

Narrar como un devenir río. Experimentos narrativos en “Sátira Latina” de Mariana Paraizo

Jorge Sánchez ⁽¹⁾

⁽¹⁾ Jorge Sánchez, Magíster en Literatura Latinoamericana y Chilena (USACH), Doctorando del programa de Estética y teoría del arte de la Universidad de Chile. Realiza docencia en la Universidad de Santiago de Chile sobre cómic y teoría literaria, y dirige seminarios de grado sobre narrativa gráfica. Su otra filiación institucional es la Universidad San Sebastián. Además, pertenece al grupo de investigación RING. Ha publicado artículos y capítulos de libro que abordan los problemas entre la visualidad y el cuerpo, sus últimas publicaciones son: “La memoria porfiada” en el libro Poéticas del dolor (2017), “Terror cuerpo y vacío: una lectura del Siniestro Doctor Mortis” en el libro Dibujos que Hablan (2017), “El cuerpo espasmático en “1973 La Tormenta” de Ricardo Fuentealba” en revista Panambí (2019) y “El comic en el corpus literario universitario, Desautomatización de la mirada y complejización del acto de memoria” en el libro Literatura y educación: construyendo identidades (2020). Además, es editor, junto con Carla Motto y Sofía Arévalo, del libro: Acontecimientos Corporales. Desplazamientos en las prácticas artísticas (2018). Actualmente trabaja las condiciones de representación del tiempo en el cómic en su tesis doctoral como becario Conicyt en el programa de Filosofía con mención en estética y teoría del arte, en la Universidad de Chile.

Resumen

El propósito de este artículo es describir las estrategias narrativas que se emplean en “Sátira Latina” de Mariana Paraizo (2015) como un ejemplo de una narración que desorganiza el tiempo histórico teleológico. A partir del análisis del uso de las viñetas y las conexiones intertextuales con los géneros noticiosos y satíricos, se justifica que el cómic presenta una narración experimental con un estilo que más que emplear secuencias problematiza la idea misma de secuencialidad visual al momento de accionar actos de memoria subjetivos que tensionan hechos oficiales.

Palabras clave: Cómic latinoamericano, Comic brasileño, Experimentación, Narración, Memoria, Tiempo, Cómic, Secuencia.

Abstract

The purpose of this article is to describe the narrative strategies that are used

in “Sátira Latina” by Mariana Paraizo (2015) as an example of a narrative that disorganizes teleological historical time. Based on the analysis of the use of vignettes and the intertextual connections with news and satirical genres, it is justified that the comic presents an experimental narrative with a style that, rather than using sequences, problematizes the very idea of visual sequentiality at the time of triggering acts of subjective memory that stress official facts.

Keywords: Latin American comics, Brazilian comics, Experimentation, Narrative, Memory, Time, Comic, Sequence.

Resumo

O propósito deste artigo é descrever as estratégias narrativas que são empregadas em *Sátira Latina* de Mariana Paraizo (2015), tomado como um exemplo de uma narração que desorganiza o tempo histórico teleológico. Partindo de análises sobre o uso dos quadros e das conexões intertextuais com os gêneros noticiosos e satíricos, argumentamos que o comic apresenta uma narração experimental com um estilo que, além de empregar sequências, problematiza a ideia mesma de sequencialidade visual quando põe em ação actos de memória subjetivos que tensionam os fatos oficiais.

Palavras chave: Quadrinhos latinoamericanos, Quadrinhos brasileiros, Experimentação, Narração, Memória, Tempo, Cômico, Sequência.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Fecha de recepción: noviembre 2020

Fecha de aprobación: diciembre 2020

Fecha publicación: marzo 2021

“... el tiempo no es más que una perspectiva nacida de la sucesión de los fenómenos, así como el espacio no es más que una perspectiva de la coexistencia de las cosas”. (Epstein, *La inteligencia de una máquina*, 2015, p. 41)

1. La historieta como estilo

Gilles Deleuze (1996) refiere a la literatura como una “materia vivida” (p.

12). Esta calificación le otorga dinamismo al texto literario tensionándolo, como el mismo filósofo enuncia, hacia lo “informe o lo inacabado” (p. 12) a partir de una sintaxis dada que no busca imitar un referente, así, tal como señala el filósofo “... la obra de arte moderna desarrolla sus series permutantes y sus estructuras circulares, señala a la filosofía un camino que lleva al abandono de la representación” (pp. 117-118). El planteamiento de Deleuze nos lleva a experimentar el arte desde el estilo, como enuncia Ruiz (2006) sobre la estética deleuziana: “... el estilo es propiamente tal creación sintáctica y no meramente léxica: hacer devenir la lengua en otra, desde su interior y desde su realidad, y no simplemente desde su posibilidad” (p. 175). Al vincular dicha posición con las historietas, tanto en su producción como en las formas de análisis, se patenta una posible polaridad entre la idea de producciones artísticas como un conjunto de caminos indirectos y la idea de un esquematismo que se impone en las obras. Este último es el que predomina en los análisis de los cómics. Es decir, las formas de abordaje o de lectura de las historietas se han esforzado en encontrar un sentido en unidades mínimas estables que forman estructuras dadoras de significado. Desde Eisner (1996) hasta Cohn (2013) existe una línea investigativa que defiende que existe un conjunto de rasgos formales del cómic que son inalterables y que dan sentido a su lectura. Postura que se tensiona con la idea deleuziana de un devenir de la literatura, de ese estar con lo informe siempre presente.

Dicha forma de concebir el cómic recae, en parte, en una idea de análisis estilístico que “... is typically used to refer to the specific visual dimensions of the artwork, including choices such as drawing versus painting techniques, colour versus black and white, and realism versus abstraction” (Forceville, El Refaire, Meesters, 2014, p. 485), centrándose en aspectos del uso de elementos estructurales del cómic (Mc Cloud, 2014; Groensteen, 2007) o lo que denominan como dispositivos estilísticos (Forceville, El Refaire, Meesters, 2014, p. 486). La lectura propuesta considera que la historieta estudiada tiene un estilo particular, mas entendiendo el estilo como un desborde de la lengua que problematiza la presentación de lo autobiográfico, el tiempo y el mismo formato del cómic. Así, la idea de estilo que se sostiene en este escrito difiere del centramiento en estructuras como los autores antes mencionados, sino que, siguiendo a Ruiz (2006), el estilo

...se aloja en su realización en la naturaleza virtual del sistema, que traduce el sentido de una proposición a través de la puesta en tensión de las mismas reglas de combinación, tanto de modo diferencial y solidaria para el estructuralismo, como

de derivación, composición y, principalmente transformación... (p. 173).

Dicha caracterización, con clara base deluziana, concibe el estilo como una forma de desvío que visibiliza la fragilidad de las definiciones de las estructuras que aparecen como dadas y naturalizadas en ciertas posturas interpretativas sobre los cómics.

Una hipótesis de esa mirada teórica / analítica basada en un esquematismo rígido puede deberse a que la mayoría de los cómics modélicos previos a los años sesenta efectivamente empleaban una estructura tipo, mandatada por el mercado editorial, sin embargo, luego de dichos años el esquematismo tradicional de los cómics se ve resquebrajado por variados empleos alternativos que suelen ser una pregunta por el mismo formato del cómic, tanto en el cómic comercial como en el que se podría llamar experimental (Pintor, 2017; Mazur y Danner, 2014; Steimberg, 2013; El Refaie, 2012). La concreción de un estilo del cómic en Latinoamérica, que anula, juega o problematiza las formas heredadas de los formatos, se ha manifestado en historietas que ponen en crisis el acto de recordar. Ejemplos de la última década como “1973” de Ricardo Fuentealba, “Notas al Pie” de Nacha Vollenweider, “Las sinaventuras de Jaime Pardo” de Vicho Plaza, o “Sátira Latina” de Mariana Paraizo, entre otras, presentan un agotamiento de la temporalidad histórica que afecta al sujeto moderno. Tal como menciona Sergio Rojas (2012) respecto a dicha afección en el arte en general: “... hoy la subjetividad se piensa a sí misma como el producto de condiciones técnicas de existencia de la sociedad contemporánea” (p. 250) lo que conlleva a una ruptura con la secuencia ordenada de la historia, así el arte “... se vuelve contra sí mismo, o mejor dicho, contra su destinatario: arremete contra sus hábitos estéticos, contra la cómoda contemplación desde los códigos instituidos...” (p. 268).

Esta problematización en las historietas latinoamericanas mencionadas viene dada por una vuelta crítica sobre las limitantes formales de los recursos de representación, desgramatizando el alfabeto hegemónico de estas que se “hereda” desde Europa y Estados Unidos, no con un fin territorializante, sino que precisamente para presentarlas como un quiebre al orden narrativo del lenguaje histórico y del mismo cómic. En los ejemplos nombrados si bien se presentan influjos de cómics experimentales europeos y estadounidenses, existe un énfasis por el recordar “desde acá”. Aunque, como sentencia Christopher Conway (2018): “...fijar una etiqueta nacional por detrás de la palabra cómic –cómico ‘argentino,’ cómic ‘chileno,’ cómic ‘español,’ etc.– en algunos contextos puede ser distorsionante” (p. 119) acá se refigura la forma de pensar la memoria teniendo presente el lugar desde donde surge: Latinoamérica, espacio político que ha tenido una triple imposición

narrativa: la de la imagen, la secuencia histórica y la de ser una narración montada desde Europa sobre los cuerpos latinoamericanos (Dieguéz, 2013; Rojas, 2012; Mix, 1992).

Este posicionamiento se tensa productivamente con un conjunto mayor de expresiones artísticas y la manifestación de sujetos históricos que se saben condicionados o tensionados fuertemente por tecnologías de la representación. De este modo exigen a las estructuras del cómic presentando formas de memoria vacías, incompletas, llenas de olvidos y con un tiempo acelerado en contraste con textos históricos que a partir del a priori de la transparencia de su escritura presentan una memoria ordenada y generalizable (Rojas, 2012).

Un aspecto formal que se evidencia en dichas historietas es la pregunta, directa o indirecta, sobre la idea de secuencia. Un orden que bajo la hegemonía estructural de McCloud (2014) responde a una cadena ordenada que un lector(a) tiene la capacidad de articular y ordenar bajo un significado global. En los cómics mencionados más que estructura hay una estructuración constante en que apela a una secuencialidad visual que superpone flujos, complejizando la idea de extracciones de significados globales.

Tomando en cuenta lo anterior, en el siguiente escrito se pretende esbozar un acercamiento al estilo de narración o puesta en cuestión de esta, en la historieta “Sátira Latina” de Mariana Paraizo. La hipótesis es que la narración se desliga de la secuencia teleológica en pos de una estructuración de un conjunto de flujos de duración inestables, como una especie de crítica al tiempo parametrizable de las narraciones clásicas (históricas, periodísticas y del mismo cómic), la transparentabilidad de la información, y la forma de presentar un hecho catastrófico a partir de la memoria individual y colectiva. La experimentación en este cómic emerge como llave de entrada obligada para romper con un diccionario preestablecido sobre la estructura del cómic y la idea de secuencia que predomina en las narraciones de memoria.

Los argumentos que se darán son a partir de la puesta en crisis del uso de la viñeta y los intertextos con el diario y la sátira, apoyado en reflexiones y conceptos propios de la teoría de la historieta, especialmente en explicar la idea de variación que proponen autores y autoras como Peeters (1998) El Refaie (2012) o Groensteen (2007) a quienes debo directamente la forma en que pienso e interpreto las historietas.

El Refaire, quien ha estudiado específicamente el problema del recordar hechos por medio de las historietas, mantiene que un rasgo común en las producciones es la multiplicidad, tanto del “yo” como del tiempo. Ambos se niegan a quedarse anclados a un parámetro ecualizador promovido por el pensamiento occidental (p. 93) presentando figuraciones del yo y el tiempo

marcadas por las irregularidades, superposiciones y vacíos (p. 94). Esta hipótesis se liga con las reflexiones de Peeters con su concepto de Metamorfosis como con el de travestismo del código de Groensteen. El primero al enunciar que en los cómics es imposible encontrar estabilidades, todo muta (1998, p. 35), todo fluye en una eterna construcción, como diría, guardando las consideraciones obvias, Groensteen desde una mirada semiótica: un travestismo del código, un cambio constante en las leyes gramaticales que rigen la lectura. La teórica y los teóricos, entonces, refieren al cómic como un medio que tiene la potencialidad de ser construido por una gramática del desvío, por flujos que no caben en una mirada estructuralista simplista.

En esta mirada de una variación continua de la historieta dialoga con aspectos de las ideas filosóficas de intensidad y narración desarrolladas por Deleuze y Ricoeur respectivamente que también operacionalizaré en este escrito. Ambas refieren a pensar eludiendo una analítica intelectual, dando cuenta de fuerzas que emergen de producciones artísticas (intensidades) y narraciones múltiples y diversas que se pueden activar en la lectura.

2. Mariana Paraizo

“Sátira latina” (2017) es una historieta realizada por Mariana Paraizo, la cual se encuentra incluida en “Topografías”, una publicación que agrupa a diferentes artistas de Brasil. La autora y dibujante ha destacado en su país como una artista que juega con los soportes e interroga la materialidad misma de la historieta, gesto que expande en las producciones de sus otras obras: pinturas, instalaciones y videos.

Un rasgo de su ejercicio artístico es su transitar entre soportes intertextualizando con códigos cerrados, tales como leyes, diccionarios o diarios, con el fin de subvertirlos y extrañar a los posibles receptores(as), tal como enuncia Fonseca (2017):

Ao olhar sobre o grupo de imagens que ela criou nos últimos cinco anos, fica claro que seu interesse maior é confundir e entregar para o público uma polissemia de interpretações, do que se utilizar das palavras para produzir um tom panfletário (parr.2).

Su producción de cómics dialoga con sus otras obras en dicho punto, especialmente en el tema de cómo recordar un hecho bajo una lógica desparametrizable. “Livro Sem Título” (2016); “Não Existe Abandonar”

(2017) y “Diário de neurose” (2017) son presentaciones de formas de hacer memoria o testimonio desde el fragmento, lo incompleto y el collage. Paradizo ante la pregunta del cómo expresar en el formato cómic la memoria responde desformateándolo, reestructurándolo, o, mejor dicho, pensándolo en una reestructuración constante, que activa virtuales de una lengua. Así se generan especies de hilos rojos con sus otras producciones que, como en “A casa é o mundo (móveis desabandonados)” (2017) o “Mesa de Cabeceira” (2017-2019) lo íntimo produce un quiebre en los modos de presentación de la experiencia sensible, ya que no cabría en los moldes tradicionales.

Sus cómics en relación a la producción brasileña actual destacan por la experimentación que hace que, aun cuando refiera a temas similares: cuerpo, memoria y violencia, se expande a otras sensibilidades. Por ejemplo, el canonizado cómic: “Memória de elefante” de Caeto (2010), “Cumbe” de Marcelo D’Saete (2014), o la mayoría de las historietas de Laerte disponen las imágenes respetando la idea de secuencia lineal, territorializando la experiencia de lectura a un tipo de secuencia lineal.

“Satira Latina” se relaciona con la ruptura de la barrera de San Marco en Minas Gerais el año 2015, hecho que provocó un deslizamiento de barro por toda la comunidad causando varios daños y muertes. La autora utilizó recortes de diarios referidos a dicha catástrofe como materiales de construcción del cómic, reorganizando la narración en una estructuración que toma la idea del fluido voraz del barro como una intensidad que atraviesa todo el texto.

La rotura de la viñeta

La viñeta genera una especie de mapa en la página del cómic que, según la teoría más tradicional (Eisner, McCloud) orienta la lectura por medio de acciones causales, una ocupación/segmentación ordenada de un espacio, en que cada viñeta retiene un tiempo (medible, cuantificable) y genera un efecto en otra viñeta que contiene un tiempo que es dependiente de la viñeta anterior. Sin embargo, esta concepción no alcanza a ser una categoría o criterio que abarque un conjunto de producciones que utilizan la viñeta con otras intensidades, desbaratando la gramática que se ha sobrepuesto a las producciones de historietas, a lo más se establecen puntos de orientación móviles/cambiantes para tensionar hacia un desborde de lo que uno podría esperar de una narración. La viñeta, como todo elemento que contiene en potencia una historieta, contiene dosis de descodificación que hacen que

pueda desbaratar cualquier ordenamiento semántico de esta hasta en última instancia agotar la idea misma de viñeta, siendo solo una referencia a esta, asunto que ejemplificaremos luego en el análisis de “Sátira Latina”. Respecto a la activación de dichas dosis, en Mariana Paraizo existe una pregunta sobre el formato cómic y el rígido esquematismo que se ha hegemonizado, realizando producciones con la idea de un devenir fluido. Es decir, en sus historietas se experimenta la idea del despojo del código, de metamorfosear las viñetas y de la simultaneidad lo que hace que la gramática tradicional de la narración explote, o, mejor dicho, se deveda la arbitrariedad de esta como un conjunto solo posible de secuencias. El accionar flujos múltiples a partir de lo que fue consignado como “una sola historia” contada por el diario se logra en parte gracias a la disposición y materialidad que adquieren las viñetas:



Ilustración 1. Paraizo, segunda plancha. En esta aparecen pegoteadas un conjunto de recortes de imágenes: signos zodiacales, imágenes de películas y textos escritos.

La página se muestra como un pliego disponible para pegar las viñetas. Estas cobran una materialidad que las vuelca extranjeras a la de la página, en una especie de pegoteado de imágenes que se superponen y conviven en tensión. Dicha disposición de las viñetas “seltas” se ancla al fluido/desastre que ocurrió.

Este pegoteado de fragmentos se puede pensar desde la apelación al diario, texto que apunta a la referencialidad (lo que enuncia pasó y es verificable), el orden temporal (lo que acontece está asociado a una hora, día y lugar) y a la carga simbólica de las imágenes televisivas o cinematográficas. El vuelco que acontece en “Sátira Latina”, como se observa en la plancha, es en la activación de múltiples narraciones que no cuentan nada, sin jerarquía ni asociación a una parametrización a partir de un exceso de historias que siempre habitaron en el diario oficial y que mediante al gesto de desgramatizarlas se activan un conjunto de virtuales.



Ilustración 2. Sátira Latina, plancha 02. En la portada aparecen referencias tanto a la autora como al hecho de la catástrofe acontecida.

Desde la primera plancha la pregunta que surge es ¿Cómo narrar una catástrofe desde lo íntimo? Así, la apelación al diario se puede leer como la

puesta en escena de un orden posible de la narración, es una voz pública que ordena la catástrofe, mas sin considerar las subjetividades. Es en este medio en que la incorporación de lo íntimo desterritorializa el espacio y la disposición secuencial de las viñetas. Dicha figura de lo íntimo la considero como las historias mínimas que invaden el diario: fragmentos de historias amorosas, trozos insignificantes del diario como los signos zodiacales, los crucigramas o las tiras cómicas, en contraste con las “grandes noticias” que atañen a lo público dominadas por la letra y la objetividad.

De este modo, el gesto que en las planchas predominen los fragmentos mínimos e íntimos de un diario produce el develamiento de la artificialidad de los signos y del vacío de la memoria. Lo primero se expresa constantemente, por ejemplo, en la primera plancha, en la que la idea de autoría, ya que el titular aparece firmado por Mariana Paraizo, pero su nombre y apellido aparecen recortados, montados sobre la página, como un texto externo que contamina apócrifamente el diario, además se pone en duda en la misma plancha en el fragmento que enuncia “Mariana desaparecida” vinculando un rostro a dicho significante. Mariana Paradizo múltiple entonces: autora del cómic, de la noticia, personaje desaparecido, y además un personaje de la noticia que se le acusa de burlarse del diario Globo, como aparece al lado derecho del título: “quadrinista leva a Globo a sério enquanto ri dele”. En la misma primera plancha el vacío de información se da en la incompletitud de las imágenes, como en los fragmentos del crucigrama o de cómics. Ambos formatos actúan en su contexto normalizador en relación con las otras palabras o viñetas, dependiendo del caso. Mas, a la vez, dichos medios también funcionan con los vacíos de las palabras a completar o el vacío del gutter. En Paradizo se confunden dichas funciones, los fragmentos actúan como vacíos de información que expresan un olvido que supera cualquiera posible gramática.

Entonces, la activación de un diferencial de las viñetas mediante una especie de pegoteo de informaciones mínimas frente a un gran hecho, desplaza a espacios nuevos las formas posibles de narrar el acontecimiento. Esta idea de problematizar la veracidad referencial de diario se ve también en su instalación “Saque” (2017) la cual fue censurada por la directiva del Museu Histórico Nacional. En esta se reemplazaban monedas originales de la colección Numismática del Museo por unas hechas en papel pluma, lo que se acompañaba de una noticia “falsa”:



Ilustración 3. La imagen muestra parte del diario “falso” que narraba el hecho del cambio de monedas.

La validez del significativo y el medio se ve desnaturalizada, para precisamente evidenciar que nunca hubo nada natural. Así, más que una rotura con la forma, hay un gesto de expresión de memoria. Este último concepto lo entiendo desde Deleuze (2002) quien sostiene que en la expresión “... van a insertarse en los contenidos, a intervenir en los contenidos, no para representarlos sino para anticiparlos, retrogradarlos...” (p. 91). De esta forma el tiempo medible, la secuencia de relatos, el orden periodístico se devela como una posibilidad dentro de otras. Una posibilidad artística que, tal como enuncia Ricoeur (2003) sobre la duración y la literatura, es que se evidencia cómo las narraciones de ficción presentan variaciones imaginativas, “concepto que designa estas figuras de concordancia discordante que van más allá de los aspectos temporales de la experiencia cotidiana” (p. 535), estas refiguraciones son presentaciones de otros sentidos de lo temporal que eluden lo referencial y transparente en pos de plasmar una simultaneidad que no teme a la ausencia de una secuencia lógica.

En estos casos la idea de viñeta es insuficiente, de hecho, cabe la pregunta si es que hay en este cómic, la teoría nos exige pensar en secuencias determinadas por espacios autónomos y dadores de sentido, pero acá si es que es posible considerarlas solo se pueden concebir desde el agotamiento del espacio de la página, afectando la idea estándar de tiempo medible que se propone desde la teoría del cómic tradicional. Acá no existe límite o marcas de un inicio/desarrollo/final, sino que una aparición de flujos inestables, ya que la viñeta, en estos casos, no es un instante de tiempo aislado, sino que en

este caso se activan flujos de duración informes en relación con las otras viñetas a partir de lo que Groensteen (2007) denomina solidaridad icónica. Ninguna viñeta es un instante, sino que es un mínimo de movimiento, un flujo particular de una intensidad de duración que convive en la página con otras viñetas. Justamente la viñeta tiende siempre a cargar de intensidades la página, ya sea de saturación o rarificación de lo presentado, siendo la separación, la limitación concebida como abismo entre las imágenes, la antípoda de lo que una viñeta hace en una página. La producción de un efecto temporal está basada tanto en este enlodamiento del tiempo como en estos cuerpos atrapados/mezclados en el espacio. Aquí desaparece el cuerpo narrador/testigo de un hecho y surgen cuerpos espasmáticos, en general, sin fondos, sin otro espacio que el sentir sobre la memoria violenta, o si hay un fondo, los cuerpos se dibujan plegados a dicha espacialidad.

3. Sátira Latina y la inclusión de la subjetividad

En la historieta existe una apelación al lugar de enunciación o la puesta teatralizada, performática de la memoria. El título “Sátira Latina” intertextualiza con el género literario arcaico que apela a la abundancia mezclando, en su representación, danza, música y recitación (en verso y prosa). El objetivo de estos textos era la ridiculización o la censura de alguien o algo.

La historieta recoge la idea de la mezcla al emplear el montaje de diversas imágenes y, a la vez, la idea del gesto de memoria como un acto teatralizado, en que el receptor no sigue solo una línea secuencial en la cual adapta su mirada, sino que, en la plurivectorialidad de la mirada, en el armar la memoria patentando, en la misma construcción lectora, el olvido o la desconexión. Aquello complejiza la fe puesta por McCloud (1993) en el lector, al insistir en su canónico texto “Entender el cómic” en la capacidad de realizar clausuras entre dos imágenes separadas por un gutter, aun cuando no tengan una conexión evidente (como en las secuencias non sequitur).

En “A casa é o mundo (móveis desabandonados)” (2018) se puede ver un gesto similar, esta es una instalación en la que se intervienen muebles de uso cotidiano con escrituras, dibujos, fotografías y recortes de revista de Mariana Paradizo. La materia se ve intervenida por marcas sensibles de la memoria.



Ilustración 4. La fotografía de la instalación muestra parte de la habitación, y cómo el mueble está con variados pegados de recortes que marcan la subjetividad de la artista.

Esta estrategia se repite en “Sátira Latina”, en el que se insiste en la complejidad del acto de memoria con la intervención de lo íntimo ¿Cómo mostrar y narrar un desastre? Ante dicha pregunta Paraidzo no actúa bajo la lógica documental referencial, pero la cita hasta agotar su fundamento a partir de la cita al género periodístico, develándolo como una intensidad que hace vibrar el lenguaje:



Ilustración 5. Paraidzo, cuarta y quinta plancha. Al igual que en todas las páginas de la historieta se observa la sobrecarga de imágenes sin conexiones aparentes.

La forma de modulación de las noticias hace que las imágenes copen la plancha dificultando o generando una resistencia a toda tendencia unitaria en la forma, activando intensidades virtuales. Se puede, así, pensar en la

propuesta de figura de Deleuze, como “aquello que emerge como una forma sensible de la sensación” (Larrea, 2017, p. 39) que no tiene como propósito contar ninguna historia ni ilustrar algo. Recogiendo esta llave de lectura lo íntimo no se cuenta bajo la superposición de una historia, sino que se expresa sin contarse como una intensidad. Al igual que el desastre ocasionado por el río, en el que no se muestra el fluido, acá no aparece protagonista, conflicto ni resolución, pero si se expresa la intensidad devastadora del río como de las subjetividades.

La burla de esta sátira, entonces, estaría en creer en el orden de los hechos pasados y en la transparencia de las imágenes, en pos de un estar siendo secuencia o un devenir río, en que se pone en suspenso categorías como narración, testigo e imagen documental. Los cuerpos, en dicho devenir río, se presentan de forma espasmática, es decir se desmontan definitivamente del cuerpo referencial, testigo/autor. No obstante, aquello no impide que se lea desde la vinculación con las otras viñetas, en un gesto de territorialización articulado con esta potencialidad del cómic, del diálogo y activación de un ritmo.

El quiebre del cuerpo espasmático, que se expresa en las intensidades que se activan en el cómic emerge desde la subjetividad. Este es un rasgo clave en la mayoría de las producciones de cómics de memoria y la experiencia personal del tiempo, tal como enuncia El Refaire (2012): “It is this idiosyncratic experience of subjective time, with its irregularities, circularities, overlaps, and gaps...” (p. 94).

Hillary Chute (2016) apunta precisamente a que los cómic de memoria permiten, en su lectura, una forma de convivencia no paramétrica con el tiempo: “comics provides an experience and view of time in which it is tensible and layered proliferative instead of linear, dispersed rather than propulsive” (p. 84) siendo un espacio sensible privilegiado para narrar las memorias traumáticas escenificando como pasado, presente y futuro no caben en una línea secuencial, sino que se mezclan, confunden, yuxtaponen y difieren a cada instante.

Tomando en cuenta lo planteado por Chute, volvamos a la idea de El Refaire, quien enuncia que en dichos casos más que tiempo se presenta duración la que requiere el empleo de formas poéticas (p. 96), las que en general se presentan bajo tres procedimientos: la tensión entre la secuencia y el diseño de página, la escritura y la imagen; y la imagen única e imágenes en serie (pp. 113-114). No obstante, en “Sátira Latina” no se visualizan necesariamente estas tensiones, ya que, tal cual sátira, emplea los recursos solo como un simulacro narrativo, copando la página con recortes que se puede o no pensar como viñetas, tránsito lector entre una desterritorialización que activa intensidades que en el acto de lectura

desarma el vocabulario estructural que guía la interpretación del cómic, a una territorialización que hace posible volcar las imágenes bajo una secuencia narrativa posible.

Se podría contraargumentar que de igual forma uno puede armar una historia causal, como lo afirma Harguindey (2017), ubicando pistas de una diégesis con inicio, nudo y final, pero esa forma de lectura tapa los flujos en contrariedad que presenta el cómic. Al respecto se puede recoger lo dicho por Groensteen (2007) respecto al cómic y sus modos de articulación, uno restringido y otro general, en el que identifica flujos narrativos. En dicha lógica, entonces, podemos decir que Harguindey (2017) se centra solo en una restricted arthrology, pero, tal como sentencia el semiótico belga, los cómics presentan estos flujos narrativos que escapan/cruzan/afectan dicha línea acotada de una narración anclada a un clásico esquema quinario.

Conclusiones

El cuerpo y el tiempo (se podrían sumar el espacio y la escritura) en esta sátira se vuelcan en figura, en una variación constante que no cabe en una narración estandarizada. Así se evidencia la discontinuidad a partir del despojamiento del código como de la heterogeneidad estilística, estrategias en que la viñeta actúa más que desde el límite desde la ilimitación o la inestabilidad de flujos que transitan y retransitan por ella.

La idea del devenir fluido de la viñeta en el cómic evidencia la desterritorialización de la viñeta, en una estructuración que abre la viñeta afectando la forma de narración de la historieta, problematizando en última instancia la misma idea de viñeta, ya que bajo dicha perspectiva esta acontece desjerarquizada de las otras “partes” del cómic y sus funciones. “Sátira Latina” como otras producciones latinoamericanas se pueden leer desde la pregunta por el mismo formato que se ha heredado desde Europa y Estados Unidos. La idea de estilo como un ejercicio que activa virtuales que son tapados por formas de análisis y estructuras, es productivo al momento de interpretar cuestionando diccionarios analíticos heredados.

Una proyección necesaria en el ámbito investigativo es que la experimentación evidenciada en la presente historieta se puede vincular no solo con producciones europeas o estadounidenses, sino que, con latinoamericanas, produciendo lecturas y variaciones de este considerando el particular contexto de nuestro continente.

Notas

1. Respecto a “1973” de Ricardo Fuentelba ya realicé una aproximación a este problema en el artículo: “El cuerpo espasmático en “1973 La Tormenta” de Ricardo Fuentelba”.
2. En este artículo se entiende virtual a partir de Deleuze, quien la piensa como una variación continua en tensión con las supuestas constantes que conforman la realidad.

Bibliografía

- Chute, H. (2016). *Disaster drawn. Visual witness, comics, and documentary form*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Cohn, N. (2013). *The Visual Language of Comics: Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images*. Bloomsbury.
- Conway, C. (2018). Cómics y globalización en el mundo hispánico: una reflexión metodológica. En *Dimensiones del latinoamericanismo*. Iberoamericana.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2002). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por José Vázquez. Pre textos.
- _____ (1996). *Crítica y clínica*. Anagrama.
- Dieguéz, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Documenta.
- Eisner, W. (1996). *El cómic y el arte secuencial*. Norma Editorial.
- El Refaire, E. (2012). *Autobiographical comics. Life writing in pictures*. The University Press of Mississippi.
- Fonseca, R. sourcedotisa. *Repertição - exposição no Novas Poéticas Solo Projects*. Recuperado de:
<https://sourcedotisa.tumblr.com/post/166524490544/reparti%C3%A7%C3%A3o-exposi%C3%A7%C3%A3o-no-novas-po%C3%A9ticas-solo>
- Forceville, C.; El Refaie, E. & Meesters, G. (2014). Stylistics and comics. En *Routledge Handbook of Stylistics Routledge* (pp. 485-499). Routledge.
- Galardi, P. (2011). La reconfiguración del tiempo en la narración historiográfica según Paul Ricoeur. En *Estudios de Historia moderna y contemporánea de México*. N. 41, enero - junio, 103 - 115.
- Groensteen, T. (2007). *The system of comics*. University Press of Mississippi.
- Harguindey, B. (2017). A Haunted House: Here de Richard McGuire a la luz de la espectralidad derridiana. En *CuCo, Cuadernos de cómic*. N° 9, diciembre de 2017.
- Larrea, F. (2017). Una estética deleuzeana: génesis, figura y modulación. *Aisthesis*, (62), 29-47.
- Mazur, D. & Danner, A. (2017). *Cómics una historia global, desde 1968*

hasta hoy. Blume.

McCloud, S. (2014). *Entender el cómic. El arte invisible*. Astiberri.

Paraizo, M. (2016). Sátira latina. En *Topografías*. selo piqui.

Peeters, B. (1998). *Lire la bande dessinée*. Flammarion.

Pintor, I. (2017). *Figuras del Cómic. Forma, tiempo y narración secuencial*. Aldea Global.

Ricoeur, P. (2003). *Tiempo y Narración I*. Fondo de Cultura Económica.

Rojas, M. (1992). *América imaginaria*. Editorial Lumen.

Rojas, S. (2012). *El arte agotado*. Sangría Editorial.

Rowe, C. (2016). Dynamic drawing and dilated time: framing in comics and film. En: *Journal of Graphic and comics*, 348 – 368.

Ruiz, M (2006). Ensayo sobre estilo y variación. *Onomázein*, (14),171-196.

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=1345/134516602006>

Steimberg, O. (2013). La nueva historieta de aventuras: una fundación narrativa. En *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*. Eterna Cadencia.