín, por el medio de publicación, por el “efecto de firma” de su autor y por las características de diseño de cada página: el humor gráfico. En la serie de Liniers está borrado no sólo el chiste, sino la misma estructura narrativa; no aparecen, salvo de modo excepcional, remates, cierres o tensión dramática. Las páginas pueden contar que las ruedas del carro de bebé de la hija del autor hacen ruido (2011: 87), que el autor se lava los dientes (Ibíd.: 121) o elige el nombre de su hija. Esta elección de los hechos a narrar se presenta justamente como una falta de selección: cada página se propone como un “retazo de vida” en estado puro, que no ha pasado por una estructuración. Una apelación a la verdad por el recurso del borrado de una estructura narrativa o un chiste que denunciarían el carácter de “obra” del resultado.

Sin embargo, se trata de una historieta, y no hay posibilidad alguna de ilusionismo: como hemos repetido, no hay ni una voz que se haga cargo de la totalidad del relato, aunque sí hay un enunciador verbal constante, ni la posibilidad de una imagen que parezca estar desarrollándose por sí misma. Lo que propone la historieta, entonces, es una graficación que, lejos de tender a un ilusionismo fotográfico, exhibe su carácter de grafismo. Para empezar, el protagonista-autor se representa como un conejo, en una tradición que puede conectarse con el ratón de Art Spiegelman o el pájaro de Lewis Trondheim y toda la historieta está realizada con un registro gráfico cercano al boceto o al “cuaderno de artista”: la línea suelta, realizada con marcador, el coloreado por manchas de acuarela, el rotulado que incluso en la edición en libro conserva algunas tachaduras y vacilaciones, la irregular división en viñetas.

Estos recursos se proponen como pruebas de la inmediatez entre lo dibujado y lo vivido, o entre lo dibujado y el recuerdo de lo vivido; como una prueba de la ausencia de mediaciones. Se trata en todos los casos de “pliegues” en los que la enunciación se muestra, según la propuesta de Metz (Ibíd.), pero esos pliegues remiten a la figura de un “narrador fundamental”, en la terminología de Groensteen, que podría identificarse con el autor, cerrando el círculo de la autobiografía. No hay realismo porque se trate de borrar el carácter de construcción de la obra, que por el contrario se exhibe, sino porque se propone que la obra es representación auténtica y sin mediaciones de un autor real que dibuja y escribe y que prueba esa autenticidad por la propia exhibición de los pliegues enunciativos en la obra.

Hay un juego sutil entre ese carácter fuertemente marcado de la resolución gráfica y el modo de encarar el relato. Es notoria la ausencia de un recurso que se transformó en tópico en la historieta

autobiográfica: la apelación al lector por el personaje que representa al autor, en un intento, complejo y fallido de decir “yo”. Podría decirse que la historieta está narrada visualmente “en tercera persona”. El texto, el narrador verbal, si bien utiliza la primera persona, es muy neutral en sus valoraciones y suele utilizar el tiempo presente, lo que evita fijar un punto de enunciación. Es interesante notar, entonces, que el enunciador gráfico, el “mostrador”, propone un “él”, el enunciador verbal propone un “yo”, pero renuente a su exhibición, y es en la instancia de la graficación en que se construye un “yo” más enfático y visible, puesto que es donde el enunciado muestra con más claridad esa “fina película” de la que hablaba Metz.

Ahora bien, ese “yo” propuesto por el graficador, o bien, ese “yo” que puede construirse a partir de un “narrador fundamental” que daría coherencia a todas las instancias enunciativas, ofrece también contradicciones. En principio, la figuración que la historieta propone de su autor protagonista es una selección entre otras posibles. Casi sin más excepción que el recuerdo de un abuelo fallecido, pero que sólo se muestra como recuerdo (Liniers: 61) y el resultado de una discusión, que solo se muestra como resultado (Liniers: 169). Todas las anécdotas son amables, dulces y sin elementos sórdidos de ningún tipo: lo corporal no aparece más que en algún ocasional dolor de espalda, no hay fluidos, ni sexo, ni sangre, ni muerte; cosas, sin duda, “que te pasan si estás vivo”. Por otra parte, es notable cómo una gran cantidad de las páginas giran alrededor de producciones culturales: películas, libros, obras de teatro, exposiciones o recitales de música que el autor-personaje consume o protagoniza. Ambas decisiones tienen que ver, probablemente, con tendencias personales del autor, pero también con las características del medio de publicación: el suplemento cultural de un tradicional diario argentino.

No se trata de denunciar una falta de “autenticidad”. Eso sería una contradicción con lo que venimos argumentando. Lo que postulamos es que la autenticidad es imposible, dado que la identidad a representar no es previa a su representación. “Liniers” es, en el marco de esta historieta, un personaje construido por la propia historieta. Sin dudas es posible establecer si es verdad o mentira que cierto día la persona real que dibuja y escribe estuvo en una determinada inauguración de una determinada exposición. Pero la prueba no surge de la historieta, en la medida en que, al mismo tiempo que la historieta postula esa conexión entre “autor” y “narrador”, aparecen otros focos de enunciación: los que trae un género, los propios del contrato de lectura del medio en que se publica. Toda historieta autobiográfica exhibe esta multiplicidad que sólo parcialmente puede ocultar una autobiografía puramente verbal.

#### 4. Conclusiones

Como decíamos al principio, la autobiografía propone un modo del realismo. Las contradicciones entre modos gráficos “realistas” para historias fantásticas o el uso de la caricatura para tópicos habitualmente realistas parece indicar que los historietistas han percibido de manera generalizada que la historieta no es un medio adecuado para construir un verosímil realista poderoso, o bien que esa construcción no puede estar exenta de problemas: estimulantes problemas, desde ya.



Esa podría ser la razón por la que es la autobiografía el vehículo elegido para la narración de hechos histórico-políticos en autores como Art Spiegelman, Marjane Satrapi o Joe Sacco. La exhibición inevitable que toda historieta hace de sus materiales y los pliegues de su propia construcción puede convertirse en una marca de autenticidad: la autobiografía propondría que, aunque no sea posible creer en la verdad de unos hechos, sí es posible creer en la verdad de una mirada. Como todo realismo, se trata de un efecto retórico. Uno de los poderes de la historieta es que, por la visibilidad de sus recursos y su carácter forzosamente distanciado, nos obliga a pensar siempre en la distancia que separa todo discurso de aquello que recibe ese nombre conflictivo: “la realidad”. Esa distancia vale también, entonces, para ese fragmento de la realidad que designa el pronombre personal “yo”.

## 5. Bibliografía

AUERBACH, E. (1995). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura universal*. México: Fondo de Cultura Económica.

BARTHES, R. (2009). “El efecto de lo real”. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.

BEATY, B. (2009). “Autobiography as Authenticity”, en J. Heer y K. Worcester (eds.). *A comics studies reader*. Jackson: University Press of Mississippi.

BORGES, J. L. (1974). *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

DE MAN, P. (1979). “Autobiografía as De-facement”. *Modern Language Notes*. Vol. 94, No. 5, pp. 919-930.

GAUDREAU, A. y JOST, F. (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona: Paidós

GRAMUGLIO, M. T. (2002). “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”, en: VV AA, *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 6. El imperio realista. (Ed., M. T. Gramuglio. Buenos Aires: Emecé)

GROENSTEEN, T. (2011). *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée II*. Paris, Presses Universitaires de France.

GRUPO M. (1993). *Tratado del signo visual*. Barcelona: Cátedra.

HARVEY, R. C. (1994). *The Art of the Funnies. An Aesthetic History*. Jackson: University Press of Mississippi.



HEER, J. y Worcester, K. (eds.). (2009). *A comics studies reader*. Jackson: University Press of Mississippi.

LINIERS (2011). *Cosas que te pasan si estás vivo*. Buenos Aires: Editorial Común.

METZ, C. (2013). “La enunciación impersonal o la perspectiva del filme”. *Semiosis*. No. 30-31 (ene-dic).

REGGIANI, F. (2012). “La única verdad es la realidad: apuntes sobre la noción de historieta realista”. *Cultura, Lenguaje y Representación*. Vol. X, pp. 129-137.

SARLO, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

STEIMBERG, O. (2013). “Dibujo, humor, relato: el cántaro roto”, en: *Leyendo Historietas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

-- (2005). “Proposiciones sobre el género”, en: *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel.

VÁZQUEZ, L. (2010). *El oficio de las viñetas*. Buenos Aires: Paidós.

## 6. Notas

<sup>1</sup> Para la noción de “historieta realista”, en particular en relación con los estilos gráficos, puede consultarse Reggiani, 2012.

<sup>2</sup> Utilizamos el concepto “historieta moderna” para definir aquellas historietas que surgieron en medios impresos en Estados Unidos y en Europa durante el siglo XIX y que son el antecedente directo de las producciones actuales. Evitamos así entrar en debates acerca del origen del lenguaje historietístico y la posible definición como “historieta” de cualquier organización en secuencia de imágenes fijas.

<sup>3</sup> La poderosa influencia gráfica y narrativa de la historieta clásica norteamericana a nivel global hace insoslayable un recorrido por esas producciones para entender los desarrollos estilísticos de la historieta en cualquier país, sobre todo a lo largo del siglo XX.

<sup>4</sup> La primera tira diaria publicada por un diario argentino fue *Pequeñas delicias de la vida conyugal* en *La Nación*, en 1920: una traducción de la clásica *Bringing Up Father*, la *family strip* de George McManus.

<sup>5</sup> No obviamos lo problemático de la idea de “ semejanza con lo real” para unos pocos trazos de tinta sobre el papel: los debates sobre el iconismo podrían ocupar un buen estante en cualquier biblioteca de semiótica. Reiteramos la noción de caricatura, tomada del *Tratado del signo visual* del Grupo M (1993: 279), como una transformación de ciertos elementos del significante que los ponen en evidencia en oposición a los restantes elementos: grandes narices, grandes pies.

<sup>6</sup> La difusión de los programas de manejo de imágenes ha borrado en muchas historietas la diferencia entre fotografía y dibujo, lo que muestra que excluir a la fotonovela del ámbito de la historieta es una decisión difícil de sustentar.

<sup>7</sup> Utilizamos los conceptos “historieta autobiográfica” y “autobiografía” como modos de referirnos a

todas las “escrituras de sí”, que incluyen los diarios íntimos, los autorretratos o las anécdotas de todo tipo en que se propone una identidad entre el autor y el protagonista. Dejamos la problemática noción de narrador en suspenso en esta nota, aunque no se trate estrictamente de una autobiografía entendida como relato globalizador de una experiencia personal narrada en primera persona.



Licencia Creative Commons  
Miguel Hernández Communication Journal  
mhcj.es

---

**Forma de citar este artículo en las bibliografías**

Federico Reggiani (2016): “De la aventura a la autobiografía: crisis del realismo y crisis del yo en la historieta”, en Miguel Hernández Communication Journal, nº7, páginas 237 a 255. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). Recuperado el \_\_ de \_\_\_\_\_ de 20\_\_ de: [\[link del artículo en mhjournal.org\]](http://link.del.articulo.en.mhjournal.org)