

CUÉNTAME TU HISTORIA: VIDA Y ESTRUCTURA EN “LINT” DE CHRIS WARE Y “WILSON” DE DANIEL CLOWES*

AMADEO GANDOLFO

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo analiza *Lint* y *Wilson*, historietas de Chris Ware y de Daniel Clowes, respectivamente. Busca poner en fase el trabajo realizado por Charles Hatfield en *Alternative Comics* (2005), con elementos teóricos propuestos por Thierry Groensteen en *The System of Comics* (2007) y tomar en cuenta su organización formal, las estrategias utilizadas para narrar la biografía de sus protagonistas y el ritmo que impone a sus temas y a la representación del pasaje del tiempo.

Hatfield toma un camino que acentúa tanto la historia del *comic book* como un producto industrial de la cultura norteamericana: la consagración artística de sus creadores. Los cómics alternativos se distinguen así por “el rechazo de las fórmulas *mainstream*; la exploración de géneros nuevos (...) [y] géneros largamente descuidados; una diversificación del estilo gráfico; un naciente internacionalismo (...) la exploración de temas profundamente personales” (Hatfield 2005: X).** Esta perspectiva va unida a una preocupación y alegato por el cómic como un arte narrativo largo y por una preocupación con el formato, que influye estilo y contenido. Pone en tensión el *comic book* y la novela gráfica y resalta el origen de la segunda en el primero.

Las obras que analizaremos, sin embargo, han sido producidas como trabajos completos, sin serialización. Para Clowes, *Wilson* es su primera novela gráfica ori-

ginal. *Lint* aparece en la antología de Ware, *Acme Novelty Library*, y es un capítulo dentro de una narrativa más larga serializada allí, pero la elección de contar una vida entera y la selección de un personaje secundario la marcan como un objeto independiente. Ambas se alejan del *comic book*. Esto se refleja en la manera en que lidian con las características del cómic y su historia.

En cuanto a Groensteen, su aproximación es semiótica: considera los cómics como un sistema que está principalmente basado en las imágenes. Según él, el cómic es esencialmente narrativo: “La aparente irreductibilidad de la imagen y la historia es resuelta dialécticamente a través del juego de imágenes sucesivas y a través de su coexistencia, a través de sus conexiones diegéticas y a través de su exposición panóptica” (2007: 9). A estos parámetros, el autor los llama “sistema espacio-tópico” –para referirse a la manera en que está organizada la página– y “artrología” –para referirse a las conexiones que se producen entre las imágenes. El principio básico que ordena la historieta es su solidaridad icónica. Las imágenes “presentan las dobles características de estar separadas (...) y a la vez estar plástica y semánticamente sobredeterminadas por su coexistencia *in praesentia*” (2007: 18). A ello le llama “trenzado”, que se despliega sincrónica y diacrónicamente en el tiempo y el espacio (2007: 147). También emplearemos la distinción que realiza de las funciones del marco que encierra a un cuadro. Estas son seis: cierre, separativa, rítmica, estructurante, expresiva, de lectura (2007: 40-56).

2. “LINT”: LA VIDA EN UNA PÁGINA

Lint es la historia de Jordan Wellington Lint, un matón de secundaria, mujeriego, estrella de rock fallida, marido desastroso, hombre reencontrado con Dios y la religión y finalmente viejo patético y solitario. Jordan es un personaje secundario de la narrativa larga en la que Ware trabaja desde el 2005, llamada *Rusty Brown* por su protagonista, un gordito *nerd* de anteojos y pelo colorado, acosado en la escuela, fanático de Supergirl, con un único amigo, Chalky White. Rusty, a su vez, procede de una serie de tiras aparecidas en *Acme Novelty Library*. Allí era un hombre maduro que sin embargo conservaba su obsesión por el detrito de la cultura popular. El *desarrollo narrativo* era siempre el mismo: una competencia por la posesión de algún objeto coleccionable en la cual Rusty terminaba engañando a Chalky y apropiándose. En una oposición clásica de comedia, Chalky era tan bueno e inocente que no se percataba de la estafa. Pero estas tiras también revelaban un costado oscuro de Rusty, mostrándolo como un recluso hogareño que vive en la mugre y el abandono.

A partir de allí Ware comienza a tejer su próxima gran historia. Opera como los artistas *underground* de los 60, mediante la “apropiación de personajes, estilos, géneros y tropos populares (...) para fines radicalmente personales” (Hatfield 2005:

18). Ware realiza esta operación hacia el exterior y también hacia el interior de su obra. Muchas de sus historias proceden de elementos que parecían descartables. Él lo dice: “Creo que esa es la manera en que la mayoría de mis personajes comienzan, como personajes en broma, y luego me vuelvo más patético o simpático con respecto a ellos y se vuelven más sinceros” (Wivel: 2011). En un juego de muñecas rusas, un personaje secundario de la narrativa de *Rusty Brown* se convierte en protagonista de una propia, adquiere una relación modular con aquella que la engendró. *Lint* cuenta la historia de Jordan, desde su infancia hasta su muerte, a razón de un año por página.

La Figura 1 nos muestra la primera página de *Lint*. La casa familiar domina el centro y, como una estrella oscura, ejerce un influjo gravitacional sobre toda la historia. Hacia su izquierda, escaleras descendentes. A su derecha, el encapsulamiento de la familia en una foto inmutable. Estas escaleras, esa familia, introducen algunos de los temas que luego se trenzarán a lo largo de la historia. Se podría decir que en esta introducción, los marcos cumplen una función de lectura, pues delimitan una serie de elementos que tendrán una importancia vital. Es la única página del libro que no está contada desde el punto de vista de Lint. Ware parece decirnos que esa casa, esas obligaciones familiares, y el final trágico y patético de Lint están predestinados (Ware 2010: 4). Luego nos encontramos por primera vez con Lint... como un conjunto de puntos rojos, negros y blancos. Este es Jordan Lint llegando a la vida, o al menos a la autoconciencia, un par de semanas luego de su nacimiento, percibiendo el primer color que los bebés pueden observar: el rojo. En segundo lugar, refiere a los “puntos ben-day”, una forma de impresión consistente en cubrir la superficie con puntos de colores que, a la distancia, asemejan colores uniformes. Este proceso fue utilizado para la impresión de historietas durante gran parte del siglo XX. De este modo, Jordan Lint nace no sólo como un ser humano en el contexto diegético de la obra, sino también como un personaje de historieta en el contexto extradiegético. Al mismo tiempo, la conciencia de Lint inmediatamente enmarca las primeras formas que reconoce en... marcos de paneles de historieta. Para Lint, como para Groensteen, un marco engendra, influye y contiene la totalidad de la imagen que se desarrolla en su interior. Los marcos aquí cumplen una función estructurante. Sin embargo, en la página siguiente ya observamos un cuadro sin marco, caótico, en el cual vemos a Lint-bebé desnudo y una mamadera. Esto se convertirá en una constante a lo largo del cómic: una sucesión de paneles estructurados, metronómicos y detallistas, acompañados por paneles que ocupan un lugar preferencial en la página donde se superponen imágenes, pensamientos, tipografías y eventos de forma caótica.



Figura 1. La primera página de *Lint*.

Cada página de este cómic representa un año en la vida de Lint. Por supuesto, una página no puede contener en su interior el conjunto de eventos de un año cronológico, entonces observamos selecciones, fragmentos, escenas que oscilan entre lo importante y lo banal. De esa manera, cada página es un “multimarco” que al encerrar una determinada cantidad de tiempo cumple una función de cierre. Sin embargo, las conexiones entre las páginas no se resuelven de manera sencilla para el lector, que tiene que reconciliar cambios bruscos en la personalidad y situación de Lint. Es ahí que entra a funcionar el trenzado, que se despliega a medida que el autor va repitiendo una serie de elecciones artísticas, motivos, la recurrencia del personaje principal.

Esta utilización del tiempo se acopla al formato. *Lint* fue impreso en un libro de 23 x 17, pequeño y apaisado, en el que cada año ocupa la totalidad de la superficie que el ojo captura. Cada página de *Lint* es una unidad discreta, y cuando nuestro ojo salta de una a otra está saltando en el tiempo un vacío que es el mismo vacío del espacio en blanco que las separa. Responde a una decisión estructural –la necesidad de que cada año ocupe nuestra atención total– pero también a una decisión narrativa: esta es una historia sobre un personaje secundario, pequeño e insignificante, que nunca logra mejorarse.

Lint envejece y su cara va perdiendo su forma circular para aproximarse a un rectángulo. Cachetes de perro bulldog, carencia de pelo, crecimiento de rayas al costado de la boca. Al mismo tiempo, Lint mantiene la línea limpia de los personajes de Ware: su envejecimiento no va acompañado de un afeamiento del código estilístico, sino de

una progresión de líneas que marcan su cara, que conserva sus colores primarios, sus ojos redondos como pasas.

Ware nunca juzga a su protagonista, a pesar de que lo muestra haciendo cosas horribles. Durante la primera parte de su vida, Lint acosa a sus compañeros de clase, choca su automóvil causando la muerte de su mejor amigo, probablemente viola a la hermana de Chalky White, malgasta la fortuna de su familia en un intento de ser un músico famoso. Luego experimenta un quiebre, que lo lleva a casarse, tener dos hijos y volverse un católico devoto. Este cambio, en mitad de la historia, juega con nuestras expectativas al plantearnos que quizás tenga un final feliz. Pero Lint engaña y abandona a su esposa, se vuelve a casar y retorna a la casa familiar luego de la muerte de su padre.

Finalmente, en las últimas páginas de la historia, Ware quiebra su estilo para presentar un acto espantoso: Lint le quiebra el brazo a uno de sus hijos. La secuencia es presentada desde el punto de vista de Lint, quien ingresa en una página web y encuentra una entrevista a su hijo, convertido en una especie de novelista-dibujante, en la cual narra sus problemas familiares. La página es del blanco de un navegador de Internet. Los únicos injertos son una serie de caras de Lint, quien reacciona con horror a las declaraciones de su hijo.

Ware parece estar comentando sobre su propio estatus como creador, al reproducir el formato de una entrevista que podrían haberle realizado para que discuta su propia obra y al convertir al hijo de Lint en un artista híbrido, ni literato ni historietista. Luego, Lint decide leer un extracto de la obra de su hijo y cuando el lector da vuelta la página se encuentra con un estilo primitivo, salvaje, todo en rojo, con figuritas humanas que parecen dibujadas por un niño con un crayón, cambiando la orientación de la lectura de forma vertical, obligándonos a girar el libro. Abandona la perspectiva de Lint, que nos ha acompañado todo el cómic y nos obliga a ver las cosas como su hijo.

El dibujo nos recuerda a Gary Panter, pionero de los cómics alternativos de la década del 80, que compartió publicaciones con Ware pero cuyo estilo no podría ser más diferente. Él mismo lo describe como “dibujo raído”: “Los dibujos raídos son naturales, como (...) el grafiti de los baños garrapateado en las paredes. La línea (...) tiene la emoción de la persona haciéndola” (Groth y Fiore 1988: 231). Ware, calculado, colorido y preciso, es el opuesto de Panter, salvaje y primario, pero ambos son contemporáneos, han alcanzado el mismo estatus artístico dentro de su campo y utilizan algunos de los mismos recursos. Panter también se apropia de íconos infantiles y los coloca en sus historietas deformados por su dibujo urgente. Ware unifica tradiciones para construir un quiebre dentro de la historia que a la vez busca simular un quiebre extradiegético: nosotros entrando en el extracto, Ware saliendo a la historia del cómic.

El rojo cumple, además, una función en el trenzado general de la historia. Representa a Jordan Lint desde los primeros puntos “ben-day” que le dan forma: insertos ti-

pográficos donde el “I” de “Yo” es rojo; al igual que el cartel de “Stop” que Lint ignora matando a su amigo; la flor que su madre corta del jardín en uno de sus recuerdos más vívidos. Cuando Lint se asienta y se casa, su nombre aparece en azul, un color que predomina durante su vejez y fin. El rojo señala uno de los temas más importantes de la historia: que estamos marcados por eventos que sucedieron antes que nosotros, por las cosas que nuestros padres nos legan. Establece una identidad entre el hijo de Lint y el Lint de la juventud, ambos rebelándose contra sus padres.

Lint es una historieta sobre los legados, sobre la manera en que la biografía personal se tuerce de formas que no encuentran culpables. La continuidad de Lint, su presencia en cada página, nos familiariza con él, nos introduce en su narrativa. Ware no da explicaciones psicológicas ni predestina a Lint a su final. La condición cerrada y completa de la biografía de Lint en el libro y la enorme maestría con la que Ware maneja el pasaje del tiempo y la puesta en espacio de la página, dos variables que aquí forman una unidad perfecta, nos dan la impresión de una vida que se desenvuelve una y otra vez, frente a nuestros ojos, cada vez que abrimos sus páginas.

3. “WILSON”: LA MUERTE Y LA BROMA

Wilson, como *Lint*, es la biografía de un sujeto cuestionable. Un tipo que vive solo, se dedica a tener monólogos con sí mismo mientras camina por las calles con su perro, o que se involucra en interacciones con otros seres humanos que generalmente terminan en una revelación de su egoísmo y misantropía. La historia cubre de sus 40 a 60 años. Allí, Wilson busca a su ex esposa, conoce a su hija, la “secuestra”, va a prisión por ello y luego es liberado para volver a una vida vacía y reencontrarse con su hija a través de una cámara web.

Wilson comparte varias características de los personajes de Clowes: el egoísmo, la incapacidad de escuchar al otro, un continuo monólogo interno exteriorizado en interlocutores reacios y una sensación de derecho por sobre todas las cosas del mundo. Sujetos que odian el mundo y encuentran que este los odia a su vez, pero cuya ignorancia de los demás los conduce a no percibirlo, excepto en breves interludios en donde sus sentimientos afloran. Clowes maneja un delicado equilibrio entre la soberbia y la vulnerabilidad.

La organización formal de *Wilson* es mucho más estricta que la de *Lint*. Cada página es una tira, una unidad independiente que está dividida en seis cuadros ordenados en filas horizontales de dos. En algunos casos, Clowes divide una de las filas en tres cuadros. Sin embargo, la disposición espacio-tópica de los cuadros se mantiene igual en su inmensa mayoría; cada página parece una tira periódica, a caballo entre la tira diaria obsesionada con el remate, y la tira dominical, con espacio y color. Cada página tiene título, como si fuese una serie en un medio más amplio.

Los marcos regulares, que repiten una disposición que ya conocemos por haber leído innumerables tiras infantiles y humorísticas, cumplen una función rítmica y expresiva. Un ritmo espaciado y tranquilo, acorde con una historieta donde la mayoría de las interacciones se realizan a través del diálogo. Además, remiten a un cierto modo de producción industrial, a una grilla predeterminada, típica de la organización de los *comic books* de los años 50 y 60. Por otro lado, cumplen una función expresiva al indicarnos de qué modo deben ser leídos (a primera vista): como una tira cómica cuya narratividad conduce al remate con comicidad de baja intensidad. La sucesión de cuadros y páginas se asemeja a lo que Newgarden y Karasik han encontrado en el trabajo de Ernie Bushmiller, creador de *Nancy*: “Su aproximación al humor como una fórmula revela de forma bella la esencia de lo que constituye un chiste –balance, simetría, economía. Sus chistes dan la sensación abstracta de la matemática” (1988: 1-3). Clowes no trabaja de esa forma precisa sino que subvierte la narratividad común de una tira cómica, ya que la mayoría concluye con una observación contradictoria, con una decepción, con un acto de agresión gratuito. Se puede decir que Wilson pone en marcha la observación de Groensteen de que “el hecho de forzar el marco a observar la mayor neutralidad le permite elevar otros parámetros” (2007: 96).



Figura 2. El espectro de la broma.

Un ejemplo fantasmal de este uso del trazado y el desenlace lo encontramos en la Figura 2. Wilson está pidiendo disculpas por la muerte de su perro, a quien abandonó cuando fue enviado a prisión. La voz que surge de la pared es la voz falsa de perro con la que Wilson molestaba a otras personas en sus caminatas. El último cuadro es mudo y desolador (Clowes 2010: 62) (Véase Figura 2).

Clowes es un fan de Bushmiller. En el 2012 escribió la introducción y prestó su colección de tiras para que sean escaneadas para el primer volumen recopilatorio de *Nancy*. Existe un juego muy intencional con los elementos básicos de la tira cómica, retorcidos hacia una interpretación melancólica.

Otro elemento que distancia a Clowes de Bushmiller y lo distingue como un autor mucho más autoconsciente es su utilización de diversos estilos gráficos. Primero, un estilo de dibujo puramente Daniel Clowes, caracterizado por cierto realismo de ropas arrugadas, líneas verticales para comunicar textura en telas y cabellos, personajes feos, dientes prominentes o cabello facial ralo. Adición de masas de negro en cuerpos y fondos para sensación de suciedad y oscuridad. Segundo, un estilo más limpio en el cual un solo color domina estas páginas, en tono suave y pastel y personajes delineados con fuertes líneas negras. Por momentos, estos dibujos están rodeados de un círculo de color. Tercero, un estilo más humorístico, donde Clowes se acerca a Bushmiller. Aquí los cuerpos y las caras son redondeados, con ojos de puntos y líneas torneadas. Cuarto, un estilo de cabezas grandes y cuerpos pequeños, el patetismo de las situaciones (ejemplo: Wilson llorándole a su compañero de celda) contrasta con la exagerada caricaturización. Los personajes parecen niños o enanos.

Podemos decir que *Wilson* es una historia, como *Lint*, sobre observar en intimidad a un personaje a medida que transcurre por la vida. Es una historia que parecería ser pequeña, insignificante. Al final, en un momento de extremo patetismo, Wilson grita: “¡Soy una criatura hermosa! ¡Soy un monumento viviente al genio de la naturaleza! (...) ¡Un milagro en un millón!” (Clowes 2010: 76), una declaración que sólo refuerza su anonimato. Es, como *Lint*, la historia de una persona que intenta surcar la vida equipada con habilidades muy deficientes. También hay referencias a padres distantes que abandonan a sus hijos, comenzando por el protagonista. Wilson tampoco es juzgado por Clowes: “No creo que Wilson sea un misántropo. Cree que va a realizar una conexión con la gente (...) Tiene una fe ingenua en la humanidad” (Cooke 2010).

La diferencia está en que *Lint* cuenta una vida que comienza y termina en el mismo libro, mientras que *Wilson* finaliza con un momento de contemplación. En la última de las tiras, Wilson está sentado frente a una ventana observando la lluvia, en una actitud contemplativa que busca evocar el tiempo en que sus padres se sentaban y miraban al lago en paz. De pronto, se da cuenta de por qué esto es placentero y esta sorpresa “trenza” esta última página con otras similares a lo largo del objeto cómic, y con su biografía ficcional, con un tiempo previo al inicio de su historia en viñetas, ya que en ella sus padres están muertos. La página está dibujada en un estilo similar al “oficial” de Clowes, pero más suave. Wilson parece amable, un viejecito tranquilo. Los dos últimos paneles se alejan de su figura de espaldas y el cómic termina.

4. CONCLUSIONES

Hallamos, tanto en *Lint* como en *Wilson*, una combinación entre recursos formales y ambiciones narrativas, una serie de temas y elementos comunes: su construcción de héroes falibles y en ocasiones despreciables, su preocupación por el carácter finito de la vida humana, su ansiedad con respecto a los padres ausentes. Asimismo,

los recursos formales y estructurales empleados por sus creadores trabajan en función de una narrativa. Ya sea la repetición estructural y adictiva de Clowes en *Wilson* o la compresión temporal paisajística de Ware en *Lint*, ambos autores eligen la manera en que sus secuencias y páginas son dispuestas con el cuidado necesario para narrar. Por otro lado, son amigos e interlocutores artísticos, comparten editorial, han participado en las mismas antologías, tienen una formación muy similar (la escuela de arte, institución con la que tienen una relación de amor-odio) y pertenecen a la misma generación de artistas de cómics alternativos. Es entendible la sincronía de estas obras.

El mercado norteamericano ha aceptado que los cómics pueden ser, al menos, narrativas complejas. Esto se refleja en la elección del formato de ambos autores, en su privilegio por una forma libresca con la cual sin embargo no se sienten del todo a gusto. En palabras de Clowes: “Nadie quiere vender un *comic book* que sale 5 dólares. Llegó un momento en que tuve que aceptar la realidad del mercado de que nadie quiere ese producto” (Gilson 2010). Su relación conflictiva con el formato de “novela gráfica” se refleja en que ambos libros buscan rememorar una forma de producción anticuada, un estado de las cosas en las cuales los artistas de cómics eran considerados más artesanos que creadores. Es de destacar que la obra inmediatamente anterior de ambos fue una tira dominical publicada en el *New York Times*. Es como si quisieran retraerse a una época más sencilla, cuyas aristas más duras a menudo olvidan.

Además, tienen el interés por una historia narrada a través de un personaje lo más creíble posible. Según Ware, él se propuso “crear un personaje a través del cual los lectores pueden sentir sus memorias emocionales” (Wivel 2011). O, para Clowes: “Asegurarme de que la historia y los personajes tomen precedencia sobre todo lo demás (...) que existan como gente real” (Phipps 2012).

En definitiva, *Wilson* y *Lint* son dos obras que representan aquella tensión que ya percibió Masotta entre la polisemia y la inmutabilidad de la imagen en el cómic, que refleja “la tendencia a ‘paralizar’ el sentido, a traducir –en todos los niveles y mediante operaciones diversas: constantemente– el tiempo en el espacio” (Masotta 1968/2010: 323).

NOTAS

* Trabajo presentado en el Congreso Historias Em Quadrinhos del año 2013 en la Universidad de San Pablo, Brasil.

** Todas las traducciones son propias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COOKE, R. (2010) “Daniel Clowes: ‘You’ve got to be obsessed’”, en *The Observer*. En: <http://www.guardian.co.uk/global/2010/jun/13/daniel-clowes-interview>.
CLOWES, D. (2010) *Wilson*. Montreal: Drawn & Quarterly.

- GILSON, D. (2010) "Clowes Encounter: An Interview with Daniel Clowes", en *Mother Jones*. En: <http://www.motherjones.com/media/2010/05/dan-clowes-comics-cartoons-interview>.
- GROTH, G. y FIORE, R. (eds.) (1988) *The New Comics*. Nueva York: Berkley Books.
- GROENSTEEN, T. (2007) *The System of Comics*. Jackson: UP of Mississippi.
- HATFIELD, C. (2005) *Alternative Comics. An Emerging Literature*. Jackson: UP of Mississippi.
- MASOTTA, O. (1968/2010) *Conciencia y Estructura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- NEWGARDEN, M. y KARASIK, P. (1988) *How To Read Nancy*. Recuperado de: <http://www.laffpix.com/howtoreadnancy.pdf>.
- PHIPPS, K. (2012) "Daniel Clowes Interview", en *The AV Club*. Recuperado de: <http://www.avclub.com/articles/daniel-clowes,75653/>.
- WARE, C. (2010) *Acme Novelty Library #20*. Montreal: Drawn & Quarterly.
- WIVEL, M. (2011) "Chris Ware Interview Part 1 of 2". *The Comics Journal*. En: <http://classic.tcj.com/alternative/interview-with-chris-ware-part-1-of-2/>.