

PROYECTO DE GRADUACIÓN 2018



# INNOVACIONES DISCURSIVAS Y NUEVAS ESTÉTICAS DE LA HISTORIETA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA



ACOSTA CAMARGO, ANDREA | AMARILLA, LAURA  
BUONO, GASPAR | CARMONA, FACUNDO | LINO, EUGENIA

## Índice

<b>1. Tema del trabajo .....</b>	<b>3</b>
1.1 Tema .....	3
1.2 Especificidad del fenómeno y justificación de su elección.....	3
1.3 Objetivos.....	3
<b>2. Búsqueda de fuentes .....</b>	<b>3</b>
2.1 Selección y clasificación de fuentes .....	3
2.1.1 Marco Teórico-Metodológico .....	4
2.1.2 Teoría del arte. Categorías histórico-artísticas.....	6
2.1.3 Contexto histórico del lenguaje .....	6
<b>3. Estado de la cuestión.....</b>	<b>7</b>
3.1 Punto de partida.....	7
3.2 Identificación periodística del objeto.....	7
3.2.1 Identificación estética del objeto: inclusión del fenómeno en el ámbito teórico local .....	9
3.3 El origen del abordaje metodológico aplicado.....	10
3.4 Diferencias que sustentan el área de vacancia del presente trabajo .....	11
<b>4. Formulación del problema.....</b>	<b>12</b>
4.1 El origen de la problemática central .....	12
4.2 Problemática adyacente .....	12
4.3 Resultados esperables .....	12
<b>5. Constitución del corpus .....</b>	<b>13</b>
5.1 Primer acercamiento .....	13
5.2 Algunas aclaraciones.....	13
5.3 Corpus.....	13
<b>6. Análisis del problema en el corpus.....</b>	<b>14</b>
6.1 El abordaje analítico .....	14
6.1.1 La variable disruptiva en el nivel temático .....	15
6.2 Introducción a la lectura del cuadro de variables discursivas.....	15
6.2.1 Definición de las variables .....	15
6.3 Introducción a la lectura del cuadro de tipos disruptivos.....	17
6.3.1 Tipos disruptivos (modelos discursivos de ruptura) .....	18
6.4 Más allá de la capacidad de las herramientas de análisis.....	28
6.5 Aporte al esclarecimiento categorial .....	29

6.5.1 Observaciones a partir del caso Mealla: dos tipos de innovación .....	30
6.6 Conclusiones generales: 4 tipos de extrañamiento.....	31
7. Intervenciones críticas.....	35

## **1. Tema del trabajo**

**1.1 Tema** Innovaciones discursivas y nuevas estéticas de la historieta argentina contemporánea.

### **1.2 Especificidad del fenómeno y justificación de su elección**

A partir del interés de trabajar con historietas, se advierten ciertas circulaciones metadiscursivas en las que se identifican un grupo de autores que desafían los cánones clásicos de la historieta desechando los esquemas de representación históricamente cristalizados en el lenguaje (secuencia, figuración, narrativa, etc.), bajo la etiqueta de vanguardia, modernismo y/o arte contemporáneo. Algunos de ellos son Jorge Quien, Pedro Mancini, Muriel Bellini, Juan Vegetal e Iván Riskin.

### **1.3 Objetivos**

Este trabajo pretende señalar las diferencias discursivas que definen a las historietas en cuestión a través de un eje comparativo. Se trabajará con obras que exhiban interrupciones determinadas, por lo que el carácter transgresor en términos formales es la única cualidad determinante para su selección. Estas novedades rupturistas se pondrán en tensión con un concepto general de la historieta tradicional y del paradigma productivo imperante en el mercado local, la novela gráfica (ambos relacionados a una concepción sobre todo narrativa de la historieta). La herramienta utilizada para tal indagación surge de la combinación del análisis en tres niveles de Oscar Steimberg, con algunas categorías de la teoría peirceana de los signos, conceptos inherentes a la relación enunciativa según Eliseo Verón, y otras nociones extrapoladas de las teorías del cine o la literatura. En vistas a un análisis sincrónico que no pretende la reconstrucción histórica de su objeto ni de las condiciones de su circulación, la comparación entre los textos permitirá identificar regularidades y diferencias en los niveles retóricos, temáticos y enunciativos, contraste con el que se busca establecer una suerte de mapeo o tipología de la historieta experimental nacional contemporánea que permita una distinción de las modalidades específicas de sus interrupciones. El debate sobre la adecuada aplicación de las nociones de vanguardia, modernismo y arte contemporáneo sirve para enmarcar a este fenómeno estético emergente dentro de las operaciones de la cultura posmoderna.

## **2. Búsqueda de fuentes**

### **2.1 Selección y clasificación de fuentes**

La catalogación estructura el contenido según su relación pragmática con la investigación. La selección de categorías se realizó bajo un criterio temático cuya inclusión supone un

tratamiento específico en torno al objeto estudiado y proporciona distintas herramientas para su abordaje.

### **2.1.1 Marco Teórico-Metodológico**

La bibliografía que compone este apartado se divide en a) teoría aplicada b) variables discursivas c) glosario de elementos del lenguaje d) evolución del estudio semiótico de la historieta argentina. El ítem a) incluye el horizonte teórico de esta investigación que son al mismo tiempo teorías instrumentalizadas y herramientas de análisis. De los ítems b) y c) se extraen todas las variables utilizadas para el análisis. El ítem d) proporciona el estado de la cuestión y el marco epistemológico necesario.

#### **a) Teoría aplicada**

- Peirce, Ch. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- Steimberg, O. (2013): Proposiciones sobre el género y Recordatorio de la noción de estilo en *Semióticas. La semiótica de los géneros, de los estilos, de la transposición*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

#### **b) Variables discursivas**

- Barthes, R.; Greimas, A.; Bremond, C; Gritti, J.; Morin, V.; Metz, C.; Todorov, T.; (1970). *Análisis Estructural del relato*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- De Pablos Pons, J. (2009). La diégesis cinematográfica y sus implicaciones didácticas. *Enseñanza & Teaching: Revista Interuniversitaria De Didáctica*, número 7, (pp. 9-15). Recuperado de: <http://revistas.usal.es/index.php/0212-5374/article/view/3456>
- García López, Ó. (2016). Por qué lo llaman ícono cuando quieren decir diagrama, en *CuCo, Cuadernos de Cómic*. Número 7, (pp. 35-65). Recuperado de: <http://cuadernosdecomic.com/docs/revista7/Por%20que%20lo%20llaman%20icono%20cuando%20quieren%20decir%20diagrama.pdf>
- Ryan, M-L. (2004). *Introducción y Conclusión: la literatura en el campo mediático en La narración como realidad virtual*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica.
- Segre, Cesare (1988) Tema/motivo en *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica.
- Tassara, M. (2001). Posmodernidad... y después en *El Castillo De Borgonio*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Verón, Eliseo (2004). Cuando leer es hacer: la enunciación en el discurso de la prensa gráfica en *Fragmentos de un tejido*. Barcelona.

#### **c) Glosario de elementos del lenguaje**

- Eisner, Will (2002). *El cómic y el arte secuencial: teoría y práctica de la forma de arte más popular del mundo*. Barcelona, España: Norma Editorial.
- Eisner, Will (1998). *La narración gráfica*. Barcelona, España: Norma Editorial.
- Gauthier, G. (2008). *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid, España: Cátedra.
- Groensteen, T. (2007). *The system of comics*. Mississippi, Estados Unidos: The University Press of Mississippi.
- Gubern, R. (1981). *El lenguaje de los comics*. Barcelona, España: Ediciones Península.
- Gubern, R. (1987). *La mirada opulenta*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

#### d) Evolución histórica del estudio semiótico de la historieta

- Berone, L. (2009). *El discurso sobre la historieta en Argentina. Intertextualidad, conciencia y mercado*. Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de: <https://historietasargentinas.wordpress.com/2009/03/22/24-el-discurso-sobre-la-historieta-en-argentina-intertextualidad-conciencia-y-mercado-lucas-berone/>
- Berone, L. y Reggiani, F. (2010). *Entrevista a Oscar Steimberg: "Lo que tiene de bueno la historieta es que es imposible"*. Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de: <https://historietasargentinas.wordpress.com/2010/05/24/36-entrevista-a-oscar-steimberg-lo-que-tiene-de-bueno-la-historieta-es-que-es-imposible-lucas-berone-y-federico-reggiani/>
- Berone L. (2008). *La semiótica en cuestión, o sobre cómo leer al Pato Donald*. Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de: <https://historietasargentinas.wordpress.com/2008/09/15/15-la-semiotica-en-cuestion-o-sobre-como-leer-al-pato-donald-lucas-berone/>
- Caraballo, L. (2011). *Historieta e imagen narrativa*. Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de: <https://historietasargentinas.wordpress.com/2011/03/11/42-historieta-e-imagen-narrativa-laura-caraballo/>
- Reggiani, F. (2009). Análisis, síntesis y velocidad: la construcción de la secuencia en historieta como lugar de emergencia de la instancia de enunciación. *Revista académica de la federación latinoamericana de facultades de comunicación social*, número 78, (pp. 1-12).
- Reggiani, F. (2008). *El espesor del signo: Historietas y enunciación*. Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de: <https://historietasargentinas.wordpress.com/2008/04/22/el-espesor-del-signo-historietas-y-enunciacion-federico-reggiani/>
- Reggiani, F. (2009). *La historieta como pariente pobre: Sistemas de enunciación y Jerarquía de los géneros o la historieta frente a la literatura y el cine*. Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de: [https://historietasargentinas.files.wordpress.com/2011/07/reggiani\\_arbor\\_2010.pdf](https://historietasargentinas.files.wordpress.com/2011/07/reggiani_arbor_2010.pdf)

- Steimberg, O. (2013). *Leyendo historietas*. Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia.

### 2.1.2 Teoría del arte. Categorías histórico-artísticas

Los textos de este apartado permiten enmarcar el desacuerdo metadiscursivo en torno a la circunscripción del objeto (vanguardia, modernismo, posmodernismo y arte contemporáneo) en el contexto de las modalidades estéticas contemporáneas.

- Bürguer, P. (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, España: Ediciones Península.
- Danto, A. (2012). Introducción: moderno, posmoderno y contemporáneo en *Después del fin del arte*. Madrid, España: Paidós.
- Lyotard, J-F. (1987). Introducción; La naturaleza del lazo social: la alternativa moderna; La naturaleza del lazo social: la perspectiva posmoderna; La función narrativa y la legitimación del saber y La deslegitimación en *La condición posmoderna*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Walton, K. (1992). *Catégories de l'art. en G. Genette*. París: Esthétique et poétique.

### 2.1.3 Contexto histórico del lenguaje

Los estudios que integran esta división son imprescindibles para comprender el surgimiento y estado actual de la escena productiva nacional, información contextual necesaria.

- Beares, O. (2013). La grafía en la historieta: evolución de la combinación de texto y dibujo en los orígenes y primer desarrollo del cómic, en *CuCo, cuadernos del cómic*. Número 1, (pp.63-90). Recuperado de: [http://cuadernosdecomic.com/docs/revista1/grafia\\_beares.pdf](http://cuadernosdecomic.com/docs/revista1/grafia_beares.pdf)
- Caraballo, L. (2010). *Abordajes de la historieta contemporánea*. SEDICI: UNLP. Recuperado de: [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39324/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39324/Documento_completo.pdf?sequence=1)
- De Santis, P (2004). *La historieta en la edad de la razón*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- García, S. (2010). *La novela gráfica*. Madrid, España. Astiberri.
- Masotta, O. (1982). *La historieta en el mundo moderno*. Barcelona, España: Paidós.
- Rivera, J. (1992). *Panorama de la historieta en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Coquena Grupo Editor.
- Trillo, C y Saccomanno, G. (1980). *Historia de la historieta argentina*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Record.

- Vazquez, L. (2010). *El oficio de las viñetas: la industria de la historieta argentina*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Vazquez, L. (2005). *Industria cultural y procesos de globalización: el caso de los historietistas argentinos*. SEDICI: UNLP. Recuperado de: [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/29881/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/29881/Documento_completo.pdf?sequence=1)
- Reggiani, F. (2008). *De la revista al libro: La edición de historietas argentinas después del 2001*. Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de: <https://historietasargentinas.wordpress.com/2008/12/09/de-la-revista-al-libro-la-edicion-de-historietas-argentinas-despues-federico-reggiani/>

### 3. Estado de la cuestión

**Título:** Innovaciones discursivas y nuevas estéticas de la historieta argentina contemporánea.

**Tema:** Innovaciones discursivas y nuevas estéticas de la historieta argentina contemporánea.

#### 3.1 Punto de partida

El punto de partida de esta investigación es la ausencia de estudios sobre las disrupciones en la historieta argentina del siglo XXI. El estado de la cuestión surge por aproximación al espacio teórico de vacancia que queda delimitado por la superposición de una metodología de investigación netamente discursiva, construida por Oscar Steimberg y Federico Reggiani, y la identificación social y teórica de un objeto sobre el que no hay un acuerdo metadiscursivo. Una consideración textual rigurosa es la metodología idónea para indagar al objeto y permitir que “hable” por sí mismo.

#### 3.2 Identificación periodística del objeto

El desacuerdo metadiscursivo nacional (de la crítica periodística y la especializada) respecto de la identificación y clasificación de los objetos en cuestión se puede rastrear a partir del 2014, aproximadamente. El carácter disruptivo de estas historietas se evidencia en distintos artículos, que van desde el asombro hasta la perplejidad, publicados en medios de comunicación no necesariamente especializados. Ya se trate de manifestaciones de incompreensión, de gestos de adhesión o de posturas didácticas que pretenden explicarla, la cualidad innovadora de las obras nunca deja de ser señalada.



La puesta en crisis de un lenguaje, la posibilidad de reutilizar sus elementos tradicionales, para ponerlo en tensión con otros, es lo que recupera la crítica a propósito de *Altavista* de Fernando Calvi, publicada en la revista *Irrockuptibles*, unos días después de su edición: “*Altavista* no es tanto la primera gran historieta del sinsentido nacional (...) sino la perfecta puesta en crisis y en exposición de un artista y su TajMahal pop. Él es Calvi, Fernando Calvi (trazo salvajemente mutante y disruptivo)”.

El camino de estos autores es identificado como un desvío, como el advenimiento de un cambio de paradigma: “Alguien, leyendo *Los Sofistas*, podría decir: ‘A lo que ha llegado la historieta’. Me lo imagino así, sin signos de exclamación indignada ni tono de resignación, sino como verificación y señalamiento de que algo ha cambiado, y para bien. No tengo dudas de que hasta no hace mucho, *Los Sofistas* hubiera sido impublicable para una editorial, o si se prefiere, por fuera del circuito del fanzine (...) Que esto sea hoy un libro ya habla de un estado de la cuestión que es, al menos, interesante.” (Turnes, P. *La Biblia de los pobres*, 2016). En la misma línea, se valora la osadía editorial para generar productos por fuera de lo común: *Modus Operandi*, de Karina Maguregui y Muriel Frega “es una rareza encontrar algo de esta calidad en el mercado de su género. ¿Por qué? Porque las novelas gráficas son libros caros de producir y los editores no quieren correr riesgos con innovaciones.” (García, F, *La bitácora de Maneco*, 2017).

En otras obras, donde los recursos del lenguaje son, a simple vista, transformados radicalmente o bien se modifica la función narrativa de la historieta tradicional, la crítica busca entender (incluso sin éxito) los mundos, los universos recreados por los autores. “Depetris deja entrever un mundo abismado, perdido en una ensoñación sin referencia temporal”. (Arteaga, L., *Cine, Historietas & Radio*, 2015). *Ultradeformer* de Pedro Mancini “son historias al borde del delirio, bastante crípticas, con poco texto, ideas muy locas (...)” (Accorsi, A., *365 comics por año*, 2017). Con respecto a la obra de Bellini y Von Chuyo “puede ser porque soy nueva en esto, pero no lo entendí. Y no me gustó porque no lo entendí. Tuve que hacer un esfuerzo mental importante para leer, seguir el hilo en mi cabeza, y tratar de comprender (en el sentido más primitivo de la palabra) qué les pasa a los dibujitos (...). Me siento como mi abuela escuchando Pixies, o entendiendo a dónde van los mails. Me frustra un montón. ¿Qué querían contar en *Exes*? No tengo idea. Ni siquiera podría afirmar quién cuenta la historia. Creo que la voy a volver a leer, imaginando que es de Lynch, y ver qué me genera.” (Loles, L., *Zinerama*, 2018).

También aparecen observaciones respecto a la diagramación, la sintaxis y las posibilidades de lectura en estas producciones cuya originalidad produce muchas veces extrañamiento: “Nicolás Mealla, un autor extraño y vanguardista”. (Accorsi, A., *Comiqueando Online*, 2015). *Curso de pensamiento paranoico* de Iván Riskin “¿es eso un fanzine cosido, o una pieza de arte futurista? ¿Un chiste sobre conchas o sobre los distintos niveles temporales de la existencia?” (Guzmán, A. *Radar*, 2016). “Es que con Ciber-City, no sabés si estás leyendo una

genialidad, o lo peor que viste en la historieta de los últimos tiempos (...). Realmente, es difícil de explicar (...)" (Olivier, P., *90+10*, 2017).

### **3.2.1 Identificación estética del objeto: inclusión del fenómeno en el ámbito teórico local**

La identificación estética del objeto como "de vanguardia" o "disruptivo" se instaló en España, cuando estos términos fueron utilizados por destacados críticos de ese país (Santiago García, Octavio Beáres y Gerardo Vilches) para intentar definir las producciones de un grupo de historietistas locales.

El 7 de diciembre del 2016, Vilches (editor de *Cuco, Cuadernos del Cómic*, publicación científica de historietas) publicó en la revista especializada argentina *Kamandi*, una suerte de manifiesto pro vanguardia historietística titulado "La vanguardia y su crítica", que comienza de la siguiente manera:

Como cualquier otro medio de masas, el cómic comercial se ha asentado en grandes industrias que han impuesto, mediante la imitación y repetición, una serie de formatos, géneros y estilos en los que la experimentación tenía un espacio muy limitado. La ruptura con la tradición, uno de los rasgos definitorios de cualquier vanguardia artística, era imposible. Sólo desde los márgenes ha sido posible romper esos códigos. Y sólo hoy se dan las circunstancias para que podamos hablar con propiedad de una escena internacional de vanguardia, más allá de un puñado de nombres aislados. (Vilches, 2016).

Más tarde, el 9 de mayo del 2017, el destacado catedrático español Horacio Muñoz Fernández contestaría a este conjunto de artículos con una reflexión académica titulada "Notas sobre el cómic más allá de la narración" publicado en su blog de historietas *La primera mirada*. Allí, plantea el error conceptual e historiográfico que supone aplicar el término "vanguardia" a la historieta que él llama pos-narrativa, como queda plasmado en el párrafo reproducido a continuación:

La vanguardia es una categoría histórica con la que se agrupó a movimientos artísticos antitradicionales que habían declarado la guerra a las formas estancadas del pasado, se consideraban adelantados a su tiempo e iban a contracorriente, hacían gala de un fuerte negativismo estético, tenían un sentido de la historia profundamente teológico que no era más que una parodia de la modernidad y, lo que era más importante, intentaron eliminar la distancia que existía entre la vida y el arte. La vanguardia tiene unas características muy determinadas que son fruto de un momento histórico de crisis en el arte. Esto provoca que no debamos calificar como vanguardia a cualquier cambio, innovación o experimentación formal que se efectúe dentro de una disciplina artística. (Muñoz Fernández, H, 2017).

Finalmente, Beáres, Vilches, Muñoz Fernandez, Gandolfo y Turnes se suman al debate celebrado en la revista *Kamandi* en diciembre del 2017 y titulado “Historieta y Vanguardia”, en el que los invitados extranjeros habrían de reforzar, ahondar y matizar sus posiciones, mientras que los argentinos mantendrían posturas intermedias. La trascendencia del evento reside en poner en la agenda de la principal revista especializada argentina una discusión construida con rigor metodológico sobre un grupo de historietas que representan un fenómeno estético emergente.

### **3.3 El origen del abordaje metodológico aplicado**

Según la reconstrucción histórica del estudio semiótico de la historieta argentina que hace Lucas Berone (2009), hacia mediados de la década del setenta, había en el país tres tipos de aproximaciones epistemológicas al objeto en cuestión. Por un lado, la que entendía a la historieta como un instrumento de difusión y naturalización ideológica (cuya obra fundamental es *Para leer al pato Donald*, de Ariel Dorfman y Armand Mattelart, editado por Siglo XXI el año 1972). Por el otro, una corriente cercana a los estudios culturales que la veía como un reflejo de la sociedad y también una incipiente lectura semiológica fundada por Oscar Massota y continuada por Oscar Steimberg.

Mientras que los escritos de Masotta estaban relacionados con la revalorización de las artes populares propuesta por el arte *pop* y el *camp*, la primera producción de Steimberg con inspiración semiológica intenta construir una teoría de la ideología en el discurso. El viraje hacia la postura con la que se alinea este trabajo queda manifiesto en el prólogo que escribe para la edición de 1977 de su libro *Leyendo historietas*, en el que puede leerse:

Un intento de cambio —o al menos extensión— de perspectivas se incluye progresivamente entre los primeros artículos de este libro y los últimos (...). Hablar de historieta e ideología equivale a concebir al género como un *aparato ideológico*; una institución o substitución que transportaría, del mismo modo que el resto de los medios, mensajes ideológicos que la trascienden, produciendo regulaciones sociales; intentar, en cambio, definir la ideología *de* una intertextualidad implica reconocer a lo ideológico como componente o nivel intrínseco a cualquier práctica. (Steimberg, 2013).

Al asumirse a sí mismo como un operador textual, Steimberg adopta una posición sostenida en la especificidad semiótica y logra superar la soledad impuesta por el interés en un objeto marginal con la filiación a una escuela epistémica en pleno desarrollo. El convertir a la ideología en una parte inherente a todo discurso permite priorizar el análisis discursivo por sobre el ideológico. Este es el punto de origen del abordaje metodológico aplicado en el presente trabajo.

A pesar de lo dicho, faltaba tiempo para que se desarrolle lo que en la actualidad se entiende por semiótica steimbergiana. Esta metodología la retoma Federico Reggiani en 2009, quien aplica el análisis en tres niveles al discurso historietístico. Lo explica en estas líneas de su artículo “Análisis, síntesis y velocidad: la construcción de la secuencia en historieta como lugar de emergencia de la instancia de enunciación” publicado en la *Revista académica de la federación latinoamericana de facultades de comunicación social*.

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 (...). 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. (Reggiani, 2009).

La perspectiva semiótica y la preocupación de Reggiani por el mecanismo enunciativo del lenguaje de la historieta se pone de manifiesto tan solo con reparar en los títulos de los otros textos producidos por aquellos tiempos: “El espesor del signo: Historietas y enunciación” (2007); “Ni literatura ni cine: puesta en página y enunciación en historieta (a partir de algunas lecturas de Fernando De Felipe)” (2008). De este último vale la pena destacar:

Los estudios sobre historieta suelen limitar con los territorios del patetismo. Es habitual que sufran algunos síndromes curiosos, como la necesidad de remontarse a los orígenes casi arqueológicos del medio cada vez que deben encarar un tópico en particular, o la mendicidad de legitimación cultural, o la obsesión por las definiciones y la delimitación de la especificidad del lenguaje: preocupaciones que los estudios literarios, o incluso los estudios sobre cine, han abandonado, si es que alguna vez las sufrieron. (Reggiani, 2008)

Estas palabras dejan en claro que comparte con Steimberg no sólo la postura metodológica, sino también el afán de revalorización del objeto por sobre cualquier instrumentalización que otra disciplina pudiera hacer de él.

### **3.4 Diferencias que sustentan el área de vacancia del presente trabajo**

La identificación estética del objeto, nucleada en la revista *Kamandi*, se ocupa únicamente de autores extranjeros y carece de toda metodología de análisis. Mientras que la metodología construida por Steimberg fue aplicada a las historietas por Reggiani, no fue

aplicada al objeto identificado en este trabajo. Es decir, no se han utilizado para analizar discursos disruptivos. Por otra parte, sus artículos utilizan los análisis discursivos particulares como medio para probar las teorías enunciativas propuestas. En ese sentido, van de lo general a lo particular: interrogan al objeto con una teoría previa poniendo el énfasis en el lenguaje mismo por sobre las obras concretas. La presente investigación se propone el camino inverso: ahondar primero en el conocimiento del objeto concreto para, en todo caso, alcanzar nociones teóricas generales a través del análisis. Es una indagación desprejuiciada que pretende detenerse en las obras y en sus cualidades discursivas innovadoras.

#### **4. Formulación del problema**

##### **4.1 El origen de la problemática central**

Al observar algunas producciones artísticas contemporáneas argentinas, encuadradas bajo el género novela gráfica y/o historieta, se identifican en sus rasgos discursivos ciertas novedades disruptivas que se alejan de las formas de representación convencionalizadas. El contexto metadiscursivo vigente (académico y de la crítica especializada) permite pensar una problemática principal: ¿Cuál es el modo de funcionamiento de las interrupciones observadas? Este interrogante puede ser contemplado en varios aspectos: ¿En qué nivel semiótico (retórico, temático y enunciativo) operan tales rupturas? ¿Cuáles son los elementos asumidos en general como propios de la historieta que son desechados por estas obras? ¿Es posible elaborar, a partir de su observación, descripción y análisis, una suerte de mapeo o tipología de estos comportamientos discursivos?

##### **4.2 Problemática adyacente**

De carácter secundario para esta investigación, pero útil en la medida en que conecta con su origen, surge otra pregunta: ¿Es pertinente vincular estas transgresiones discursivas con la teoría de las vanguardias históricas, del modernismo, posmodernismo o arte contemporáneo para enmarcarlas en alguna de ellas?

##### **4.3 Resultados esperables**

De esta forma, el problema queda desmontado en varios componentes determinados por el estado de la cuestión de nuestro objeto de estudio. Será el resultado del análisis textual de las obras el que permita entender el funcionamiento discursivo de las interrupciones, el que habilite la posibilidad de clasificarlas y, a su vez, de arrojar luz sobre el debate metadiscursivo académico y periodístico que no logra llegar a un acuerdo sobre este fenómeno.

## 5. Constitución del corpus

### 5.1 Primer acercamiento

A través de la repercusión metadiscursiva observada, se ha identificado un universo de autores disruptivos respecto de las convenciones productivas históricamente cristalizadas en el lenguaje. Como acercamiento al fenómeno estudiado, éste fue el punto de partida para establecer los criterios a la hora de constituir el corpus de esta investigación.

A la selección de autores identificados como disruptivos en discursos periodísticos y académicos se le suman los siguientes parámetros:

- **Estudio sincrónico:** Material publicado en los últimos 5 años.
- **Dispositivo de lectura:** Libro impreso con distribución comercial y respaldo de casa editorial activa. Se excluyen así los fanzines y las publicaciones online.
- **Limitación de cantidad:** Involucra una sola obra por autor.
- **Dos parámetros de variancia a priori:** Variedad de elementos del lenguaje de la historieta transgredidos y variedad respecto al nivel semiótico en que operan las disrupciones.

### 5.2 Algunas aclaraciones

El objeto de estudio consiste en las innovaciones discursivas en sí mismas, cuyo análisis determinará la posibilidad de establecer una tipología en la historieta argentina contemporánea. Con el fin de conformar un corpus representativo del fenómeno se ha seleccionado una obra por cada autor, teniendo en cuenta los distintos elementos del lenguaje de la historieta transgredidos o transformados (por ejemplo, la secuencia o la diégesis) y, a su vez, el nivel en el que operan esas rupturas (retórico, temático y/o enunciativo). El carácter de estos criterios de variancia es *a priori*: la novedad en la figuración o el desuso del relato como motor de la narratividad son disrupciones que se advierten a simple vista. Sin embargo, hay otros casos en los que su aporte a la variedad (que se da por supuesto de forma provisoria) sólo podrá determinarse luego de un análisis pormenorizado.

### 5.3 Corpus

- Bellini, M; Von Chuyo, G. (2017). *Exes*. Buenos Aires, Argentina: El Waibe. 27 p. B/N.
- Calvi, F (2014). 95 p., B/N. *Altavista*. Buenos Aires, Argentina: Hotel de las Ideas. 190 p. Color.
- Depetris, M. (2015). *¿Qué clase de casa es esta?* Buenos Aires, Argentina: La Pinta. 180 p. B/N.
- Frega, M; Maguregui, C. (2017). *Modus Operandi*. Buenos Aires, Argentina: Mala Praxis. 47 p. Color.

- González, H; Santamarina, L. (2015). *Misterios*. Buenos Aires, Argentina: Buen Gusto Ediciones. 80 p. B/N.
- Lepka, N. (2016). *La casa de la risa*. Buenos Aires, Argentina: Buen Gusto Ediciones. 97 p. B/N.
- Mancini, P. (2016). *Ultradeformer*. Córdoba, Argentina: Prendefuego Colectivo Editorial. 46 p., B/N.
- Mealla, N. (2017). *Curso de pensamiento paranoico*. Buenos Aires, Argentina: Panxa Comics. 122 p. B/N.
- Quien, J. (2015). *Los Sofistas*. Santiago de Chile, Chile: Ril Editores. 94 p. B/N.
- Riskin, I. (2016). *Fragmentos y distorsión*. Buenos Aires, Argentina: Wai Comics. 65 p. B/N.
- Vegetal, J. (2017). *Ciber-city: Internet Pseudo-sistem*. Buenos Aires, Argentina: Wai Comics. 51 p. Color.

## 6. Análisis del problema en el corpus

A lo largo del trabajo, incluso en la definición del problema, se utilizaron términos sustantivos como disrupción, innovación, ruptura y novedad, combinados de manera indistinta con los adjetivos discursivo y constitutivo. ¿A qué se refieren, en rigor, estos sustantivos? Una definición semiótica podría ser: refieren a operaciones discursivas fuera de todo horizonte de expectativas que obligan a modificar de forma radical las gramáticas de lectura. Son operaciones constitutivas ya que alteran el funcionamiento enunciativo del artefacto historieta como tal.

Los discursos observados son interrogados para determinar de qué manera funcionan sus gramáticas de producción para requerir tal modificación de las gramáticas de lectura, en qué nivel semiótico operan los cambios y cuáles son los rasgos de la historieta que usan o desusan. Todo lo dicho es realizado con vistas a identificar ciertos tipos discursivos para pensar el fenómeno estudiado.

### 6.1 El abordaje analítico

Se ha desagregado el lenguaje en una serie de variables discursivas útiles para el reconocimiento y la puesta en contraste de las operaciones disruptivas al respecto, tanto de la historieta tradicional (Gubern, 1979) como de los otros componentes del corpus.

Con la asignación de las opciones discursivas que integran las variables utilizadas a los casos analizados se ha construido un cuadro de doble entrada. Su lectura evidencia que casi todas las innovaciones que representan una transgresión a los criterios convencionalizados en la producción de historietas resultan de una interacción compleja entre sus rasgos variables. Una vez identificadas las regularidades y diferencias entre estas interacciones, se ha construido con ellas una tipología de modelos discursivos complejos (un segundo cuadro). Estos modelos no solo agrupan a las 26 historietas estudiadas según su comportamiento

disruptivo (contando las historias cortas que integran dos de los libros y que se consideran por separado en esta instancia de análisis) sino que, además, en conjunto con la explicación del funcionamiento de cada uno (sustentado en los ejemplos que el corpus proporciona), son las conclusiones puntuales de esta investigación, ya que definen un comportamiento discursivo específico.

### **6.1.1 La variable disruptiva en el nivel temático**

El paradigma productivo imperante en la industria local es el de la novela gráfica, cuya apertura temática es total: no hay temas que en sí mismos puedan resultar trasgresores en la dimensión estética (García, 2010). Esta afirmación ha sido comprobada al efectuar el análisis: la diversidad temática no puede implicar innovación alguna. Si bien las historietas estudiadas lo hacen mediante un tratamiento experimental, tematizan argumentos recurrentes en la historieta convencionalizada: las relaciones románticas fallidas, el olvido, la comunicación, la tecnología y la nostalgia por el pasado, aparecen en *Exes* de Muriel Bellini y Gustavo Von Chuyo, *Ciber-city* de Juan Vegetal, y *¿Qué clase de casa es esta?* de Manuel Depetris.

## **6.2 Introducción a la lectura del cuadro de variables discursivas**

El cuadro analítico presenta doble entrada. Las variables no son excluyentes, sino que marcan la tendencia predominante en el fenómeno observado. Uno de los ejes está constituido por las variables agrupadas en dos de los tres niveles de análisis establecidos por Steimberg (2013): nivel retórico y enunciativo. Una vez identificados los elementos del lenguaje que constituyen la disrupción, el gradiente en escala corresponde a un porcentaje asignado en relación a los otros observables según la intensidad, cantidad o frecuencia del rasgo contemplado (0, 20, 40, 60 y 100%). Se ha asignado un determinado color a cada variable cuya única función es facilitar la visualización.

### **6.2.1 Definición de las variables**

#### **Nivel retórico**

##### **Materialidad**

Indica si los objetos del corpus tienen o no y con qué intensidad, cantidad o frecuencia, cada una de las materias significantes que pueden aparecer en una historieta. Se trata de *maquetación* (también llamada diseño o diagramación de página, supone el uso de viñetas), *dibujo* (entendido como figuración lineal), *color* y *textos* (en bloques o globos de diálogo).

##### **Representación icónica**

Cualquier imagen se puede ubicar en un punto de un triángulo compuesto por los vértices realidad, cualidades pictóricas o reducción convencional (*sinsigno*, *cualisigno*, *legisigno*, respectivamente). Incluye la representación del espacio y de los sujetos.



### **Literalidad de la representación**

La relación de una representación icónica con su objeto puede ser literal, cuando representa por semejanza visual aquello que se narra o describe, o no-litera cuando lo figurado por mimesis es la visualización de un símbolo (en el mismo sentido que lo utilizaba el simbolismo pictórico y no como un tipo de signo) o de una metáfora de lo referido. Estas categorías aparecen en el cuadro como representación *directa* o *metafórica*. Si la representación metafórica es reiterada se construye una *diégesis alegórica*.

### **Unidades significantes**

El discurso de la historieta puede separarse en unidades discretas discontinuas: *viñeta*, *página* y *doble página*.

### **La función discursiva**

A las cuatro que corresponden a un texto (*descriptiva*, *narrativa*, *argumentativa* y *poética*) se les agregan otras dos que sirven para la imagen (*plástica* y *diagramática*). La función argumentativa en un medio visual no se corresponde exactamente a una argumentación en prosa sino al hecho de exponer una reflexión, una serie de ideas, etc., antes que contar o describir. La función poética es la que define Roman Jakobson (1963) para el lenguaje: cuando el mensaje (el texto en este caso) enfatiza su propia forma. La función plástica es a la gráfica lo que la poética es a los textos. La función diagramática plantea a la página como un esquema de relaciones.

### **Tipo de lectura secuencial**

La secuencia es un condicionamiento material de la técnica. Puede estar presente de manera *lineal* o *multidireccional*. Por otra parte, puede ser *escénica* (cuando construye un espacio-tiempo) o *esquemática* (cuando no está determinada por el contenido de las viñetas sino únicamente por su disposición espacial en la página). El primero es una representación gráfica del tiempo, el segundo, una relación de sentido entre las instancias de una idea, ya sea cronológica o tan solo lógica.

### **Viñetas no figurativas**

Al advertir la repetida presencia de este elemento en las historietas del corpus se asume como un factor a ser considerado y se establece como variable para el análisis.

### **Nivel enunciativo**

#### **Concordancia temática entre texto e imagen**

Es una particularidad temática que se da en historietas con una enunciación inconexa entre la palabra y la imagen.

### **Opacidad enunciativa**

Opuesta a la transparencia, refiere a la tendencia, notoriedad o naturalización de los artificios discursivos. Afecta también a la exactitud o ambigüedad del sentido, a una expresión clara o confusa; en definitiva, a la capacidad unívoca o equívoca de los enunciados.

### **Capacidad inmersiva**

Distingue las artes que construyen espacio-tiempo de las que no. Las artes inmersivas (las que tienen una diégesis narrativa) son la literatura, el cine, la historieta clásica, etc., y las no inmersivas, la música y la pintura abstracta. Es una dicotomía perfecta para el análisis, ya que permite relacionar las historietas no inmersivas con su tipo de lectura secuencial escénica o esquemática y a su vez habilita, o no, la aplicación de la variable efecto diegético y tipo de enunciador.

### **Efecto diegético**

El universo que implica lo representado puede ser cerrado, como suele suceder en la ficción en la que el espectador es una suerte de testigo de otra dimensión, incapaz de acceder a la diégesis. También puede ser abierto, como en ciertos documentales en los cuales el mundo representado es el mismo en el que se ubica el lector, planteando una diégesis susceptible de ser compartida (aunque solo es un efecto enunciativo). Esta variable no aplica si la capacidad inmersiva es muy baja.

### **Tipo de enunciador**

El enunciador macro está supuesto en el lenguaje. Los tipos posibles son: extra, intra, hetero y homo-diegético (dependiendo respectivamente de si están fuera o dentro de la diégesis y de si participan o no en la historia narrada). Luego, focalizado o no (es decir, si es el punto de vista de alguien determinado). Esta variable no aplica si la capacidad inmersiva es muy baja.

### **Carácter metalingüístico**

Esta variable corresponde a las operaciones de sentido que hacen referencia al lenguaje utilizado, en este caso la historieta. Cuando el narrador se dirige al lector en segunda persona, la ruptura de la cuarta pared, las indicaciones mediante flechas, son algunas de las maniobras de metalenguaje posibles.

## **6.3 Introducción a la lectura del cuadro de tipos disruptivos**

El cuadro de tipos disruptivos agrupa las historietas del corpus dependiendo de su inscripción en una serie de ocho modelos complejos de funcionamiento discursivo. Estas configuraciones surgen por la interacción entre distintos rasgos del lenguaje de la historieta considerados en el cuadro analítico y también de la observación directa de las obras, dado que hay comportamientos discursivos que no alcanzan a ser explicados por la influencia del estado de las variables utilizadas. Más allá de estas configuraciones, hay cualidades

innovadoras insoslayables que exceden a la capacidad clasificatoria de la tipología propuesta y que, por lo tanto, sólo pueden ser identificadas en el cuadro de variables discursivas (las que resultan en un extrañamiento del sentido).

La hipótesis de este trabajo es que estos modelos de tipos constituyen el factor decisivo de la ruptura. En otras palabras, puede que varios de los otros rasgos configuren en parte la novedad en el funcionamiento discursivo de los textos observados, pero lo hacen en combinación necesaria con el rasgo señalado en este cuadro, sin el cual su carácter transgresor global no sería posible. No obstante, no se pretende develar el funcionamiento último como artefacto artístico de las historietas estudiadas, sino el modo de funcionamiento que constituye el carácter innovador por el que fueron identificadas, objetivo para el que la categorización resulta, en general, adecuada.

La ubicación de los modelos discursivos en el cuadro, según el nivel semiótico en el que operan, permite distinguir con claridad y a simple vista si la disrupción es con preferencia retórica o enunciativa. Hay casos en los que la operatoria en ambos niveles es equivalente en su influencia sobre la conformación del carácter innovador. Por otra parte, una obra puede inscribirse en más de un modelo.

Cuando los libros presentan varias historias cortas (*Misterios* y *Ultradeformer*) se ha incluido a cada una de ellas por separado ya que exhiben funcionamientos diversos.

Se ha invertido la posición horizontal/vertical del cuadro anterior en lo que respecta a factores cotejados/obras, para que el diseño favorezca la visibilidad de la tabla.

### **6.3.1 Tipos disruptivos (modelos discursivos de ruptura)**

#### **Ruptura retórica gráfica**

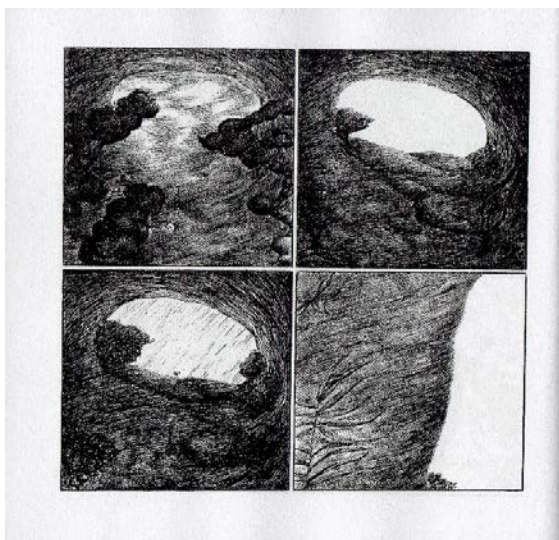
Es aquella que se distingue a simple vista ya que surge por la extremación legisígnica o el carácter cualisígnico del grafismo utilizado, es decir, por la extrema reducción convencional o por lo pictórico de las imágenes. Es perceptible en una única viñeta. Las variables discursivas fundamentales para constituirla son el tipo de representación icónica y la función discursiva plástica. La primera variante está representada en el corpus, en su versión más radical, por la obra de Iván Riskin (Fig. 1). Mientras que la segunda tiene sus ejemplos máximos en los dibujos de Manuel Depetris, Hernán González y Muriel Bellini. (Fig. 2, 3 y 4)



**Fig.1 Fragmentos y distorsión.**  
Riskin, I.



**Fig. 2 ¿Qué clase de casa es esta?**  
Depetris, M.



**Fig. 3 Misterios.**  
González, H.



**Fig. 4 Exes. Bellini, M.**

## Ruptura retórica sintáctica

Se distingue tanto a simple vista como en la lectura. AtaÑe a la relación de una serie de imágenes en secuencia. Las variables discursivas fundamentales para esta ruptura son el tipo de lectura secuencial esquemático y las unidades significantes utilizadas. Los ejemplos de este comportamiento son *Alta Vista*, de Fernando Calvi (Fig. 5) y *La casa de la risa*, de Nicolás Lepka (Fig. 6). El primero presenta un hiato entre cada viñeta, sin nunca construir una secuencia escénica, rasgo considerado como el más esencial de la historieta en su concepción narrativa, acentuado al punto de que el contenido visual de las viñetas ni siquiera tiene una relación gráfica evidente. En la obra de Lepka, el contenido de las viñetas-página sí presenta continuidad, pero, al igual que en el ejemplo anterior, no hay un espacio-tiempo sustentado en la secuencia.



Fig. 5 *Altavista*. Calvi, F.

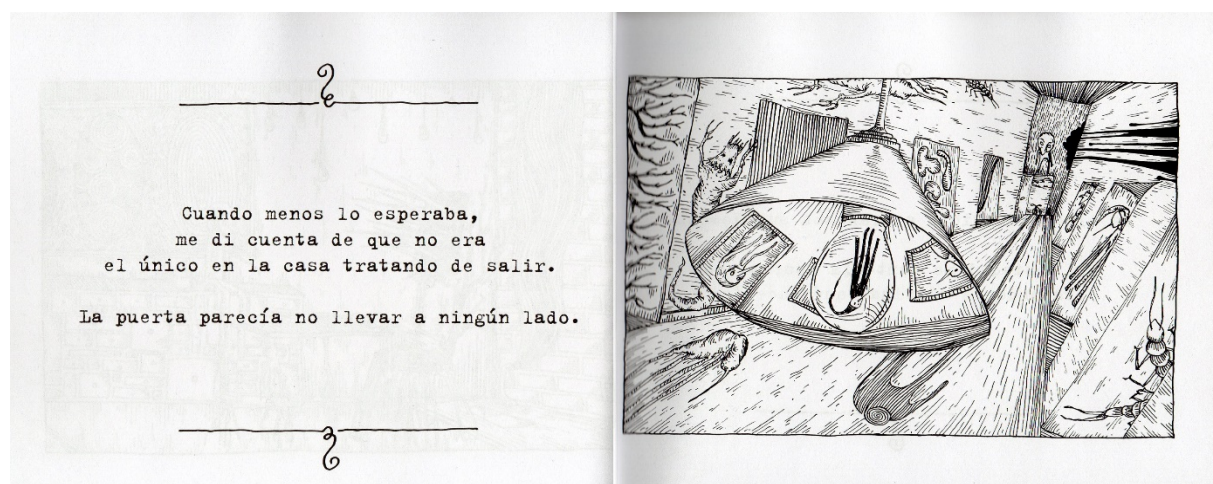


Fig. 6 *La casa de la risa*. Lepka, N.

## Ruptura enunciativa

Es aquella que se percibe exclusivamente en la lectura o de forma posterior.

## Efecto diegético nulo

Es la incapacidad que muestran ciertas obras para construir un espacio-tiempo, o, en otras palabras, una escena. Está asociado, en general, a tres rasgos discursivos: el tipo de lectura secuencial esquemática, la función discursiva diagramática y la capacidad inmersiva baja. La obra de Juan Vegetal (Fig. 7) y, otra vez, la de Iván Riskin (Fig. 8), son aquellas en las que la página misma como espacio del enunciado emerge con mayor nitidez y hace imposible el efecto implícito de expansión del universo ficcional llamado diégesis.

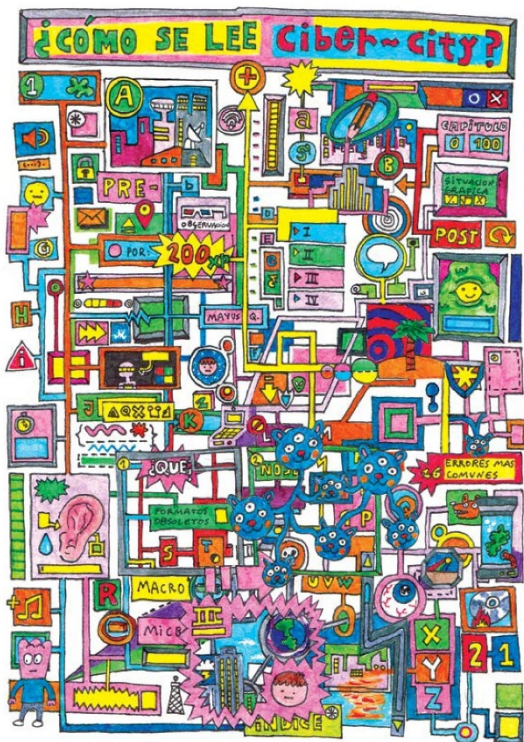


Fig. 7 *Ciber-city*. Vegetal, Juan



Fig.8 *Fragmentos y distorsión*. Riskin, Iván

## Diégesis alegórica

Se constituye cuando hay reiteración en la representación icónica indirecta, de modo que se construye un espacio-tiempo alegórico. Resulta de la combinación de las variables representación metafórica/simbólica con tipo de lectura secuencial escénico. El único ejemplar que presenta tal combinación (de manera suficiente para configurar una ruptura) es *Modus Operandi* de Muriel Frega y Carina Maguregui.

El recurso es constante a lo largo de toda la historieta. Por ejemplo, Cabeza, un paciente que comparte la habitación con la protagonista, vuelve de un tratamiento casi muerto, inconsciente. Sin embargo, Cabeza comienza a masturbarse, lo cual la narradora interpreta como un síntoma de resistencia y de lucha por la vida. Esto es graficado en la página (Fig. 9), en la que se muestra la habitación del sanatorio y sobre la cama de Cabeza un enorme pene erecto y en llamas asciende hacia el techo en el cual hay una apertura que deja ver el cielo. El onanista soñador aparece repetidas veces trepando el gran pene como si de una montaña se tratase. “Dale con todo y hacémos escapar”, pregona uno de los textos.



**Fig. 9 Modus operandi. Frega, M.**

El carácter disruptivo principal de la obra ejemplar que se constituye en la creación de una completa diégesis figural (en tanto figuras retóricas) que resulta en un extrañamiento sobre el mundo ficcional construido y repercute en un extrañamiento semántico como efecto secundario que vale la pena señalar: Al retratar una circunstancia de la realidad mediante figuras, la narración se vuelve hiperbólica y revela la dimensión horrorosa de aquello que en principio es familiar. El efecto de extrañamiento del sentido surge de la capacidad de identificación en combinación con la hipérbole metafórica.

#### **Ambiguación del status diegético del enunciador**

Resulta por el comportamiento del narrador heterodiegético como personaje activo que sólo se hace presente a través de sus enunciados verbales por fuera de la diégesis. Esto lo

transforma al mismo tiempo en un narrador intra y homodiegético. Esta contradicción es posible en la práctica como puede verse en *Los sofistas*. Sirva como ejemplo las páginas 18 y 19 (Fig.10) en las que el narrador ahorca a uno de los sofistas con su propia corbata mediante un artilugio tecnológico al mismo tiempo que se dirige en segunda persona al lector. La viñeta que muestra las supuestas manos del narrador es su única representación visual en toda la obra.

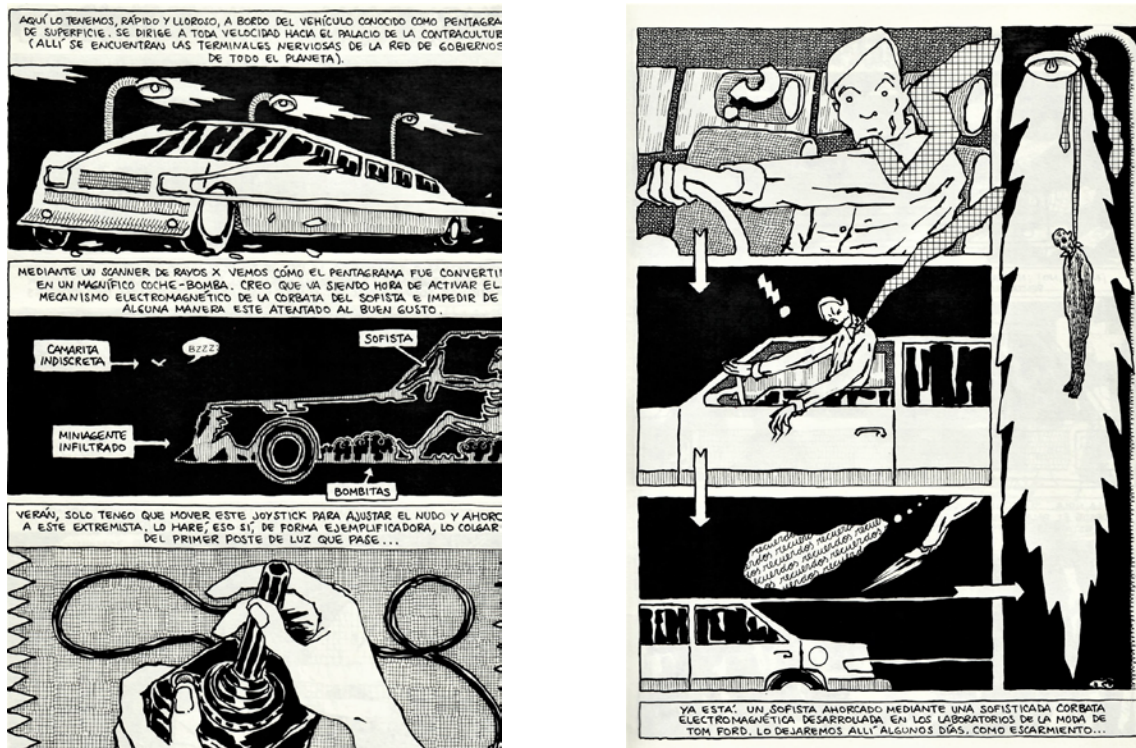


Fig. 10 *Los sofistas*. Quien, J.

### Narración que no construye sentido narrativo global

Este modelo es propio de las narraciones que, por la imposibilidad de establecer una relación de causalidad entre las diferentes escenas que la componen, construyen un enunciario que carece de los elementos necesarios para fijar un sentido global al discurso. Se trata de la absoluta indeterminación semántica del relato. Es una innovación invisible en el cuadro de variables discursivas.

Para explicar este modelo se enumeran a continuación algunas escenas de la historia "Mosquitos", contenida en *Misterios* de Hernán Gonzalez y Xiul Mitomante. Se compone de las siguientes:

- Un avión surca el cielo dejando una estela de humo.
- A un mosquito le chorrea una gota de sangre del agujiñón.
- El mosquito se acerca a una ventana y pica el cuello de un chico.



- Un hombre maniatado es interrogado por lo que parece un agente del gobierno en una sala adecuada a tal fin.
- El chico que al que pica el mosquito está con quien podría ser la madre.
- Un satélite rodea la tierra.
- El sujeto interrogado aparece todo golpeado. El agente le dispara en la cabeza, sale hacia el pasillo y en su ojo izquierdo se abre un enorme agujero graficado de forma similar al humo negro del avión o las gotas de sangre.

Establecer el sentido de lo que se cuenta está más allá de las posibilidades de lectura ofrecidas. Los sentidos del relato, en todo caso, permanecen inestables.

### **Incongruencia entre las figuras representadas y el tema o género de la representación**

Esta modalidad discursiva se sustenta en la tensión que surge al tratar un tema corriente, inherente a la vida social o propio de una tradición de género, con figuras extraordinarias que no tienen ninguna relación con tales temáticas u horizontes de expectativas. El tema no puede ser disruptivo de por sí, pero, al menos en este caso, sí puede colaborar en la construcción de la ruptura, ya que al ser vehiculizado por figuras que en apariencia le son inadecuadas, redundando en un extrañamiento del sentido de lo representado. Otra vez, es un comportamiento del que el cuadro de variables discursivas no logra dar cuenta.

Un claro ejemplo de esta operatoria es la historia “El hombre que no podía bailar inventa la máquina de desaparecer” (contenida en *Ultradeformer*), cuyo tema es la dificultad para bailar en fiestas, pero para tratarlo aparecen personas con cabezas de animales que tocan instrumentos clásicos, en el claro de un bosque onírico. El protagonista huye por una escalera que alcanza el cielo. Otro ejemplo es lo que sucede en *Exes*, la tensión que se crea entre el texto (cuyo tema son las relaciones románticas frustradas) y sus dibujos (en los que se desarrolla una narración que no construye sentido total y que no tiene ninguna relación aparente con lo enunciado por las palabras). Es decir, en la obra de Von Chuyo y Bellini el tema cotidiano que abordan los textos se somete a un tratamiento visual incongruente, por fuera de todo verosímil social o expectativa de género, tal como las cabezas de animales de Mancini, usados en la narración que retrata una problemática mundana en “Misterio de Krang”.

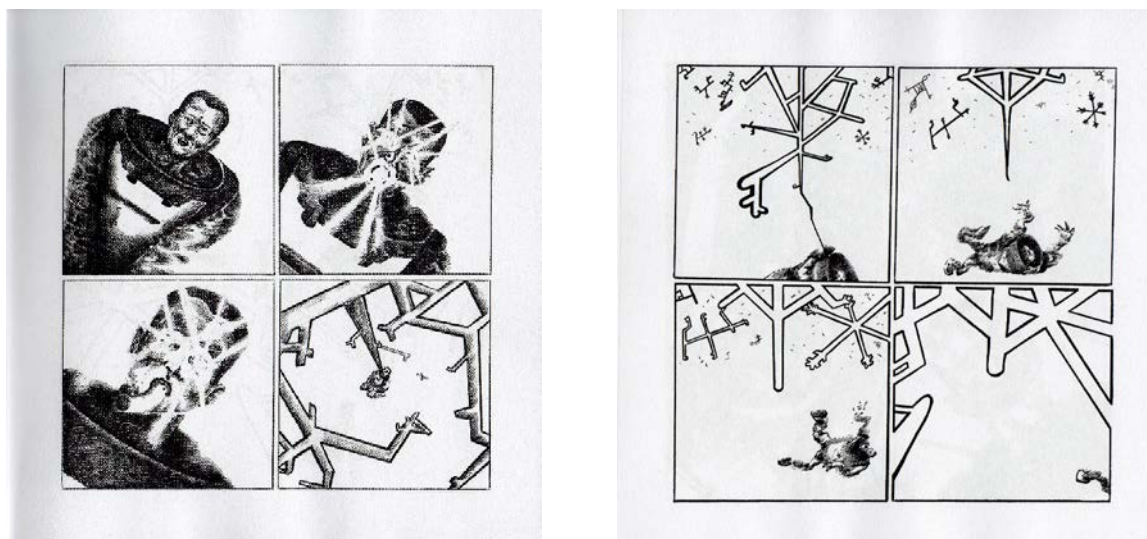
### **Acentuación de la dinámica ideológica mediante la ambigüedad ontológica de los referentes extraordinarios**

Configuración del discurso que se sustenta en una dinámica ideológica particular. Aquí, el tema presenta una incidencia necesaria pero no suficiente para conformarla. En “Viaje extraordinario en tren” (*Ultradeformer*), el autor/personaje toma un tren, por motivos mundanos y termina en otra realidad denominada “ultramundo” (Fig. 11). En “Espacio”, uno de los capítulos de *Misterios*, un astronauta atraviesa un límite hacia otro espacio existencial

inclusivo (que puede ser el blanco de la página) para que luego surja desde dentro de él una gran estructura que lo deja desinflado, como un estuche vacío (Fig. 12). En *Ciber-city*, una conexión a internet hace emerger un tentáculo de la cara del protagonista para ser enchufado a la computadora (Fig. 13). En *Los sofistas*, los delirantes sintagmas de texto que enuncian los personajes de los sofistas se transforman en unas figuras abstractas y flotantes de cerámica ultra liviana y luego conforman un humanoide gigante (Fig. 14). Estos son solo algunos entre docenas de ejemplos que ilustran este modelo disruptivo. A partir de estas observaciones puede considerarse que el tema de todas estas historietas es algún tipo de transmutación.



Fig. 11 *Ultradeformer*, Mancini P.



**Fig. 12** *Misterios*. González, H.

La transmutación corporal, espacial o cognitiva, consistente en géneros como la fantasía o la ciencia ficción, implica siempre una dinámica ideológica que rompe con el verosímil social de lo real. Esta cualidad ideológica es acentuada por los mencionados integrantes del corpus mediante maniobras que tienden a exhibir los hechos extraordinarios como un predicado de la realidad. Esta característica discursiva (la referencia a la realidad social) es inherente a toda consideración de la condición ideológica de un discurso (por ejemplo, entender a las clásicas historietas de *Superman* como una defensa ficcionada de la propiedad privada), pero que en las obras que implementan el presente modelo se ve reforzada al poner en cuestión el status ficcional de los referentes extraordinarios de maneras más o menos explícitas. En *Ultradeformer*, como se dijo antes, la estrategia es la autorreferencia biográfica. En cambio, *Misterios* se vale del metalenguaje, rasgo enunciativo que por su misma definición conecta la realidad del lector con la ficción del enunciado. *Ciber-city* lo consigue mediante una fuerte tendencia a generar identificación (con la utilización de una jerga “joven” y montones de citas ochentosas a la cultura *gamer*). Por último, *Los sofistas* satiriza sin cesar varios comportamientos sociales reconocibles, sistema humorístico-reflexivo que solo funciona al asumir su referencia.



Fig. 13 *Ciber-city*. Vegetal, Juan

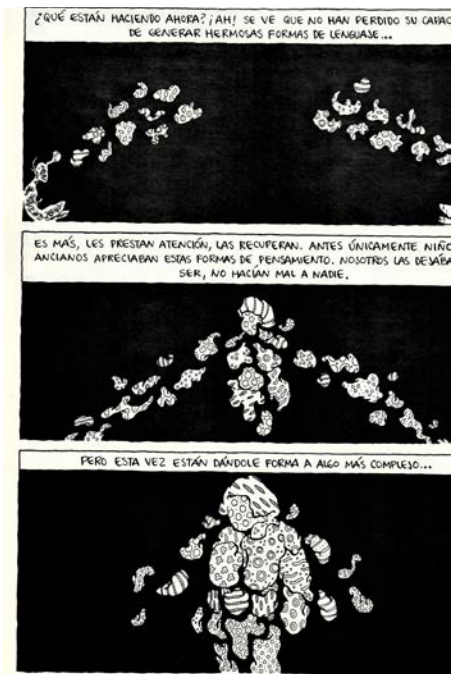


Fig. 14 *Los sofistas*. Quien, J.

Las historietas que presentan este tipo de ruptura implementan diferentes formas de volver a la ficción una suerte de testimonio de lo real, cualidad que resulta disruptiva al estar combinada con la representación de hechos por completo inverosímiles. También se puede definir esta ruptura como la combinación de referentes extraordinarios con la autobiografía, el metalenguaje, la identificación social y la sátira. Es un modelo asociado al efecto diegético abierto.

## 6.4 Más allá de la capacidad de las herramientas de análisis

Aunque los interrogantes planteados (cuestiones sobre el funcionamiento disruptivo, los elementos de la historieta afectados, el nivel semiótico en que opera la innovación y su posible agrupamiento) son contestados con propiedad a través de la confección de ambos cuadros y con la definición de los modelos discursivos propuestos, algunas de las obras muestran procesos de significación de suma importancia para constituir el carácter disruptivo que no solo quedan fuera de la tipología propuesta, sino que tampoco quedan caracterizados en medida suficiente mediante la lectura que se puede hacer del cuadro de variables discursivas. Si bien este último señala la existencia del fenómeno a través del comportamiento inusual de una o múltiples variables, esto es más bien una identificación de los elementos y de la “zona” transgresora del discurso que una explicación del funcionamiento, del tipo de las que aportan los modelos discursivos complejos. Es pertinente señalar los casos más notables:

- La cualidad revulsiva fundamental de *Exes* es la enunciación paralela y sin relación evidente entre el texto y los dibujos. Rasgo considerado en la variable “concordancia temática entre texto e imagen”, pero que no pudo ser incorporado en el sistema clasificatorio.
- La utilización disruptiva del texto en *Los Sofistas* tanto en los bloques (por su enunciación) y en los globos (por la cualidad delirante de los sintagmas propuestos), sumado a la enorme cantidad contenida en cada página, es un rasgo radical que ni es contemplado en la tipología ni se puede deducir por la interacción de las variables de análisis. Sin embargo, es una característica del todo fundamental que introduce una ruptura retórica inmediata (Fig.15).



Fig. 15 *Los Sofistas*. Quien, J.

- En el caso de *Alta Vista* el principal factor disruptivo es la anomalía sintáctica puntualizada por el modelo discursivo en el que fue inscrita. Sin embargo, al observar el cuadro de variables, a pesar del señalamiento sobre la importancia de la estructura de unidades significantes (utiliza las tres posibles: viñeta, página, y doble página) es difícil advertir a la obra como un gran diagrama con un dominio absoluto sobre la cadencia de lectura. No obstante, la aliteración visual que sustenta un ritmo cuasi-musical es un rasgo inevitable en la consideración del carácter innovador global de la obra.

A pesar de las excepciones mencionadas, la potencia gnoseológica del sistema de análisis implementado no es poca e incluso podría reforzarse con una ampliación de la cantidad de casos observados, circunstancia en la que las categorías construidas podrían demostrar su efectividad analítica, o al menos esa es la propuesta epistémica y la hipótesis de trabajo que orienta esta investigación.

### **6.5 Aporte al esclarecimiento categorial**

Como un anexo al análisis discursivo efectuado y respondiendo lo que puede entenderse como una demanda social, los resultados fueron puestos relación a las categorías de la historia del arte que intervienen en la polémica que atraviesa la definición del objeto estudiado. Sin embargo, la variedad de teorías y posturas sobre lo que es el arte moderno, la vanguardia, el arte posmoderno y el contemporáneo, vuelve dificultoso el abordaje sin valerse de una herramienta metodológica capaz de reducir esta maraña de conceptos a algunas categorías simples. Para tal fin será utilizada la distinción concebida por Kendall Walton (1992) para las artes plásticas y la música. El teórico entiende a todas las características de una obra como clasificables en tres categorías: *standart*, *variable*, y *contra-standart*. A la primera corresponden los rasgos habituales en una disciplina (por ejemplo, en el caso de la pintura, su cualidad plana), a la segunda corresponden los rasgos que pueden cambiar sin poner en cuestión su pertenencia a un determinado lenguaje (para seguir con el ejemplo, formas y colores), mientras que a la tercera corresponden los rasgos que rompen con aquellos considerados *standart* (como podría ser una pintura tridimensional).

Al relacionar estas tres categorías con las etiquetas de los diferentes “momentos” de la historia del arte desde mediados del siglo XIX, y adoptando una perspectiva formalista en el análisis, no es difícil advertir que las innovaciones modernistas, en los términos en que las entiende Lyotard (1998), consisten siempre en rasgos variables, definidos en relación a los rasgos *standart* del arte clásico. En cambio, en las vanguardias históricas, tal como las caracteriza Peter Bürger (1974), con su búsqueda de materiales, medios y técnicas ajenos a las disciplinas artísticas clásicas, abundan necesariamente rasgos *contra-standart*. En cuanto al arte posmoderno, ya sea en su acepción dantoniana (como un arte moderno que carece del discurso sobre la autonomía, la pureza y la calidad), o en su concepción cinematográfica

(como recuperación de lo clásico transformado por recursos modernos), queda circunscrito formalmente a la categoría definida por rasgos variables. Mientras que el arte contemporáneo, como una consecuencia tardía de las vanguardias históricas, aunque sin su capacidad crítica, hace una utilización sistemática de los rasgos contra-standart, tal como hicieran aquellas. Establecida la predominancia de las cualidades standart en el arte clásico, variables en el moderno y posmoderno, y contra-standart en el arte de vanguardia y contemporáneo, solo resta aplicar la distinción tricotómica al corpus para relacionarlo con propiedad a alguna de estas nociones.

Se observa en el cuadro analítico que, si los elementos del lenguaje que corresponden a la historieta tradicional son características standart, el resto del corpus los comparte, pero utilizados de forma distinta. Es decir, el corpus está compuesto por obras con una gran cantidad de rasgos variables o, en otras palabras, el corpus puede ser enrolado bajo la etiqueta de arte moderno o posmoderno. Optar por una opción u otra dependerá del marco teórico elegido ya que, por su autorreflexividad técnica, se trata de obras modernas, pero por su carencia de discurso programático, de posmodernas. El debate semántico es indistinto a los fines de esta indagación, lo significativo es poder afirmar con seguridad que las historietas llamadas por la prensa y la crítica especializada como “de vanguardia” en realidad presentan cualidades formales variables y no contra-standart, por lo que la aplicación discursiva del término es equivocada.

Existe una excepción entre las obras seleccionadas. Se trata de *Curso de pensamiento paranoico* (Mealla, 2017). El resto de los ejemplos analizados desusan algunos rasgos propios de la historieta tradicional y usan otros. Las omisiones y los cambios conforman su cualidad rupturista. La obra de Mealla, en cambio, prescinde de tantos elementos del lenguaje standart, que su identificación como objeto “historieta” entra en el terreno de lo problemático. Adaptando la distinción de Walton (1992), se puede decir que el rasgo contra-standart que lo ubica en los límites de la disciplina no es una característica imposible de ser asimilada, sino más bien una suma de carencias. Es la única historieta que, por su forma, puede ser entendida como una pieza de arte contemporáneo.

### **6.5.1 Observaciones a partir del caso Mealla: dos tipos de innovación**

Es notable como los instrumentos de análisis implementados dicen poco y nada sobre la historieta *Curso de pensamiento paranoico* de Nicolás Mealla (Fig. 16). En todo caso, el hecho de que casi ninguna de las variables discursivas de la historieta le resulta aplicable es el dato primordial que surge de esta apreciación.



**Fig. 16** *Curso de pensamiento paranoico. Mealla, N.*

El modelo discursivo más apropiado para describir lo que sucede en la obra sería uno simple, que no resulta de alguna interacción de variables, basado en la inaplicabilidad de estas. Es el modelo discursivo contra-standart y está basado en la carencia (en todas las artes por igual). Estos casos se definen al respecto del lenguaje que en principio los incluye por la falta de la mayoría de sus rasgos, incluso de los más intrínsecos, permitiendo problematizar sus límites y su definición disciplinar. No hay otras obras dentro del corpus que sean contra-standart de forma global, pero todas tienen viñetas o páginas que sí lo son. Páginas abstractas, negras, pictóricas o geométricas, sirven para estudiar el comportamiento discursivo contra-standart (Fig. 17). Lo que se percibe como resultado es que todas ellas se adecuan al modelo de carencia antes mencionado. En ese sentido, toda esta clase de obras representarían a un solo tipo, sin la amplitud ni variedad (infinita en potencia) de las innovaciones sustentadas en modelos complejos, propias de las obras con abundancia de rasgos variables.

En otras palabras, la innovación discursiva compleja es resultado de la variación al respecto de lo standart e implica una sofisticación del lenguaje, mientras que la innovación por carencia tiende, en cambio, a una precarización de la disciplina que puede alcanzar su completa anulación. Por consiguiente, se puede hablar de una innovación constructiva y otra deconstructiva.

### **6.6 Conclusiones generales: 4 tipos de extrañamiento**

Los modelos discursivos complejos identificados como el núcleo de la disrupción presentada son cuatro tipos de extrañamientos efectuados sobre el texto historietístico: el



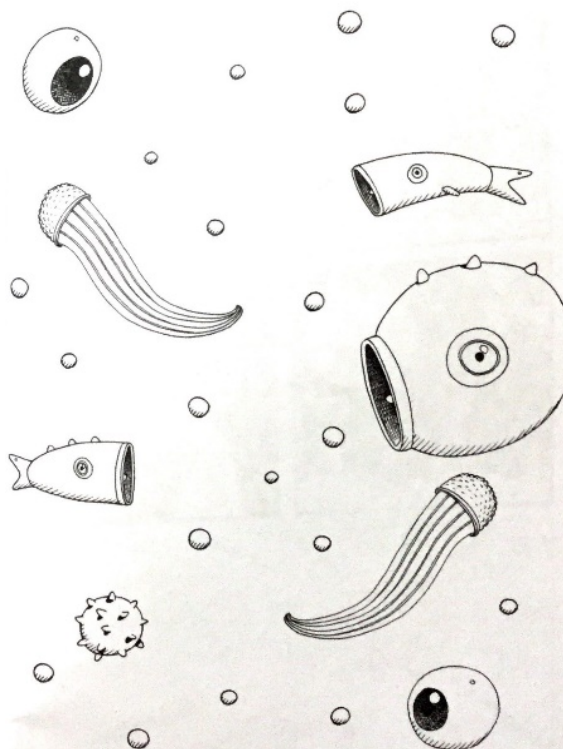
extrañamiento de la gráfica, el de la secuencia (relacionado a la sintaxis), el de la diégesis y el del sentido (estos dos últimos corresponden al nivel enunciativo).

### **El doble beneficio de la investigación**

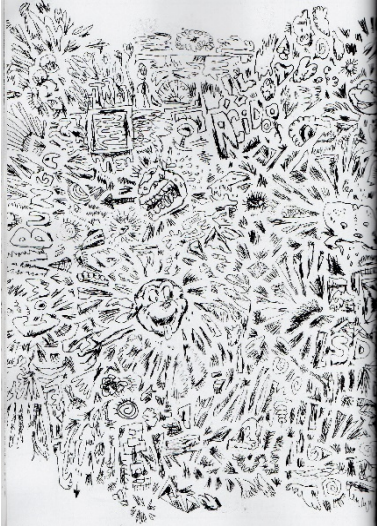
Se ha obtenido un satisfactorio grado de conocimiento sobre este fenómeno estético emergente, objeto de estudio de esta investigación. El análisis comparativo supuso la reiterada adaptación de las herramientas utilizadas, de modo que cada objeto moldeó en parte el sistema a través del cual fue explorado. Este era el espíritu epistémico que desde el principio animaba la búsqueda, sin embargo, el sistema de análisis mismo (la relación entre ambos cuadros) y las herramientas que lo componen (los cuadros en sí) resultan el aporte más significativo realizado al estudio de la historieta por el presente artículo. El cuadro de variables discursivas sirve para abordar cualquier historieta con cualquier interrogante, mientras que el de modelos discursivos es útil en la medida que se pretenda conocer los cambios respecto de las operatorias habituales.

**Fig. 17**

**Algunas páginas contra-standart en el corpus:**



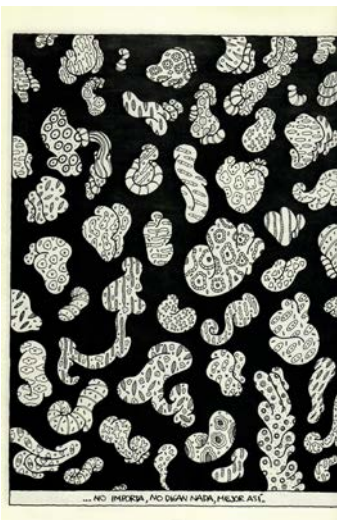
**Ultradeformer. Mancini P.**



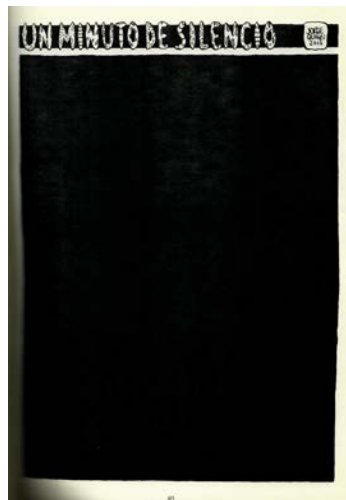
**Fragmentos y distorsión. Riskin, I.**



**Altavista. Calvi, F**

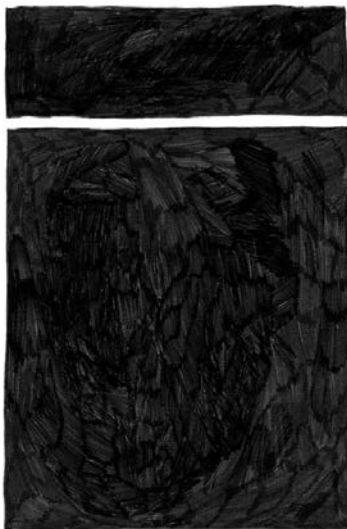


**Los sofistas. Quien, J.**





**Los sofistas. Quien, J.**



**Ciber-city. Vegetal, J.**

## 7. Intervenciones críticas

### Propuesta de ámbitos de emplazamiento

Los resultados de esta investigación evidencian el carácter innovador intrínseco de cada una de las historietas. Las propuestas de intervención crítica trabajan a partir de la combinación de los rasgos disruptivos que reflejan su originalidad, y proponen la interacción con los universos creados por cada historietista en espacios académicos, institucionales del arte, y públicos.

### Póster –Innovaciones discursivas y nuevas estéticas de la historieta nacional contemporánea

- **Lugar:** Congreso Internacional de Historietas y Humor Gráfico – CABA.
- **Resumen:** El póster dará cuenta de la metodología utilizada para analizar las historietas y de los resultados del análisis.
- **Objetivos:** Acercar al público académico un análisis netamente discursivo.

### Muestra de instalaciones - “Universos disruptivos”

- **Lugar:** MACLA - Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano - La Plata, Buenos Aires.
- **Resumen:** La propuesta es una interpretación espacial de los universos y ambientes de las historietas del corpus, recreados en instalaciones que permitan una cierta transposición de las principales operaciones de sentido identificadas en el análisis.
- **Objetivos:** Exhibir en un ámbito institucionalizado de arte una muestra (compuesta por once instalaciones, una por cada obra estudiada) que permite volver tangible esos universos disruptivos e innovadores para presentarlos, por un lado, al público del museo (donde la historieta no está instalada como lenguaje) y por el otro, de una manera nueva a su público habitual.

### Documental apócrifo

- **Lugar:** Espacio INCAA – Congreso, CABA
- **Resumen:** El documental trabajará registros apócrifos de reconocimiento tanto de las historietas como de la muestra propuesta. Se valdrá, entre otras cosas, de falsas entrevistas, supuestos metadisursos, y otras herramientas que habiliten la posibilidad de reflexionar sobre la instancia de reconocimiento a partir de las conclusiones de la investigación. El margen para la ficcionalización (con tendencia a la hipérbole, pero sin perder verosimilitud) permite subrayar los conceptos centrales, al mismo tiempo que generar un producto ameno.
- **Objetivos:** Especular sobre posibles efectos en reconocimiento. Generar un producto atractivo que pueda resultar una herramienta útil para la divulgación de las historietas y los autores involucrados.

### **Esculturas en serie**

- **Lugar:** Paseo de la Historieta - San Telmo, CABA.
- **Resumen:** La propuesta consiste en intervenir el espacio público mediante la inserción de esculturas de personajes de las historietas que conforman el corpus (de modo que permitan la interacción del público) en lugares donde ya habita la historieta tradicional (Mafalda, Hijitus, Patoruzú, etc.). Podría haber mesas donde sentarse con personajes surrealistas, cuadros abstractos donde ser participante, figuras en poses adecuadas para sacarse fotos, etc.
- **Objetivos:** Realizar una doble operación: por un lado, vincular la historieta experimental con la cultura popular, complementando el acercamiento al campo académico previsto para la muestra en MACLA. Por otro, ubicar a sus personajes en relación de igualdad con los clásicos en el imaginario social en un gesto disruptivo para con el sistema de legitimación propio del campo de la historieta.

## Cuadro de análisis de variables discursivas

Nivel semiótico	Variables discursivas	Rasgos del lenguaje	Historieta tradicional	Alta Vista	Ciber-city	Curso de pensamiento paranóico	Exes	Fragmentos y distorsión	La casa de la risa	Los sofistas	Misterios	Modus operandi	¿Qué clase de casa es esta?	Ultradeformer	
Nivel retórico	Materialidad significante	Maquetación (diseño de página-supone viñetas)													
		Dibujo													
		Color	n/a												
	Representación icónica (incluye sujetos y espacios)	Texto	Globos de diálogo												
			Bloques												
		Sinsignica													
	Literaridad de la representación	Cualisignica													
		Legisignica													
		Directa				n/a									
	Unidades significantes	Metafórica/ Simbólica				n/a									
Viñeta															
Página															
Función discursiva predominante	Doble página														
	Descriptiva														
	Narrativa														
	Argumentativa														
	Plástica (ref. imagen)														
Secuencia (Inherente al lenguaje en el dispositivo libro)	Poética (ref. texto)														
	Diagramática														
	Direccionalidad	Lineal													
		Multidireccional													
Viñetas no figurativas	Tipo de lectura secuencial														
	Escénica (cronográfica)														
	Esquemática (lógica)														
Nivel enunciativo	Concordancia motivos en texto e imagen					n/a					n/a				
	Opacidad	Baja													
		Alta													
	Capacidad inmersiva	Alta													
		Baja													
	Efecto diegético	Abierto			n/a	n/a		n/a							
		Cerrado			n/a	n/a		n/a							
	Tipo de enunciador (aparte del macro- no aplica si la capacidad inmersiva es muy baja)	Inclusión diégesis	Extra-diegético	n/a		n/a	n/a	n/a	n/a						
			Intra-diegético	n/a		n/a	n/a	n/a	n/a						
Inclusión		Hétero-diegético	n/a		n/a	n/a	n/a	n/a							
		Homo-diegético	n/a		n/a	n/a	n/a	n/a							
Punto de vista representado		No-focalizado	n/a		n/a	n/a	n/a	n/a							
		Focalizado	n/a		n/a	n/a	n/a	n/a							
Carácter metalingüístico	Bajo				n/a										
	Alto				n/a										

## Cuadro de tipos disruptivos

Obra	Capítulo	Ruptura retórica		Ruptura enunciativa					
		Gráfica	Sintáctica	Efecto diegético nulo	Diégesis alegórica	Ambiguación del status diegético del enunciador	Narración que no constituye sentido narrativo global	Incongruencia entre las figuras representadas y el tema o género de la representación	Acentuación ideológica mediante la ambigüación del status ontológico de los referentes
Alta Vista									
Ciber-city									
Curso de pensamiento paranoico		n/a	n/a	n/a	n/a	n/a	n/a	n/a	n/a
Exes									
Fragmentos y distorsión									
La casa de la risa									
Los sofistas									
Misterios	Espacio								
	Tiempo								
	Mosquitos								
	Evolución								
	Taumaturgo								
	Hambre								
	Desierto								
	Ángeles								
	Infierno								
Sublunar									
Dual									
Modus operandi									
¿Qué clase de casa es esta?									
Ultradeformer	Misterio de Krang								
	El hombre que no podía bailar...								
	Viaje extraño en tren								
	Personajes muy extraños								
Ultradeformer									
El portal									