

La historieta como narración paradójica: el caso de *La gallina degollada*

Por Laura Vazquez y Natalia Romé

Aclaración: El carácter excepcional de esta obra exige nuevos análisis que refuercen nuestra hipótesis. Conscientes de ello, afirmamos la condición paradójica y contramítica de la historieta como potencialidad susceptible de futuras evaluaciones.

La historieta se ubica en un cruce singular entre masividad y marginalidad, entre visibilidad e invisibilidad y entre legitimidad e ilegitimidad, lo que constituye en el campo de los consumos culturales una particularidad ineludible.

Su carácter de visibilidad social¹ no eclipsó su intrínseca condición de objeto marginal. La historieta es un objeto de la cultura de masas, pero también es un lenguaje con mecanismos específicos de producción y por lo tanto, con una fuerza ideológica propia.

La particularidad de este lenguaje está dada por su estructura narrativa,² puesto que la historieta es narrativa en secuencia gráfica. Y aquí reside su especificidad: al ser *narrativa en secuencia*, el paso del tiempo se representa a través de la sucesión de imágenes, en otras palabras: la historieta transforma el tiempo en espacio. Queda sólo por decir que ninguna otra narrativa tiene esta posibilidad expresiva.

El relato historietístico es un relato cuya historia transcurre de un cuadro³ a otro sin necesidad alguna de dar cuenta explícitamente de ese devenir temporal.

Esa particularidad del lenguaje funda su condición determinante: la historieta exige una gráfica de la palabra y una gramática del dibujo. No estamos ante un "género híbrido entre la narrativa y la gráfica"⁴ sino ante un lenguaje social con específicas condiciones de producción y de reconocimiento.

Presentaremos el trabajo de Trillo y Breccia como un caso representativo de las anteriores afirmaciones. La adaptación de "La gallina degollada" no debe ser leída como versión historietada de un cuento literario, sino como (otra) narración con singularidad estética y estilística y sobre todo con un registro

¹ En 1967 el total de ejemplares vendidos ascendía a 21 millones, en 1974 el volumen de venta alcanzaba los 45,7 millones de ejemplares según Rivera, Jorge B.: *Panorama de la historieta argentina*. Libros del Quinquicho. Buenos Aires. 1992.

² En palabras de Jorge Rivera la historieta es "una narración construida mediante la integración visual de dibujos y textos, en forma de secuencia (la suma horizontal de cuadros o viñetas, leídas de izquierda a derecha, en el mismo sentido que la palabra impresa) que trata de mostrar el desarrollo de las acciones y los escenarios" Idem.

³ El cuadro es la menor unidad narrativa y significativa en que puede ser descompuesto un relato historietístico.

⁴ Pablo De Santis subraya: "la historieta se afirma en las zonas de su indeterminación y de su mezcla: como género híbrido entre la narrativa y la gráfica, encuentra su pureza en el punto de máxima contaminación". Esta perspectiva analítica (característica de un marco referencial que concibe lenguaje como "arte menor") es la que ponemos en cuestión desde una aproximación teórica. De Santis, Pablo: *La historieta en la Edad de la Razón*. Paidós Postales, Buenos Aires, 1998.

temático diferencial.⁵ Cabe tener en cuenta que se trata de un texto que escapa a las transposiciones historietadas de literatura que evidencian un tratamiento reduccionista del relato. Oscar Steimberg en su libro *Leyendo Historietas* inscribe a "La gallina degollada" de Breccia y Trillo en lo que denomina *nueva escritura de ficción*: "una escritura que introduce, en los modos de narrar de Occidente la novedad de su continua mostración del hecho mismo de narrar"

Dada la existencia de este registro propio planteamos el carácter paradójico de la historieta. Tratándose de una transposición, la versión historietada no puede dejar de aludir al texto referido, sin embargo, este condicionamiento no es determinante puesto que existe una "relativa autonomía" del texto transpuesto. Esa "relativa autonomía" posibilita poner al descubierto el poder de lo irracional, ese poder de lo "bestial" soslayado en el cuento de Quiroga, que comentaremos más adelante.

Podemos establecer que el "juego de astucia" (Steimberg referirá a la posibilidad de construcción de una segunda melodía) que los autores del texto transpuesto pueden desarrollar no es casual. Ese valor diferencial es posible gracias a la inherente condición paradójica del lenguaje. Esta condición constitutiva del lenguaje historietístico que permite a través de la alegoría y la elipsis desdoblar versiones en conflicto será desarrollada en el punto siguiente atendiendo a distintas categorías analíticas.

Nuestra intención es poner en juego las arterias ideológicas de un texto producido (y producto) de la industria cultural, con la convicción de que lo ideológico supone una dimensión estructurante de la subjetividad. Tomemos el caso de la historieta "La gallina degollada" de Trillo y Breccia⁶ basada en el cuento homónimo de Horacio Quiroga, para dar cuenta de la especificidad paradójica de este dispositivo narrativo, a partir de ciertas operaciones de elisión, metonimia y de su dialéctica gráfico-verbal.

Vale la pena aclarar que este artículo no tiene por intención trabajar acerca de los mecanismos de la transposición, de un soporte a otro, sino en develar algunas categorías teóricas inscriptas en el texto transpuesto, y no en realizar una lectura que compare y enfrente a ambos. El texto transpuesto pone de relieve el modo en que la condición paradójica atribuida a este lenguaje se verifica en el tratamiento transpositivo del cuento. Resulta pertinente aclarar a los efectos de nuestra búsqueda, que, como advierte Oscar Steimberg "...la transposición como fenómeno de circulación discursiva conlleva un aspecto de

⁵ Al respecto ver las conclusiones que Steimberg arroja de la versión en historieta del cuento de Horacio Quiroga. Steimberg, Oscar: *Leyendo historietas. Estilos y sentidos de un "arte menor"*. Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1977, página 154.

⁶ En el primer Congreso Nacional de Semiótica (La Plata, 1996), la investigadora María Rosa Del Coto presentó una singular ponencia ha propósito de la transposición en historieta del cuento "La gallina degollada". Dicha ponencia titulada "Palabras sobre la gallina degollada de Breccia y Trillo", si bien se inscribe en otra línea de análisis, adquiere una relevancia capital para la construcción teórica del presente trabajo. Por lo tanto, en varias oportunidades haremos referencia explícita al citado texto. Asimismo al trabajo que sobre el mismo caso desarrolló Oscar Steimberg en "Cuando la historieta es versión de lo literario", en *Leyendo historietas. Estilos y sentidos de un "arte menor"*. Nueva Visión Lenguajes, Buenos Aires, 1977.

isomorfización, de "equivalencias" directas, pero al mismo tiempo otro, que comporta, en el mismo movimiento, desvíos y diferencias"⁷

En este sentido, en el plano de las operaciones retóricas de la historieta, se revela la coexistencia de dos lógicas argumentativas simultáneas y conflictivas en la representación del hecho del asesinato de la niña sana por parte de sus hermanos idiotas. Este gesto de desdoblamiento enunciativo es condición del discurso paradójico y es identificable, en el plano retórico, en figuras que caracterizan a cada una de las dos lógicas.

Por un lado, la metonimia organiza en la versión de Breccia y Trillo la puesta en escena de la irracionalidad bestial atribuible a los idiotas y que se ofrece en un nivel más explícito de la representación del asesinato. La operación metonímica establece una lógica que se manifiesta sintagmáticamente a través de la "apropiación del rojo"⁸ proponiendo como motivación del crimen la fascinación por este color que aparece, estéticamente reforzado en el tratamiento del texto transpuesto. Es este elemento, único color en toda la producción blanco y negro, el que produce por metonimia, la cadena sintagmática que vincula el sol, la gallina sacrificada y la sangre de la hermana asesinada. En palabras de Steimberg: "El rojo que obsesiona a los idiotas del cuento -y que los hará fascinarse ante el color de la sangre de la gallina sacrificada, y luego ante el rojo de la que ellos mismos vierten en su crimen- recorre las sucesivas secuencias como una segunda melodía ... que profundiza el continuo de la obsesión y de su verdad psicológica, y ahora estética: esa verdad que alienta muchas veces en forma oculta en los cuentos de Quiroga, reprimida por sus ideas explícitas; y que aquí estalla convocada por el dibujo de un historietista irrespetuoso".⁹ En la misma línea, María Rosa del Coto señala en sus conclusiones respecto a la versión analizada lo siguiente: "...pone al descubierto lo que en el texto de Quiroga, aunque presente, se halla "ocultado", relativizado o compensado: ese poder de lo irracional, ese poder de lo "bestial" que mediante (...) el trabajo estilístico de las imágenes y el uso del color rojo en alguna de ellas, la historieta no cesa en poner en escena".¹⁰



⁷ Steimberg, Oscar. "Producción de sentido en los medios masivos: las transposiciones de la literatura", en *Lenguajes*, núm. 4, Buenos Aires, 1980.

⁸ Steimberg, Oscar. Idem.

⁹ Steimberg, Oscar. Idem.

¹⁰ Del Coto, María Rosa. Idem.

Por otro lado, la elipsis estructura una segunda racionalidad presente en el mismo acto y que se ubica de modo más cercano a la serie argumentativa que sostiene el cuento de Quiroga, en la medida en que su representación del asesinato ofrece las bases para una cierta legitimidad del crimen: los idiotas se deshacen de su hermana porque ésta les ha quitado la atención paterna, en otras palabras, la acción reviste un carácter de tipo racional con arreglo a fines.

Ahora bien, veamos el modo en que la convivencia conflictiva de dos líneas argumentativas en una representación narrativa abona nuestra perspectiva del relato historietístico como manifestación discursiva paradójal.

Tal como lo concibe Roland Barthes, el discurso paradójal es el que se sostiene en la tensión conflictiva de dos narrativas simultáneas. Es el lugar de la pregunta que se desenvuelve como espacio de resistencia a la Doxa, en ese instante siempre fugaz en el que las verdades son puestas en cuestión y el conflicto se deja ver.

La paradoja se inscribe en el campo simbólico de una dialéctica entre dos términos. En el mismo plano, agreguemos que es la dialéctica del valor que constituye la lógica del sentido (marcado/no marcado) y del juego freudiano (fort/da). Sin embargo, como advierte el propio Barthes, este juego trasciende su pretendida dimensión binaria en la medida en que da lugar al surgimiento de un tercer movimiento que, si bien no resulta un gesto sintético, sí constituye una deportación, una remisión a un más allá, - y si se nos permite la metáfora cinematográfica- a un "fuera de campo". Volvemos, en definitiva, al escenario de surgimiento y circulación del sentido, pero entendido ahora desde una perspectiva, si bien estructuralista, más laxa y dinámica.

En el libro *Barthes por Barthes*, afirma el autor: "a la Doxa tampoco le gusta el sentido, el cual es culpable para ella, de introducir en la vida una suerte de inteligible infinito (...) contra la Doxa, hay que ponerse a favor del sentido, pues el sentido es producto de la Historia, no de la Naturaleza...". Como se ve, sentido y paradoja conviven en el terreno de la ambivalencia, la movilidad y la sensualidad frente al discurso ideológico que se *repite* y *consiste*. La manifestación estética y la ficción son sus condiciones de existencia en la medida en que interpelan los mecanismos del valor establecido y petrificado de la Doxa. Tal es su potencial: "proporcionar las reglas de un discurso indirecto y transitivo capaz de transformar el lenguaje sin pregonar su dominación ni su buena conciencia". En el débil equilibrio paradójal el discurso pone en escena el conflicto constitutivo que atraviesa toda pretensión de validez referencial, tal como ocurre con el artificio estético y con la construcción ficcional. Y en este sentido, el discurso paradójal expresa su fuerza política de desmitificación. Si admitimos la propuesta barthesiana, cabe pensar al discurso paradójal en términos de desdoblamiento, de duplicidad. Entonces, es posible reintroducir el ejercicio de la paradoja en el Orden de lo Imaginario, tal como lo elabora la teoría lacaniana.

A partir del estudio freudiano sobre el juego fort-da, Lacan elaborará su idea sobre el carácter constitutivo del registro de la *falta* -la pérdida de la unidad original- en el proceso de advenimiento del hombre-en-el-niño, es decir, de su ingreso en la cultura. Este pasaje que se manifiesta como transformación de la *necesidad* primitiva en *demanda* importa un movimiento de desdoblamiento en

la medida en que, por un lado, apunta a la satisfacción de una necesidad del Orden de lo Real, pero por otro, lo hace dirigiéndose hacia otro sujeto –su madre-. En este gesto se instala el registro de la distancia –con la consecuente nostalgia respecto de la unidad perdida-, simultáneamente comienza a tener lugar la noción de *alteridad* que es la que hará posible la configuración del propio ego. Se trata, en definitiva, de la configuración de la especificidad humana, porque lo que el niño demanda de aquel que se erige como su otro es, en términos hegelianos, el *reconocimiento*.¹¹

Estas reflexiones sobre lo ideológico en el marco del psicoanálisis pueden pensarse a la luz del análisis barthesiano del discurso mítico como metalenguaje. En su obra *Mitologías*, el autor pone en escena la relación de pasaje que funda la alineación del sentido en el concepto, a fin de revelar el conflicto que atraviesa la relación entre referencialidad e historia, en el ejercicio del lenguaje.

En esta línea, sólo resta afirmar que en la paradoja, la duplicidad mítica queda al descubierto, en la medida en que su equilibrio, sostenido en la ambivalencia, elude la del impulso naturalizador del mito porque permanece en un juego ambiguo de convivencia entre forma y sentido. Dice Barthes: “la mejor arma contra el mito es, quizás, mitificarlo a su vez, producir un mito artificial”, tal es la fuerza contramítica del discurso paradójico: la de re-politizar aquello que se pretende “un habla despolitizada”.



En el prólogo a la primera edición de *Mitologías* confiesa: “reclamo vivir plenamente la contradicción de mi tiempo, que puede hacer de un sarcasmo la condición de la verdad”. A través de esta aspiración se evidencia una apuesta política: ya que el mito es un lenguaje y toda significación es mitología, la “desmitificación” nunca es una operación de “libertad”. En otras palabras: el discurso heterodoxo no puede postular una ruptura con el discurso de la Doxa, bien puede convivir con él. El gesto sarcástico es que comparten el espacio social formando un “conveniente divorcio”. Este escenario ofrece las

¹¹ “La búsqueda que hace el sujeto, no del complemento sexual, sino de esa parte de sí mismo para siempre perdida, que se constituye por el hecho de que no es más que un ser viviente sexuado, que ya no es inmortal”. Lacan, J. Seminario 11: *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Editorial Paidós, México, 1984, p. 212.

condiciones propicias para albergar en el mundo de las significaciones, discursos paradójales.

A la manera de un estudio preliminar, pensamos que la historieta es un habla susceptible de encarnar narraciones paradójales. Por su carácter constitutivo la narrativa dibujada puede presentarse como un metalenguaje al modo de un juego en el que el sentido se oculta en el mito y al mismo tiempo se hace presente en él.

Si pensamos con Barthes que el mito es una "coartada perpetua" donde el sentido siempre se encuentra en su lugar para *presentar* la forma y la forma está siempre allí para *distanciar* el sentido, el conflicto, la contradicción, el estallido, aparecen siempre como la remisión perpetua a un "más allá" de la semiosis.

En este marco, la historieta devela en el gesto transpositivo que se postula en la humildad del *comentario*, otro discurso introducido de forma subrepticia o desviada. La versión historietada constituye en ese acto dramático su naturaleza ideológica. Como producto estandarizado para un mercado de masas, la historieta no busca poetizar el mundo en una búsqueda del sentido inalienable de las cosas, por el contrario, evidencia su impotencia tautológica. Es a partir de esta nominación que hemos pensado en el potencial subversivo de este lenguaje, potencial que estratégica o tácticamente se presenta bajo la forma de un "inocente" sarcasmo.

Natalia Romé (1974) es Licenciada en Comunicación Social por la Universidad de Buenos Aires. Ha cursado varios seminarios y asistido a charlas y debates acerca del campo de la comunicación y la cultura. Trabaja en EUDEBA, Editorial Universitaria de la Universidad de Buenos Aires, desarrollando tareas en el ámbito de las relaciones institucionales así como en la prensa y difusión de la institución.

Laura Vazquez (1973) es licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Buenos Aires. Ha medrado profesionalmente como redactora en medios gráficos y como gestora cultural en entidades públicas y privadas de Argentina. Actualmente, alterna su pasión por la escritura de guiones con sus labores docentes en facultades argentinas. Junto a Diego Agrimbau se halla trabajando en una tesis doctoral sobre las políticas culturales implícitas en la producción editorial de historietas en su patria.