

Mecanismos y características principales del cómic que lo vinculan al género autobiográfico y al régimen de la no ficción.

De Cabo, Camilo y Pereira, Leonardo.

Cita:

De Cabo, Camilo y Pereira, Leonardo (2007). *Mecanismos y características principales del cómic que lo vinculan al género autobiográfico y al régimen de la no ficción*. IV Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-024/91>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/e7ne/uuK>

Mecanismos y características principales del cómic que lo vinculan al género autobiográfico y al régimen de la no ficción

Por Camilo de Cabo y Leonardo Pereira

INTRODUCCIÓN

A lo largo de este trabajo, intentaremos dar cuenta de las características y mecanismos principales que pueden permitir que textos historietísticos sean relacionados al régimen de la no ficción. Abordaremos el caso específico del género autobiográfico analizando, a partir de lo que Käte Hamburger entiende por enunciación de realidad, los mecanismos y elementos capaces de circunscribir a un cómic dentro de la órbita de la enunciación no ficcional.

1. Aportes de la teoría de Käte Hamburger:

1.1. Características de la enunciación de realidad por parte de un yo de origen

Antes de comenzar con nuestro análisis de lo autobiográfico, y por lo tanto, no ficcional en este medio/lenguaje que es el cómic, cabe hacer referencia a ciertos postulados teóricos de Käte Hamburger sobre lo autobiográfico y lo no ficcional en la literatura que consideramos útiles para analizar tales registros en lo historietístico.

Siguiendo a la autora, existe una diferencia categórica entre el modo de hacer ficción y el de hacer no ficción. El primero pretende construir un mundo “como real” y no “como si fuera real”, mientras que el segundo sí se referiría al mundo real. Como dice Hamburger: “(...) En una ocasión Theodor Fontane ofreció sin querer esta misma definición de la ficción literaria: “Una novela...debe contarnos una historia que nos creamos”, y con ello quería significar que debe hacer que ante nosotros “un mundo de ficción aparezca como realidad por un instante...”(...) Significa que la apariencia de realidad es producida, y más allá de las intenciones de Fontane eso significa que lo es incluso cuando se trate de un mundo dramático o novelesco tan irreal como se quiera. Mientras pasamos el rato sumidos en ellos, también los cuentos se nos aparecen como realidad, pero no como si fueran realidad. Pues el “como si” contiene en su significado un aspecto de engaño, y por ello, de referencia a la realidad, que se formula como subjuntivo precisamente porque la realidad “como si” no es la que pretende ser. En cambio parecer “como real” es apariencia, ilusión de realidad, y eso significa enajenación de realidad, o ficción. Pero ese concepto de ficción en el sentido de parecer “como” real sólo lo cumplen la ficción dramática y la épica (el relato en tercera

persona), así como la cinematográfica. Y si nos preguntamos por qué ahí y sólo ahí se produce tal aparición “como” real, la respuesta es esta: porque se produce apariencia de vida. Y esta sólo se produce en el arte a través de la persona de un yo que vive, piensa, siente y habla (...)”¹.

Hamburger introduce una figura a partir de la cual se articularía la diferencia entre lo que es una enunciación de realidad y una enunciación de ficción: el *yo de origen*. Esta autora maneja un modelo de enunciación² en el que este “yo de origen” funciona como punto de partida de lo “contado”. Esta figura representaría el presente de la “enunciación de realidad” (o sea, de la enunciación proveniente de la realidad del mundo real, y por lo tanto de un sujeto), sería el eje de coordenadas a partir del cual, y en el cual, se reflejan los elementos que integran su enunciado. Es tanto una figura como, en cierta manera, un anclaje espacio-temporal del discurso al que se refieren, y que refiere, las referencias (valga la redundancia) del enunciado (cuando decimos “referencias” tenemos en mente lo que en una teoría de la enunciación de corte benvenistiano podría ser entendido como deícticos de toda especie). Ahora bien, un yo de origen sólo puede dar testimonio de aquello que es propio de su “campo vivencial”, hecho que funda un impedimento estructural de esta figura para transmitir la vivencia “como real” de otras personas, es decir, para producir ficción. Para Hamburger esto es así porque “hacer aparecer como real” significa crear apariencia de vida, es decir, personas que sienten, piensan, hablan, viven. Es por esta razón que ella en la literatura identifica a la forma de narración en tercera persona como la única capaz (en realidad la naturalmente más capaz) de lograr esto. Y dentro de tal régimen narrativo, a un yo de origen real se le haría imposible producir tal testimonio. Lo que ella encuentra que sucede dentro de la ficción literaria es la existencia de muchos yoes de origen que corresponderían a las figuras de los personajes.

Por oposición, la autora emparenta la no ficción con las narraciones en primera persona. Sin embargo, la asignación de estas personas gramaticales a uno de los dos

¹ Hamburger, Käte, “El género mimético o de ficción”, en **La lógica de la literatura**. Madrid, Visor, 1995.

² Dentro de la teoría de Hamburger, cada vez que se habla de enunciación se está haciendo referencia a un modelo diferente del que utiliza la teoría de la enunciación de corte benvenistiano. Para Hamburger, la enunciación consiste en la estructura sujeto-objeto. Ese concepto por tanto no es gramatical ni pertenece a la lógica del juicio, sino a la teoría del lenguaje, en tanto abarca el sistema de *todas* las oraciones, todas las modalidades de oración. La enunciación lo es siempre de un sujeto sobre un objeto: *enunciaciones de un sujeto enunciativo sobre un objeto de enunciación*. El único caso en todo el ámbito del lenguaje en que la fórmula no es válida, a saber, la narración literaria, refuerza la validez de la fórmula para el restante ámbito del lenguaje, en el que se incluye también la lírica (en Hamburger, Käte: “Fundamentos en la teoría del lenguaje”, op.cit.).

regímenes (ficcional o no ficcional) no es absolutamente excluyente. Ella identifica un uso de la primera persona que no es necesariamente enunciación de realidad. Señala que cada vez que se hace ficción en primera persona, por la característica estructural que liga a esta forma gramatical con la figura de un yo de origen real, se genera una mimesis de la enunciación de realidad: “(...) la narración en primera persona ocupa una posición lógica clave en el sistema literario precisamente por diferenciarse tanto de la lírica como de la auténtica enunciación de realidad. Respecto a la lírica, adopta la misma actitud que la enunciación más genuina: esa primera persona no se pretende yo lírico sino histórico. Y ello trae por consecuencia que en su forma externa no se asemeje al poema sino a la “prosaica” enunciación de realidad por extenso, bien como novela epistolar bien como memorias novelescas. Se trata de una *mimesis de la enunciación de realidad*, cosa bien distinta de esa mimesis de la realidad misma de la que surge el género de ficción, quede esto claro. Como enunciación de realidad la primera persona habla de sí misma y por eso mismo no puede menos que dar cabida también a cierta verdad subjetiva, pero como todo auténtico relato informativo en primera persona tiende a exponer realidad y verdad objetivas. No pretende contar el mundo como vivencia de un yo, sino por él mismo, como realidad independiente que afronta el sujeto. Por eso el contenido de realidad es tan importante en la estructura de la narración en primera persona como en la de toda auténtica enunciación de realidad que no sea lírica”³.

1.2. La autobiografía como caso de enunciación de realidad no ficcional

A partir de estas consideraciones, Hamburger esclarece qué tipos de producciones deberían pertenecer al régimen de la no ficción. Entre ellas se destaca el género de la autobiografía, por la íntima relación de estructura que mantiene el relato en primera persona con la enunciación de realidad, a partir de la figura del yo de origen⁴. El relato autobiográfico es un típico ejemplo del régimen de lo no ficcional, pues en él la voz narrativa pertenece a un yo de origen real, que para el caso sería el propio protagonista de lo narrado reviviendo o recordando sus experiencias de vida desde su punto de vista. Un relato de estas características, por ser transmitido desde la perspectiva de un sujeto, puede ser puesto en duda acerca de su veracidad por cualquier lector. No obstante, como ya reprodujimos en la última cita, más allá de que un relato en

³ Hamburger, Käte, “Formas especiales”, op. cit.

⁴ Más allá de que, al parecer, esta forma gramatical representaría la modalidad más pura de manifestación de un yo de origen en literatura, Hamburger se encarga de señalar otros tipos de aparición de esta figura.

primera persona puede, por su naturaleza, contener tintes en mayor o menor grado de subjetividad, lo que en verdad importa al análisis acerca de esta modalidad es que al provenir de un sujeto permite (al contrario de la ficción) dar carácter de objeto a lo narrado. Siguiendo la teoría de Hamburger, es imprescindible aclarar que lo que hace que un texto de estas características pertenezca al régimen de lo no ficcional es el yo de origen, que funciona como ancla al sistema de la realidad, que hace que el contenido de un texto se refiera, en algún grado al menos, a la misma. La posición, entendida como perspectiva, de ese yo de origen respecto a su objeto puede ser tan subjetiva, o tan poco, dependiendo del tipo de registro de primera persona al que responda. Dice Hamburger: “(...) (como) sujeto enunciativo, el historiador, tiene ciertamente una posición en el tiempo como le sucede al yo del informe autobiográfico, y la época de Barbarroja se halla en su pasado. Pero no referimos los datos que se nos relatan a tal posición, por así decir demasiado distante de los acontecimientos, y precisamente porque a diferencia del autobiógrafo el historiador no puede acordarse de las situaciones que describe, no puede “hacérselas presentes a sí mismo” (...)”⁵. Sin embargo, la autobiografía corre el riesgo (que otros formatos de no ficción no corren, como, por ejemplo, la biografía, por responder a un registro diferente de sujeto enunciativo-yo de origen en el cual la voz narrativa cuenta y selecciona desde una posición “más objetiva” o alejada del punto de vista del protagonista) de dar tintes ficcionales a su relato, pero no por una cuestión de contenidos sino por un impedimento estructural que posee la primera persona para hacer aparecer a otros personajes (sería el caso inverso de lo que puede hacer o, más precisamente, hace la ficción). La autora ejemplifica con el diálogo, el cual puede convertirse en uno de los elementos que dota de apariencia de vida a los personajes: “En estos dos elementos relacionados entre sí, objetivación de las propias etapas del yo y totalidad del mundo resumido por la mirada retrospectiva, radican las posibilidades de que se vea tentada a abandonar la enunciación de realidad y desarrollarse como ficción la narración en primera persona, la fingida y a menudo también la que no lo es. Uno de los síntomas más claros al respecto es el *diálogo*, que en las memorias novelescas cumple una función completamente distinta que en la novela epistolar, y ofrece un aspecto totalmente diferente. En la novela epistolar no tiene ningún carácter de ficción, sino de cesión de la palabra, y puede ser reproducción del recuerdo inmediato. Pero el diálogo que hace visible una situación o episodio hace mucho transcurridos, sólo o junto

⁵ Hamburger, Käte, “El género mimético o de ficción”, op. cit.

a otros medios de exposición, ya no ofrece el aspecto de una cesión de la palabra, sino el carácter de lo literariamente compuesto, y convierte a los personajes en ficticios como la auténtica ficción (...)”⁶.

2. Acerca del corpus analizado

El corpus textual a analizar para la realización de este trabajo está compuesto por cómics autobiográficos de Robert Crumb y varios autores publicados en el website argentino www.historietasreales.com.ar. Todas las historietas presentes en nuestro corpus fueron analizadas a partir de libros recopilatorios. Existe un dato a tener en cuenta para el análisis de estas obras y que se encuentra ausente en esta modalidad de entrega con la que nosotros trabajamos (pero que no perdemos de vista), que es el carácter mediático que determinó en su momento de aparición la frecuencia de publicación de las mismas. Las obras de Crumb (las pertenecientes a nuestro corpus corresponden mayoritariamente a la década de 1980) fueron publicadas originalmente en varias revistas, la mayoría de ellas independientes, como la revista *Weirdo*. Por el lado de *Historietas Reales*, el libro analizado por nosotros recopila algunas de las obras de los autores que participan y publican en el site antes mencionado.

3. Mecanismos y características para la asociación de cómics autobiográficos al régimen no ficcional

A continuación analizamos ejemplos específicos de cómics autobiográficos para detectar cuáles son las características más comunes de este tipo de historietas. En lo que sigue, no pretendemos agotar la totalidad de mecanismos y/o recursos que podrían relacionarse directamente con el género autobiográfico en historieta. Nuestro objetivo consiste en localizar y describir el funcionamiento de los que consideramos los mecanismos principales para la adscripción de un texto historietístico a la narración autobiográfica-no ficcional. A nuestro juicio, estos son, por un lado, el marco paratextual del relato, y por el otro, una figura construida por nosotros en este análisis a la que llamamos *autor-protagonista*. Recordamos brevemente que, manejándonos con la definición de enunciación de realidad (por lo tanto, no ficcional) de Käte Hamburger referenciada arriba, por sus características estructurales, la autobiografía se encuentra contenida dentro del régimen de la no ficción.

⁶ Hamburger, Käte, “Formas especiales”, op. cit.

3.1. El marco paratextual del relato

Para comenzar el análisis, introducimos lo que consideramos un recurso clave a la hora de la identificación de cualquier texto con un régimen (ficción o no ficción). Estamos hablando de los elementos paratextuales que enmarcan el contenido de toda producción textual, y que siguiendo la línea de pensamiento de Genette son claves a la hora de la inscripción definitoria de una producción a uno u otro régimen. Al respecto dice Genette: “No todos los “indicios” de la ficción⁷ son de índole narratológica, en primer lugar porque no todos son de índole textual, en la mayoría de las ocasiones, y quizás cada vez con mayor frecuencia, un texto de ficción se distingue como tal mediante marcas paratextuales que ponen al lector al abrigo de todo error y cuya indicación genérica novela, en la cubierta o en la portada es un ejemplo entre muchos otros. Además, porque algunos de sus indicios textuales son, por ejemplo, de índole temática (un enunciado inverosímil como “El roble dijo un día a la caña...” no puede ser sino ficcional) o estilístico: se considera con frecuencia fenómeno estilístico el discurso indirecto libre que yo coloco entre los rasgos narrativos.(...)”⁸.

Nos vemos en la urgencia de aclarar que, para el soporte específico del cómic, el título de “paratextos” a ciertos elementos debe ser tomado con algo de contemplación. Esto es así porque según el tipo de entrega en el que la historieta salga publicada puede darse que ésta posea “paratexto propiamente dicho” (o sea, entendido a la manera del paratexto al que más se refiere Genette, como cuando habla de ciertas marcas paratextuales en la tapa o contratapa de un libro), o no. Dado que lo que principalmente nos abocamos a analizar han sido elementos que hacen su aparición, materialmente hablando, en las mismas páginas que forman el cuerpo de la historieta, le hemos otorgado, a fines analíticos, el estatuto de “elementos paratextuales” a aquellos componentes más fácilmente separables de la propia diégesis del relato⁹. No obstante, invocamos la categoría que utiliza Genette (a pesar de que para nuestro caso no se correspondería estrictamente con lo que estamos analizando) porque lo que nosotros damos en llamar “elementos paratextuales” en este análisis vendría a cumplir el mismo papel que cumpliría en la literatura lo que este autor identifica como paratexto.

⁷ En nuestro caso tendríamos que agregar, tampoco de la no ficción.

⁸ Genette, Gérard: “Relato ficcional, relato factual”, en **Ficción Y Dicción**. Barcelona, Lumen, 1993.

⁹ Repetimos, estrictamente hablando, de alguna manera esto sería imposible de hacer, sobre todo si tomamos ejemplos de historieta humorística en la que todos los elementos, del título a otros rasgos no inocentemente insinuados como exteriores al relato, terminan siendo fundamentales para completar el sentido de lo narrado. Es, por ejemplo, el caso de las tiras humorísticas de Gustavo Sala.

Debemos aclarar que nuestro interés al retomar este elemento para el análisis difiere del que señala la dirección que tomó Käte Hamburger para realizar su investigación acerca de las características de la ficción y la no ficción: nosotros deseamos conocer de qué manera una producción es capaz de postularse como ficcional o no ficcional de manera fuerte e incuestionable (o al menos detectar qué tan firme y definitiva puede ser la forma en la que por sí misma la obra puede llegar a hacer esto); mientras mientras que lo que Hamburger realizó en *La lógica de la literatura* fue básicamente caracterizar los mecanismos que internamente cada uno de estos registros utiliza para poder relacionar a la mayoría de ellos con un régimen en especial.

En el caso de los cómics autobiográficos que analizamos, encontramos que es fundamental prestar atención a los elementos paratextuales para poder relacionar o identificar al texto con una producción no ficcional. Cuando estos elementos forman parte de un discurso generan un horizonte de expectativas. Su inclusión permite que cada vez que declaran que lo que se está a punto de desarrollar en la narración debe ser relacionado con situaciones en algún grado pertenecientes al espacio tiempo de la realidad, se asocie a la narración con el régimen de lo no ficcional (y quizás, siempre que no se dé un caso excepcional de una enorme acumulación de mecanismos dentro de la diégesis del relato, tendríamos que decir que es el mecanismo que opera con mayor fuerza a la hora de enmarcar la lectura). Para la totalidad de los casos autobiográficos sucedió que la participación de elementos paratextuales, con mayor o menor grado de explicitud, se hizo presente asociando al discurso con el régimen de lo no ficcional (en específico con el género de la autobiografía). Una última aclaración es necesaria antes de continuar. Debemos desmentir la completa infalibilidad de la invocación de estos elementos paratextuales como clasificadores del régimen al que pertenece un cómic. En realidad tendríamos que decir que su participación es más bien la de un mecanismo orientador, pues se hace necesario para terminar de completar su sentido que el contenido del cómic se le complemente. Es decir, llegado el extremo opuesto, un cómic titulado “Autobiográfico” en el que el protagonista fuese un personaje visiblemente ficticio y la situaciones narradas fueran demasiado inverosímiles, es muy probable que la participación de los elementos paratextuales no llegue a ser lo suficientemente convincente.

Entrando en el análisis, notamos que la explicitud de los que consideramos elementos paratextuales en algunos casos puede llegar a ser extrema, haciendo lo suficientemente explícita su intención de caracterizar a una historieta como

autobiográfica. Es un ejemplo de esto el cómic *Autobiógrafo* publicado en Historietas Reales, a cargo de Federico Reggiani (guión) y Fran López (dibujo) (**VER EJEMPLO 1 DEL ANEXO**). Podemos observar claramente en este caso que el título de la historieta (“Autobiógrafo”) es lo suficientemente explícito como para aclarar que se trata de una producción autobiográfica. En los casos de cómics autobiográficos en los que podemos rescatar este recurso como participando del esclarecimiento del régimen al que pertenece, el título de la historieta o el nombre del episodio guardan una estrecha relación, dicho rápidamente, con la vida del protagonista que realiza su autobiografía: puede estar declarando, más o menos explícitamente, que se trata de una autobiografía, o puede señalar elementos o características de la vida del autor. Por estas razones marcamos al título como uno de los elementos paratextuales capaces de esclarecer el estatuto del cómic (tanto de la historieta en sí como del episodio).

La explicitud de los elementos paratextuales que estamos analizando en algunos casos no es tan alta. Tomamos como ejemplo el cómic de Robert Crumb “Mis problemas con las mujeres”, para ver la participación de los elementos paratextuales (que en este caso será una combinación de elementos) (**VER EJEMPLO 2 DEL ANEXO**). En este ejemplo podemos identificar una serie de componentes que orientan la lectura hacia el registro de la autobiografía sin decir literalmente que se trata de una. No obstante los mecanismos que desencadenan siguen estando de alguna manera a la vista, sin necesidad de complementarlos con otra cosa. En este caso, todos los elementos que aparecen en la primera viñeta son complementarios entre sí. Terminan por definir que el presente discurso tratará de una narración a cargo de Robert Crumb sobre Robert Crumb. Tanto el título como la “volanta” introductoria en combinación con la firma¹⁰ y el establecimiento de una primera persona identificada como la del autor de la tira logran definir al relato como una autobiografía. En primer término aparece una afirmación destinada a ligar el contenido de lo narrado con la realidad, cuando el cómic se declara como una “confesión real de nuestro dibujante neurótico favorito”. Pero al mismo tiempo ayuda, también en combinación con los otros elementos que aparecen, a modelar el discurso como una autobiografía. Por último, tenemos que resaltar como otro de los elementos al *nombre del autor*, y la posibilidad, que los elementos paratextuales abren, de identificar al autor con el protagonista de la narración.

¹⁰ En este caso, como en muchos otros, lo que llamamos firma se corresponde al nombre del autor escrito “a mano”, que, de alguna manera, puede ser homologable a la firma real del autor.

El funcionamiento particular de este último elemento necesita del desarrollo de una pequeña explicación. Tomamos en consideración que el nombre propio de una persona, cuando aparece ligando una producción al poseedor de ese nombre (y de esta manera postulándolo como el autor de la misma) precisamente lo que hace es construir un nexo con la persona “real”. Esto es así porque, de alguna manera, el nombre posee una carga indicial que lo hace indisociable de la persona a la que nomina. Por otra parte, la *firma* de una persona podría ser considerada como un caso particular en el que, si bien sucedería lo mismo que lo que acabamos de decir para el nombre, por otro lado posee una característica propia que desencadena un segundo nivel de funcionamiento: por tratarse de una realización que parte de la mano del sujeto al que representa, posee físicamente un lazo de contigüidad con él (y por lo tanto, en el nivel indicial posee un nexo más fuerte que el del nombre).

Pero puede ser que los elementos paratextuales, incluso estando allí, necesiten de una decodificación un poco más compleja. Ejemplificaremos esto con otro cómic de Robert Crumb titulado “La crisis de madurez del tío Bob” (**VER EJEMPLO 3 DEL ANEXO**). En la introducción de esta historieta encontramos casi los mismos elementos que en la anterior, sólo que resultan menos capaces de lograr lo que la otra historieta hacía: definir a Robert Crumb, autor del cómic, como protagonista de lo narrado, y a lo narrado como efectivamente sucedido (formando parte de la vida de Crumb). Nuevamente “volanta”, título, nombre del autor y caracterización del personaje señalan que nos encontramos ante un episodio de la vida del autor. Sin embargo, por decirlo de alguna manera, la información está incompleta, pues sin los saberes laterales de que “R. Crumb” significa “Robert Crumb”, que “Bob” es el diminutivo de Robert, que el autor tiene antecedentes de cómics “introvertidos” (o sea, que narran sobre su experiencia) y que el ícono del personaje protagonista es el mismo que el autor suele usar como ícono de sí mismo, no sería posible tomar conciencia de que se trata de un cómic autobiográfico. De todos estos elementos paratextuales, opinamos que el más fuerte para este caso es la inclusión del nombre del autor, que sólo mediante la colaboración de conocimientos laterales que permitan completar el sentido de algunos componentes de la narración (como por ejemplo el personaje protagonista y el libro del propio Crumb que aparece en la tercera viñeta), es capaz de asociar al personaje de Bob con el autor. Y esto es así porque dicho nombre es el único elemento que realmente logra asociar al cómic con la realidad exterior del mundo real. Es decir, este nexo enlaza al texto (específicamente el personaje de Bob) con la realidad (específicamente con la figura

real de Robert Crumb). De ser así, este caso revela la fuerza, por un lado, del nombre del autor (dejaremos para más adelante analizar el fenómeno de la indicialidad de la firma del autor –y del trazo–) y, por otro, el de la complementareidad de los que nosotros identificamos como elementos paratextuales con un bagaje de saberes laterales. Todas las aristas que abren otros campos de análisis son dejadas de lado a propósito aquí, pues sólo tratamos de ver el funcionamiento de todos aquellos elementos paratextuales que configuran el marco de la narración.

3.2. La figura del Autor-protagonista

Para comenzar con el análisis de los mecanismos que funcionan al interior de los textos retomaremos lo dicho en el último ejemplo acerca del nombre del autor como importantísimo componente de un cómic autobiográfico. Si retomamos la base del análisis de Käte Hamburger recordaremos que el principal rasgo de estructura que define la diferencia entre enunciación de ficción y enunciación no ficcional es la figura del yo de origen. La enunciación de realidad que lleva a cabo esta figura se caracteriza por funcionar como testimonio de la realidad, a partir del garante que es esta propia figura de que lo dicho se encuentra transmitido desde un punto real del espacio-tiempo del sistema de la realidad. Para decirlo de alguna manera, el yo de origen (que no puede ser otro que el que enuncia) sirve al texto como ancla al sistema de la realidad: la principal garantía es que lo real del texto es quien lo enuncia¹¹. Recordando brevemente lo que la autora a este respecto decía sobre la ficción, mencionamos que en ese régimen sucedía que el texto no era producido por un yo de origen real, lo que daba el indicio más importante para afirmar que el contenido de un texto de esas características no podía ser tomado más que como ficticio. Retomando ahora lo que nos incumbe, y para el ámbito específico del cómic, se nos torna necesario poder encontrar un mecanismo en la historieta que por un lado “imite” la forma gramatical de primera persona que en literatura era la propia forma de la enunciación de realidad, y por otro, que este mecanismo en el cómic autobiográfico pueda modelar a este yo de origen (necesario para que el texto sea de no ficción) como un “sujeto enunciativo histórico”¹² (necesario

¹¹ Al realizar este análisis, Hamburger habla de “sujetos enunciativos”, y no de “enunciadores”, pues ella quiere dar cuenta no del sujeto gramatical de una enunciación (que se opondría al enunciatario), sino de aquel que la realiza (cuyo opuesto no sería ya el enunciatario sino el *objeto* del enunciado). Más allá de que adscribamos a utilizar este enfoque analítico para nuestro trabajo, esto no impide el análisis de figuras enunciativas de orden “intra-textual”, al modo benvenisteano.

¹² Esta figura designa a un sujeto enunciativo cuya persona individual es esencial en aquello que se trata. Lo que significa igualmente que una persona cualquiera que por azar sea la que expresa un axioma

para que esa enunciación de realidad pueda ser, estructuralmente hablando, una autobiografía). Por definición, la autobiografía es un género en el cual el protagonista de lo narrado es también aquel que lo narra. No obstante, si el texto no cumple con los requisitos para demostrar que la enunciación proviene de la realidad, podría ser tranquilamente una autobiografía ficticia.

Nuestros casos de cómic autobiográfico logran mediante un solo mecanismo postular un yo de origen como un ancla en la realidad a la vez que identifican al autor del cómic con su protagonista. Hacen esto mediante la construcción de lo que vamos a denominar un *autor-protagonista*: esta figura es, por un lado, en el nivel de la enunciación como la entiende Hamburger, el yo de origen real de la narración (esta sería su mitad de autor, persona real existente en el mismo espacio-tiempo que el lector), y por otro, la figura que protagoniza la narración. Ahora bien, necesitamos ampliar la categoría de protagonista más allá de su uso corriente pero no más allá de su completa aserción. Cuando hablamos de protagonista en esta categoría no estamos hablando del sujeto de las acciones narradas. Más ampliamente, y por el hecho de que nos estamos refiriendo a una narración autobiográfica, nos referimos a la primera persona de la autobiografía, el que se autorretrata. Y es necesario hacer esta aclaración porque puede darse el caso, y de hecho en el corpus que analizamos en algunas ocasiones se da, de que este autor de la autobiografía decida por momentos hablar de situaciones que no lo tuvieron a él como protagonista en el sentido restringido que le dimos en la oración anterior, realizar reflexiones (acerca de sí mismo o no, pero siempre de alguna manera hablando desde su subjetividad), realizar descripciones, o dar cualquier otro tipo de testimonio. Entonces, protagonista en el caso de la autobiografía se refiere, no casualmente, al origen de la narración. En la superficie textual se pueden dar varios artificios que permitan realizar la identificación entre autor real y protagonista de la autobiografía, en este nuevo sentido que le dimos a la categoría, identificación que es la que logra construir efectivamente en la historieta autobiográfica a la figura del autor-

matemático por ejemplo, no es un sujeto enunciativo histórico. Es siempre un sujeto enunciativo determinado, individual, y por tanto “histórico” en sentido amplio, por cuya persona nos interesamos. La carta es siempre un documento histórico que da testimonio de una persona individual. El autor de una carta es un ejemplo de sujeto enunciativo histórico: otros próximos a él son: los sujetos enunciativos de diarios, memorias, en una palabra, documentos autobiográficos de cualquier tipo. La individualidad que define esencialmente al sujeto enunciativo histórico se deja sentir en el hecho de que éste aparezca en forma de un Yo. Pero esto no quiere decir que por tal razón su enunciación tenga que ser de una marcada “subjetividad”. La forma en 1ª persona no establece por sí misma relación enunciativa entre sujeto-objeto (ver Hamburger, Käte: “Fundamentos en la teoría del lenguaje”, en op.cit.).

protagonista. Pero el más auténtico y autenticante a la vez de todos ellos consiste en la inclusión del nombre del autor. Es necesario que este mecanismo, que no es el que pone en evidencia que el texto es una autobiografía sino que es el encargado de identificar a su protagonista con su autor, se complemente con mecanismos pertinentes que logren “demostrar” que el cómic en cuestión es autobiográfico. Por lo que dijimos líneas arriba, estos mecanismos serán al menos en gran parte paratextuales. El papel del nombre o la firma del autor es el de servir de nexo entre la realidad intratextual y la extratextual, o sea entre el contenido del texto y el sistema de la realidad. Una vez que el protagonista de la autobiografía logra ser identificado a través del nombre con la persona de carne y hueso que es el yo de origen histórico del texto, la enunciación (maneja la categoría como lo hace Hamburger) en el cómic construye un mecanismo similar al que en la literatura es el de la primera persona. De ahí en adelante lo dicho en él proviene del yo de origen que es el autor-protagonista. Dejamos para posteriores consideraciones el nivel indicial de la firma del autor como elemento “más documental” de la autenticación de lo que figura en la materia textual, como testimonio de, parte de, o ancla a, la realidad.

La categoría de protagonista, analizando ahora la materialidad de la diégesis de la narración historietística, resulta más conveniente que otras, por el hecho de que se hace muy difícil reconciliar la figura que estamos intentando caracterizar cuando decimos “protagonista” con las formas en las que puede aparecer en el cómic. La historieta, por características de dispositivo, puede contener además de dibujos materia lingüística, palabras. Esta hibridación, cuando se la compara con otros soportes como el cine y la literatura, genera una suerte de duplicidad en el relato: puede darse narración a través de imágenes y narración a través de palabras, en algunos casos al mismo tiempo. Cuando se trata de imágenes, el protagonista de la narración (dado que el lenguaje del cómic posee como grado cero la característica de narrar “en la tercera persona que es la imagen”, lo que de alguna manera es un rasgo ficcionalizante de base¹³) no puede ser otra cosa que un personaje. Al nivel de las palabras, cuando éstas aparecen en recuadros y no como globos de diálogo, de pensamiento o como parte de la escenografía graficada, existen dos posibilidades. O bien que se trate del parlamento de un personaje,

¹³ Cuando decimos esto tenemos en cuenta que lo que genera ficcionalidad para Hamburger es la tercera persona, y esto es así porque la misma permite la aparición de una multiplicidad de yoes de origen (no hay un único yo de origen, una única perspectiva, como en el caso de la primera persona). El mecanismo que posee y utiliza la historieta para generar esta misma aparición es similar al que utiliza el cine: la utilización de la imagen. Es a través de ella que los personajes (las “personas” de este otro mundo “como real” que es la ficción) aparecen en lo narrado como “terceras personas”.

caso en el que la diégesis del relato se encargará en algún momento de poner en claro esto sin que sea necesaria la co-presencia de quien pronuncia las palabras y ellas mismas. O bien puede tratarse del parlamento de una figura que no sea personaje, y por lo tanto se tratará entonces de una especie de narrador (más al estilo de la literatura) o voz narradora. Estrictamente hablando, el protagonista como nosotros lo entendemos, en estos tipos de cómic puede aparecer tanto bajo la forma de personaje (dibujado y, por eso, representado como una “tercera persona”) como de “narrador” (manifestado solamente mediante materia lingüística y representado como primera persona).

En el ejemplo 4 del Anexo de este trabajo, ejemplo proveniente de la historieta *La vida es vigilia*, escrita y dibujada por Diego Agrimbau, veremos uno de los dos casos. En “¡Niños! Horror!!”, Diego Agrimbau, autor-protagonista, aparece como personaje del episodio (**VER EJEMPLO 4 DEL ANEXO**). En la primera viñeta, que presenta la historieta, ubicamos simultáneamente el nombre del autor con un dibujo a su lado. Se puede observar un “emparejamiento” de ambos elementos que parecería funcionar en miras a su asimilación, que es la asimilación del autor con el protagonista. Dicho esto, la particularidad de este caso que queremos resaltar es que para esta historieta el protagonista aparece en la diégesis bajo la forma de personaje.

En la historieta “Sí”, del autobiográfico *Indecentemente cursi* escrito y dibujado por Caro Chinaski, observamos la otra posibilidad, en la que al margen de la personificación que hace el dibujo, aparece una figura de narrador distinta del personaje encarnada en recuadros de texto independientes (**VER EJEMPLO 5 DEL ANEXO**). Nuevamente se da el recurso de la inclusión del nombre que, postulamos, facilita la identificación entre protagonista y autor. A diferencia del ejemplo anterior, producto de la posibilidad de hibridación que ofrece el dispositivo, la protagonista aparece a la vez como personaje y como narradora de lo que sucede en las viñetas. Ahora bien, por más que en la figura de autor-protagonista identifiquemos a ambas facetas como pertenecientes a la misma persona, enunciativamente hablando (en un sentido benvenisteano) tenemos en cada viñeta dos figuras diferentes. Esto se hace posible porque, como dice Hamburger, “(...) Auténtico o fingido, quien escribe su autobiografía objetiva sus etapas anteriores. Ve su yo juvenil distinto del actual, el que narra, y diferente también de los de otras etapas (...)”¹⁴.

¹⁴ Hamburger, Käte, Ídem.

Por último, basándonos en un fragmento del texto de Hamburger ya reproducido líneas arriba (que aclara que toda enunciación en primera persona, o sea que respete la estructura de yo de origen, por características propias de su funcionamiento de ser testimonio de un sujeto, no sólo postula aquello de lo que habla como objeto, sino que siempre será testimonio subjetivo y por lo tanto no puede dar testimonio de lo que el sujeto que es yo de origen no pueda dar), debemos decir que para que una historieta autobiográfica mantenga o conserve el registro de ser testimonio de un yo de origen, necesariamente en toda viñeta aparecida en su superficie textual debe aparecer al menos un elemento de la subjetividad del autor-protagonista. Es decir, debe mantenerse todo el tiempo la perspectiva del yo de origen; no debe contradecir el hecho de que es testimonio de un sujeto incluyendo situaciones absolutamente distanciadas de su perspectiva.

3.3. Indicialidad del trazo y construcción de un ícono personal de autor-protagonista

Cabe analizar, en vistas de los objetivos de este trabajo, un tercer elemento, el cual puede reforzar la autenticación del discurso historietístico como autobiográfico: el trazo y su relación con el autor. Todos los cómics poseen un guión, y por lo tanto un guionista, al mismo tiempo que están compuestos por imágenes (por lo general dibujos), por lo que también poseen un dibujante. Cuando la figura de guionista y dibujante confluyen en la misma persona, para los casos de cómic autobiográfico, esto desata un nuevo mecanismo autenticante¹⁵. Sin perder de vista la presencia de saberes laterales que pueden hacer posible la identificación del trazo del dibujo con su autor, en los casos en los que el autor-protagonista es además un ícono del verdadero autor realizado por éste, esta relación de identificación (autor-protagonista) se potencia llegando incluso a ocupar una posición similar que la que adjudicamos a la firma. Por un lado, damos con un ícono del autor que al mismo tiempo es, de alguna manera, su firma, su sello. Este ícono se encuentra cargado tan fuertemente por un componente indicial (que es el provenir de la mano del autor, encarnado en el trazo) que en la materialidad del texto

¹⁵ Decimos esto ya que el carácter de “auto”biográfico de una historieta está dado por el guión, sin la necesidad de que el autor ocupe ambos papeles de guionista y dibujante. Por eso es que el mecanismo autenticante que en este fragmento pasamos a describir, a pesar de ser capaz de otorgar un fuerte peso autenticante al texto, no es incuestionablemente suficiente para afirmar el carácter de autobiográfico. Podríamos agregar a modo de hipótesis que en los casos en los que el cómic se encuentra escrito y dibujado por la misma persona podría darse simultáneamente una autobiografía y un autorretrato, y en los que el dibujante es otra persona lo que habría sería autobiografía y retrato. Lo que queremos dejar en claro es que aun en el cómic el que hace autobiografía es el guión, y no el dibujo.

ayuda a construir un nexo entre su interioridad y la exterioridad de la realidad misma, nexo ineludiblemente ligado a la persona del autor, y de esa manera al yo de origen de la enunciación. Una vez en funcionamiento, este elemento refuerza la asociación del texto a una enunciación de realidad; es como si fuese una garantía aún más grande de que quien “habla” es el autor. Este elemento recibe su fuerza de la misma convención cultural que logra que esté socialmente aceptado que la firma de una persona representa su testimonio de que acepta la responsabilidad de lo que el documento firmado en cuestión le adjudica (es como un “hacerse cargo” de lo dicho). De alguna manera, la firma vale por el cuerpo del firmante. Para el ámbito de la historieta autobiográfica, lo que nos interesa rescatar es que este elemento puede construir un ícono que por sí solo podría ser suficiente para la construcción de la figura del autor-protagonista.

Una vez que tenemos conocimiento de la fuerza de este recurso, su peso no puede ser desatendido en ninguno de los casos en que aparece. No obstante, su fuerza por lo general es mayor en los casos en que es utilizado de manera no tradicional. Un ejemplo de esto lo constituye la historieta *Aline ‘n’ Bob* in “Our lovely home”, cómic escrito y dibujado por Robert Crumb y Aline Kominsky-Crumb, su esposa (**VER EJEMPLO 6 DEL ANEXO**). Esta historieta autobiográfica tiene la particularidad de estar dibujada simultáneamente por ambos autores, pero de una manera muy especial: cada quien se hace cargo de su punto de vista. El Robert Crumb personaje se encuentra dibujado por Robert Crumb, mientras que la Aline Kominsky personaje se encuentra dibujada por Aline Kominsky. El recurso mencionado se repite: el ícono del autor personaje es producido por el propio autor al que representa. En este episodio no es necesario poner en funcionamiento saberes laterales para reconocer esto, pues el propio cómic mediante elementos gráficos (carteles que aparecen dentro de las viñetas pero que, estrictamente hablando, no hacen a la diégesis del relato, pues son comentarios externos de los autores acerca del cómic, y por ello de alguna manera podrían ser considerados como “paratextuales”) permite este reconocimiento.

A MODO DE CONCLUSIÓN

En este trabajo analizamos específicamente el caso de la autobiografía en historieta dentro del régimen de la no ficción. Para este género localizamos dos elementos como los más importantes a la hora de definirlo como una producción no ficcional. Por un lado, vimos cómo la participación de elementos paratextuales es capaz de enmarcar a la historieta en cuestión dentro del régimen de lo no ficcional, y de

manera más específica en el género de la autobiografía. La importancia de este recurso ha sido tal que para algunos casos en particular su presencia o ausencia hubiese sido suficiente para convertir a una historieta no ficcional en ficcional, o viceversa. Por otro lado, postulamos la aparición de una figura textual a la que llamamos *autor-protagonista* como la encargada de anclar el texto al sistema de la realidad. Por un lado, es la manifestación textual del yo de origen histórico del texto (su autor, el que cuenta su propia vida), y de esta manera se convierte en el mecanismo indicial más fuerte a la hora de relacionar a la autobiografía con el sistema de la realidad. Por otro lado, y complementando “hacia adentro del texto”, es el elemento de la superficie textual capaz de modalizar al contenido como objetivo, por el hecho de postular la presencia de una perspectiva, el yo de origen, que al ser sujeto postula a lo dicho por él como objeto. Por último, reconocimos que para que un texto de estas características pueda pretenderse como el relato del sujeto enunciativo histórico, que es el autor, debe mantener en todo momento (o sea, en cada viñeta) su perspectiva o punto de vista.

Por otro lado, notamos que esta filiación del texto con la realidad puede verse reforzada por elementos de alta carga indicial, que hagan referencia a ella. Identificamos tanto al nombre del autor como a su trazo en el dibujo como elementos que cumplen con estos requisitos, y más precisamente a la firma y a la construcción de un ícono de autor-protagonista por parte del autor que cuenta su autobiografía, como mecanismos con una gran potencia para ligar al texto historietístico con el género de la autobiografía como enunciación de realidad.

Concluimos de esta forma el análisis de la autobiografía en el cómic, aunque de ninguna manera completamos con esto el análisis de lo que es propio y constituyente de lo autobiográfico en la historieta. Recordamos que los elementos aquí manejados no constituyen mecanismos infalibles para producir no ficción, sino que, más al modo de Hamburger, pueden ser relacionados más fuertemente con el régimen no ficcional pero aún así no tienen la potencia necesaria para erigirse como testimonios incontrastables de la realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Benveniste, Émile: “El aparato formal de la enunciación”, en **Problemas de lingüística general II**, México, Siglo XXI, 1999.
- del Coto, María Rosa, **De los códigos a los discursos. Una aproximación a los**

lenguajes contemporáneos. Buenos Aires, Docencia, 1997.

- Genette, Gérard: “Relato ficcional, relato factual”, en **Ficción Y Dicción.** Barcelona, Lumen, 1993.
- Hamburger, Käte, “El género mimético o de ficción”, en **La lógica de la literatura.** Madrid, Visor, 1995.
- Hamburger, Käte, “Formas especiales”, en **La lógica de la literatura.** Madrid, Visor, 1995.
- Hamburger, Käte: “Fundamentos en la teoría del lenguaje”, en **La lógica de la literatura.** Madrid, Visor, 1995.
- Verón, Eliseo: **La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad,** Gedisa, Buenos Aires, 1987.
- Verón, Eliseo: “La mediatización”, en **Semiosis de lo ideológico y del poder. La mediatización,** Buenos Aires, Oficina de publicaciones del CBC, 1995.

EJEMPLO 1



EJEMPLO 2



EJEMPLO 3



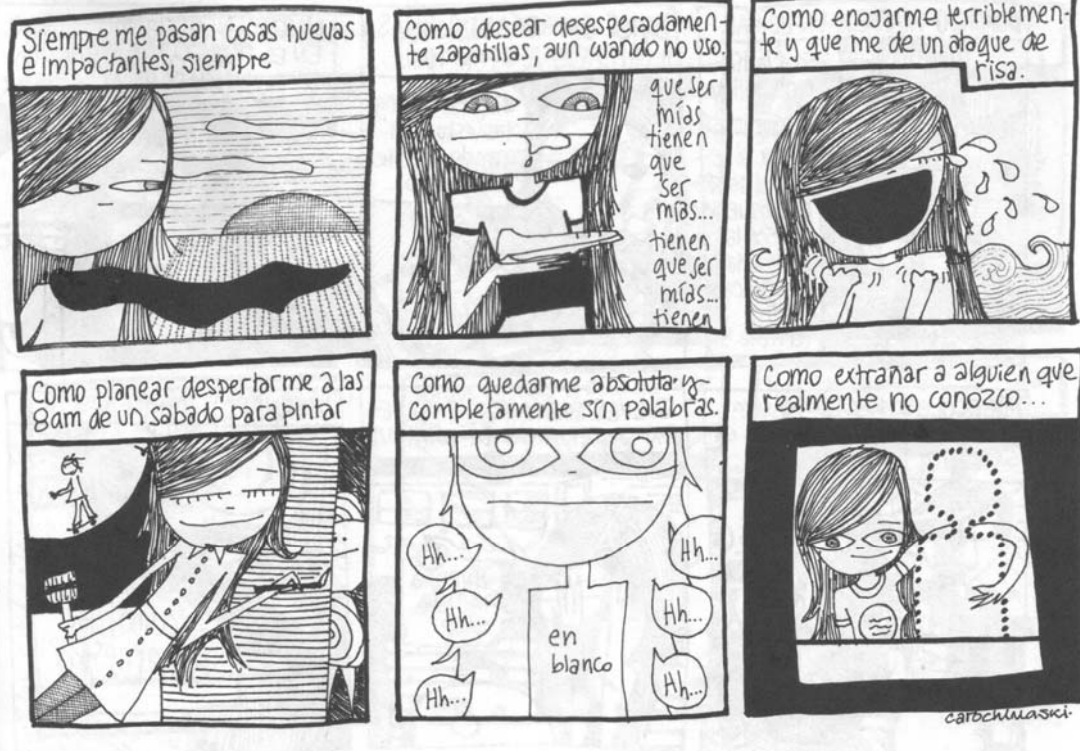
EJEMPLO 4



EJEMPLO 5

5

Indecentemente Cursi "Si"



EJEMPLO

6

