

TUMP! *El Corazón Delator* de Alberto Breccia o sobre cómo una historieta puede subvertir la violencia de la mercancía.

Pablo Turnes*

RESUMEN

A partir de 1974, Alberto Breccia comenzó una serie de adaptaciones historietísticas de algunos cuentos de Edgar Allan Poe. Para ello, hizo uso de recursos plásticos innovadores en el medio de la historieta entre los que se destacó la utilización de la puesta en página en base a la repetición exacerbada del *esquema iterativo*. De esta manera, Breccia dio cuenta de las posibilidades del lenguaje historietístico como específico de un medio particular, en diálogo con el relato cinematográfico y el literario, en lo que puede ser interpretado como una serie de trasvasamientos interactivos antes que una cualidad parasitaria de la historieta. Como ejemplo, analizaremos la primera de en la serie del ciclo de Poe: *El Corazón Delator*, y su construcción de una relación ideológica entre la forma de construcción del relato y una lectura de la violencia política argentina de mediados de la década de 1970.

PALABRAS CLAVE: Género, Esquematismo, Memoria, Medios, Historieta.

* Profesor en Historia por la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP), Magíster en Historia del Arte por el Instituto de Altos Estudios Sociales - Universidad Nacional de San Martín (IDAES/UNSAM), Becario Doctoral de CONICET, Doctorando en Ciencias Sociales en la Universidad de Buenos Aires (FSOC-UBA).

INTRODUCCIÓN

A partir de 1974, Alberto Breccia (Montevideo, 1919 – Buenos Aires, 1993) comenzó una serie de adaptaciones historietísticas de algunos cuentos de Edgar Allan Poe¹ (Boston, 1809 – Baltimore, 1849). Para ello, hizo uso de recursos plásticos innovadores en el medio de la historieta entre los que se destacó la utilización de la puesta en página en base a la repetición exacerbada del *esquema iterativo*. De esta manera, Breccia dio cuenta de las posibilidades del lenguaje historietístico como específico de un medio particular, en diálogo con el relato cinematográfico y el literario, en lo que puede ser interpretado como una serie de trasvasamientos interactivos antes que una cualidad parasitaria de la historieta. Como ejemplo, analizaremos la primera de en la serie del ciclo de Poe: *El Corazón Delator*.

La cuestión del *esquema iterativo* fue un eje de los debates en torno a la historieta tal como se dio en las décadas de 1960 y 1970. A partir de una revisión y complementación con textos recientes en torno a las transposiciones, géneros y medios, propongo entender la capacidad de vehiculización de información, posiciones políticas e ideológicas que la historieta posee como matriz constitutiva de su lógica de funcionamiento. Lo que la hace efectiva como lenguaje es, justamente, su capacidad de auto-reproducción desde dentro del circuito mercantil y su constante auto-referencia – aún cuando involuntaria – como modo material de inscripción del relato, cuya disposición irónica no puede evitar mostrarse como forma de narrar al mismo tiempo que produce un relato dentro de las convenciones de género. En la obra de Breccia, el devenir consciente de estas cualidades constitutivas hace que la historieta pueda potenciar sus capacidades convencionales hasta el punto de subvertirse a sí misma,

¹ Específicamente: *El Corazón Delator* (*Alter Alter* Nro. 4, septiembre de 1975); *William Wilson* (*El Péndulo* Nro. 2, octubre de 1979); *El Gato Negro* y *La Máscara de la Muerte Roja* (*Quattro Incubi*, Editiemme, diciembre de 1985); y *El extraño caso del Sr. Valdemar* (*Alter Alter* de abril de 1982 para la primera versión; 1992 para la segunda en la edición francesa).

devolviendo al lector una lectura desafiante que no puede separarse, al mismo tiempo, de una fruición activa.

EL DEBATE SOBRE EL ESQUEMATISMO

El trabajo de Umberto Eco se mantuvo durante algún tiempo como el punto de referencia ineludible de los trabajos sobre la historieta y sobre la cultura popular en la sociedad de masas (Eco, 2004 [1964]). Lo cierto es que *Apocalípticos e Integrados* funcionó como punto de quiebre para una forma de ver la *Cultura* y al mismo tiempo sintetizó una serie de planteos que se venían haciendo desde fines de la década de 1950 con respecto a cómo aproximarse a la producción cultural capitalista en la sociedad de masas. Por cierto, Eco no fundó el estudio sobre historietas aunque el espacio que el medio historietístico ocupó en el corpus de la producción cultural massmediática tenido en cuenta por el autor fue sin duda importante. Los ensayos de Eco, sin embargo, oscilan entre la valoración positiva y manifiesta de estas capacidades inherentes al nuevo panorama social y el escepticismo a la hora de aproximarse a la producción cultural de los *massmedia* que por momentos amenaza con sabotear los mismos postulados sobre los que se asienta *Apocalípticos e Integrados*:

“A medio camino entre una problemática ideológica se presentan dos cuestiones: una sobre la *determinación ejercida sobre el lector por la característica estructura sintáctica del género*, y la otra a propósito *de las determinaciones ejercidas sobre el autor por las contingencias industriales* (en términos de industrial cultural), que imponen una especial distribución “parcelaria” del producto [...] a la afirmación de que la finalidad comercial y el sistema de distribución del producto “historieta” determinan su naturaleza, podría responderse que aun en este caso, y como siempre ocurre en la práctica del arte, el autor de genio es el que saber convertir los *condicionamientos* en *posibilidades*.” (Eco, 2004 [1964]: 166-168)

Desde la Argentina, Oscar Masotta retomó algunos de los postulados de Eco y encontró en la historieta un dispositivo que por sus propias características – es decir, aquello que componía su especificidad –, no podía evitar revelarse a sí mismo como lo que era: un producto que vehiculiza contenidos ideológicos, o un *paquete de mensajes*:

“[...] (la historieta) se trata de un medio específico de comunicación, de un lenguaje peculiar. Lo que determina en primer lugar el valor de una historieta, a mi juicio, es el grado en que permite manifestar e indagar las propiedades y características del lenguaje mismo de la historieta, revelar a la historieta como lenguaje.” (Masotta, 1982b [1970]: 158). Unos años antes, había establecido su reflexión en términos similares: “La historieta es un medio “inteligente” y estético al nivel mismo de contacto: hace posible una cierta contemplación de lo que hace posible constituir el relato.” (Masotta, 2010b [1967]: 327)

La *ideología* de la historieta se revelaba así misma a partir de su principal característica: el esquematismo. Pero donde - por ejemplo en Eco – se señalaba a esta característica como la principal causante de *alienación*², Masotta veía justamente la clave fundamental para hacer de la historieta un arma de inversión y de toma de posición ideológica propia, como lector:

“Tratándose de la historieta ese esquematismo se halla en la superficie misma del mensaje, determina el primer grupo de reglas sencillas que es preciso cumplir para leer una tira, constituye el paradigma, sin restricciones sintagmáticas, de la *presentación visual* misma del género. Pero aquí ese sencillismo, o ese esquematismo, viene asociado por contigüidad con una característica detectable de los signos generados según las reglas y las restricciones del género. *Diremos que esos signos exhiben en sí mismos la evidencia del “lado palpable” que los constituye, o bien que las restricciones que vienen de la materialidad del canal generan signos con tal característica.*” (Masotta: 2010b [1967],: 310; las cursivas corresponden al texto original)

Esta restricción esquemática que la historieta no puede evitar – porque la constituye - deviene un ejercicio de autoironía involuntaria que compromete el efecto de transparencia que el *paquete de mensajes* necesita para facilitar su efectividad. Y el esquematismo termina convirtiéndose en un sistema de aprehensión de símbolos y códigos que pueden ser a su vez decodificados y vueltos a codificar, devolviéndolos

² Eco no negaba la posibilidad reveladora del esquematismo, pero lo condicionaba a la calidad de la obra, y sobre todo a la capacidad creadora de los autores antes que a la capacidad crítica de los lectores, ya que se “[...] extrae valor del sistema reiterativo con que los diversos episodios conclusos cabalgan uno sobre otro, por un parte llevando a la exasperación algunos elementos fijos, por otra jugando precisamente con la aptitud de ser reconocidos estos elementos y no usándolos como artificios para coordinar la memoria del lector, sino como auténticos objetos de ironía consciente.” (Eco, 2004 [1964]: 168).

siempre a su materialidad originaria, justamente lo que el símbolo devenido mercancía intenta ocultar permanentemente.

La historieta se ha visto ligada históricamente a formas narrativas tendientes a facilitar cierto tipo de secuenciación: ante la desnudez de la construcción misma del relato evidenciado por la puesta en página, el uso del género (policial, misterio, ciencia-ficción, etc.) permitió la sublimación del factor constituyente del lenguaje historietístico

“[...] si leer historietas es leer mensajes que se muestran a sí mismos en su contingencia, en su historicidad; mensajes en los cuales el lenguaje nunca puede ocultar del todo sus trucos, sus ensamblajes... ¿qué lugar mejor que Latinoamérica para producir historietas o para gustarlas? Falso. La historieta, esa menesterosa feria de maravillas, suele opacarse también, como la literatura, por la vía de la repetición, de la simplificación, del empobrecimiento cuidadoso; convirtiéndose en soporte prescindible del relato. En esos casos, la historieta tampoco “deja ver”; podría hacerlo – y a veces lo ha hecho – en una instancia abismal, sacudida por su intransferible redoble de textos e imágenes...pero ningún género, ninguna práctica, da garantías.” (Steimberg, 1977: 14)

SEGUNDA PARTE: OBRA, GÉNERO, MEMORIA

Un tema permanece sin explorarse debidamente: se trata del ritmo compuesto por las imágenes, una cadencia de lectura que pone en cuestión la mera secuencialidad y la unicidad del estilo, ya que implica un tipo de funcionamiento del relato historietístico desde la exacerbación de su dimensión esquemática, o también desafiando la transparencia del relato al mismo tiempo que lo construye, ejerciendo cambios notables a nivel de registro gráfico. Para evidenciar y poner a prueba estas afirmaciones, creemos necesario tomar aquellos ejemplos que tensionan al máximo el lenguaje historietístico sin renunciar a hacer historieta. Nos referimos específicamente al caso de *El Corazón Delator* de Alberto Breccia – adaptando el cuento de Edgar Allan Poe -.

El Corazón Delator explotaba justamente esa veta iterativa. Se trata de pocas viñetas, en blanco y negro, sin fondos, que son repetidas, ampliadas o reducidas creando el efecto de una secuenciación cinematográfica pero que en realidad remiten a la capacidad de la imagen de adquirir un sentido propio, que el lector reconstruye para sí – especialmente cuando no hay texto -.

Hay dos constantes claves en el ciclo de Breccia/Poe: 1) el contenido político 2) el esquematismo como recurso formal de la narración en la historieta, combinando texto, color, repetición. *El Corazón Delator* es la única historia del ciclo de Poe realizada en blanco y negro. Toda la historieta puede ser descompuesta en una serie limitada de viñetas que se alternan repitiéndose (Fig. 1). La grilla de nueve paneles, el blanco recortado sobre el negro y la ausencia de escenarios y detalles ambientales logra un despojo tal que deriva en la exposición radicalizada de la cadencia sobre la que se mueve el relato.

Lo cierto es que Breccia encontraba en autores de géneros literarios populares – considerados *menores* durante algún tiempo – un vehículo para montar el esquematismo de la historieta y acelerarlo o profundizarlo al punto de su ruptura – el caso de *Los Mitos de Cthulhu* (1973), de H. P. Lovecraft o su *Informe sobre ciegos* (1991), de Ernesto Sábato –; o de la explicitación de la potencia de cada viñeta en sí misma a través de la exacerbación de ese esquematismo.

La repetición de los paneles – que apenas se ven modificados por algún movimiento o por el uso del *zoom* – sirve para identificarlos en su singularidad inscrita en la grilla predeterminada e inmutable. El crimen es perpetrado dentro de ese férreo mundo de la cuadratura reproducida hacia afuera, por los márgenes, y hacia adentro por la puesta en página.

Breccia cumple con la unicidad del estilo – ese mundo *es* esquemático desde el mismo blanco y negro que lo componen – pero lo utiliza para acelerar y desacelerar el ritmo del relato, de manera que no es necesario completar una imagen faltante sino someterse a esa cadencia rigurosa que nos pone frente a viñetas similares y distintas cada vez. El salto de viñeta a viñeta construye su lectura con la ralentización y la aceleración como lógica operativa – similar al *staccato* musical – antes que como

secuenciación que funciona como subsidiaria de un orden preestablecido de desarrollo narrativo. Breccia no pretende (re)contar el cuento de Poe – un relato conocido, por otra parte – sino que excusándose en una adaptación literaria – siempre legitimante – expone una forma de contar y de leer, de mostrar y de decir, completamente diferente y específica: la historieta.

A esto último debe sumársele la dimensión política: el contexto histórico y el momento de crisis institucional argentina irrumpe en ese mundo en los tres personajes - la policía de civil, símil de la Triple A – que son a su vez iguales frente a los rasgos del protagonista que lo identifican como tal – al igual que el viejo, su víctima -. Es decir, los personajes trasladan desde y hacia el interior del relato la tensión entre singularidad y repetición: una reproductibilidad singularizada.

Las viñetas finales, con ese *TUMP* que hace presente el crimen enterrado en el subsuelo de la conciencia del asesino (Fig. 2); y la imagen final de la confesión hacen de *El Corazón Delator* de Breccia un punto de conexión con devenir histórico de los mecanismos represivos del Estado, y por lo tanto con las formas de presentar esos mecanismos: un lenguaje y un medio que se evidencian a sí mismos y que – al menos por esta vez – no intentan disimularlo. Todo lo contrario: el recorte de ese universo condensado, repetitivo, casi xilográfico, nos hierde con sus *staccatos* que componen la cadencia. Un mecanismo tan implacable como el castigo anunciado, como el final de una historieta que no hace sino empezar cada vez que somos devueltos a sus páginas.

Esa *transposición* funciona como construcción/revelación de aquello que se encontraba en la fuente del relato pero que cobra sentido en un momento determinado, en ese movimiento que implica también tejer esas líneas invisibilizadas, ahora explícitas:

“Al dar lugar en sus desarrollos a la complejidad y la tensión, la transposición invierte el sentido habitual de sus producciones; y lo hace, en unos casos, recuperando sentidos perdidos u ocultos – en versiones anteriores– de la obra o el género transpuestos, y en otros introduciendo cambios

que son fracturas ideológicas, en el sentido de que introducen nuevas claves generales de lectura. Pero en cualquiera de ambas opciones la transposición abandona previsibilidades pasando, si se parafrasea la formulación de un creador contemporáneo de la narrativa mediática, "de la palabra *c* a la palabra *h*"; es decir, de la continuidad a la historia." (Steimberg, 2003: 2)

En la reconstrucción de la secuencia final, con la introducción de esos tres personajes perturbadoramente idénticos – especie de agentes de seguridad – el relato toma definitivamente otra dirección justo en el momento en que concluye. Su consolidación narrativa, cumplida en coordinación con la fuente original, la ubica en ese espacio otro construido por su propio traslado; deviene a su vez original en sus propios términos – y con la relatividad que el término *originalidad* tiene en estos casos -. Así como los parámetros de construcción del relato mutan inevitablemente para posibilitar su traslado, también deben cambiar los términos de su recepción. Es decir que implican *un programa de lectura diferente* (Steimberg: 2003, 4).

Un cuento que hoy podríamos considerar como *thriller policial*, o género negro, puede ser así definido en perspectiva a partir de su cambio transposicional: de alguna manera, la adaptación perturba el original, la excepción cambia la regla, la operatoria sobre un corpus instalado previamente deja huellas mnemónicas al (re)establecerse como género. Y esa memoria afectada no es meramente cultural, sino que en sentido inverso, *lo cultural es la memoria*, y ambos se definen en acto, en su producción, reproducción, recepción y ambivalencia. De esta manera la cultura de masas no solo implica en un sentido general la capacidad de los medios de producción para imponer su dinámica a la producción de sentido social, sin que esto involucre asimismo a los cuerpos que componen lo social y que a menudo transforman lo recibido en un circuito más amplio del que toda producción cultural forma parte. Puesto en este sentido multidireccional, los géneros son definidos por sus conexiones en una red más amplia que a su vez ayudan a dar forma y estilo reconocible, otorgándose sentidos específicos para momentos y lugares igualmente específicos:

“[...] los géneros forman la memoria abierta de un número indefinido e ilimitado de artefactos que dialogan entre sí y que se conectan a través de pasajes intertextuales. Más que recordar enunciados concretos de la historia cultural, rescatan los modos de enunciación que forman la propia tradición cultural [...] la memoria constituye la condición misma de la comunicación. Como tal, surge de las estructuras conectivas que son formadas por los géneros.” (Schäffauer&Michael, 2003: 5)

Con *El Corazón Delator*, Breccia no hace solamente del relato de Poe una denuncia de la situación sociopolítica inmediata en la Argentina sino también la recuperación de un decir que implica la deconstrucción del género literario mediante la exacerbación del esquematismo historietístico en la utilización del blanco y negro puros que remiten a la tradición xilográfica como técnica privilegiada por artistas asociados a posiciones políticas de izquierda – desde Frans Masereel hasta Los Artistas del Pueblo - . Es desde esta transformación que puede sugerirse el compromiso ético que involucra al artista, así como al lector que puede – o no – decodificar en ese trayecto las implicaciones ideológicas de su lectura.

CONCLUSIONES

Asimilar la distorsión del Sistema y devolvérsela multiplicada.

Leónidas Lamborghini, *La gauchesca como arte bufo.*

La elección por parte de Breccia de rescatar a un autor norteamericano del siglo XIX para exponer una serie de cuestiones que no dejan de conectarse – desde la técnica hasta la toma de posición política – conviene ser comprendido desde un contexto latinoamericano, donde el presente histórico se ve descubierto como impostura y como la imposición de un olvido y una condena: “El ejemplo de América Latina muestra asimismo que los géneros establecen un diálogo con enunciados formados en circunstancias históricas y espaciales que divergen profundamente de las suyas. Sin embargo, el pasaje cronotópico rescata aunque fragmentariamente tales inscripciones del tiempo y del espacio en el género.” (Schäffauer&Michael, 2003: 6).

Ese tráfico con sus huellas es lo que define también al relato y los recursos necesarios para establecer un decir autoral y al mismo tiempo cumplir con las reglas del medio para el que se produce. En el caso de Breccia, la historia fue publicada originalmente en el número 4 de la revista italiana *Alter Alter*, surgida como suplemento de *Linus*. Desde la década de 1960 muchos de los historietistas argentinos habían comenzado a trabajar para editoriales europeas. Desde esa posición de autores/empleados desde el extranjero, se traficaban significados propios de una realidad latinoamericana y argentina que a menudo no encontraban lugar en ediciones locales.

Breccia era consciente hacía tiempo – desde su experimentación comenzada en *Sherlock Time*³ y *Mort Cinder*⁴ hasta el fallido experimento de la reversión de *El Eternauta*⁵ - de la siempre problemática relación entre política, medios masivos y experimentación artística. Sin descuidar ni una cosa ni la otra, y haciendo uso de la ventaja de publicar en una revista italiana que funcionaba como espacio de una serie de experimentos historietísticos comenzados en la década anterior, Breccia planteó la construcción del relato haciendo un uso deliberado de múltiples transposiciones:

Un día fui a ver una obra de (Arthur) Miller, *La Muerte de un Viajante*. El director había sido muy meticuloso, sobre todo al realizar la escenografía [...] Yo estaba tan absorto, fijándome en cada detalle que el director había insertado en el decorado que, al final, no recordaba nada de lo que había sucedido en él [...] Ese decorado se había tragado a los personajes [...] decidí eliminar el decorado de mi historia. El decorado sería el blanco y el negro. Tan sólo conservaría los personajes: El asesino, la víctima y la Justicia [...] Una vez aclarado este punto, empecé a estudiar los problemas inherentes a la adaptación en sí misma. Acabé eligiendo una solución cinematográfica, o sea un ritmo narrativo propio del cine [...] Elimino todo lo que puede perjudicar al relato, todo lo que pueda distraer al lector. (Alberto Breccia entrevistado por Latino Imparato, en Breccia: 2011 [1993], 6)

Lo interesante es que el autor se muestra plenamente consciente de las diferentes transposiciones efectuadas, así como de un lector que debe enfrentarse a la obra, pero no

³ Publicado en *Hora Cero Extra*, de Editorial Frontera, entre diciembre de 1958 y septiembre de 1959.

⁴ Publicado en la revista *Misterix*, de Editorial Yago, entre junio de 1962 y febrero de 1964.

⁵ Publicado en la revista *Gente*, de Editorial Atlántida, entre mayo y septiembre de 1969.

va más allá en cuanto a cómo esto afecta al relato historietístico, en la composición de un lenguaje específico más allá de lo teatral, lo cinematográfico y lo literario que implican contratos diferentes y específicos con su público, estrategias operatorias particulares, distanciamientos que no se ven implicados en la historieta.

Contemporáneo a su adaptación de Poe es la otra ruptura clave que Breccia concreta como autor: *La Gallina Degollada* de Horacio Quiroga (Fig. 3). Al respecto, Steimberg señaló – y esto es extensivo a *El Corazón Delator*, por lógica y por coexistencia temporal – que esa imposibilidad de remitirse completa y fielmente – argumento engañoso, un tanto extorsivo y en última instancia, falso – a la obra original en realidad señalan la particularidad del lenguaje historietístico como “[...] una escritura que introduce, en los modos de narrar de Occidente, la novedad de su continua mostración del hecho mismo de narrar (por la presencia del trazo, de la línea no normada; y por la imposibilidad de inducir, desde la circulación incontrolable propias del dibujo, una lectura que pase por alto la instancia del lenguaje [...])” (Steimberg, 1977: 150-151)

El factor a tener en cuenta, lógica matriz de la historieta, es el de la redundancia – o *sobre-redundancia*, como lo llama Steimberg (1977: 149) -, aquí explicitado por esa ralentización del recurso cinematográfico – lo cual constituye finalmente su negación – y la revelación de lo que es: la puesta en página, con la elección de las imágenes, de su encadenamiento y su sutura, su ritmo y cadencia, como una elección política e ideológica tanto por parte del autor como del lector. Y no por una cuestión de *contenido*, sino en la misma *experiencia de construcción narrativa*, en el otorgamiento de sentido a esos paneles que se despliegan por la página, sin salir nunca de ella. Thierry Groensteen lo ha definido como *el arte de la economización de la redundancia* (Groensteen, 2007 [1999]: 117).

Debe entenderse que en ese despliegue de técnica repetitiva que hace a la historieta en sí cada vez, y al mismo tiempo la constituye como una continuidad lingüística y semántica específica, pueden encontrarse una manera de asentar posiciones singulares desde dentro de la maquinaria de la cultura de masas, desde un *aquí y ahora* que transcriba las angustias del presente dejando hullas mnemónicas en esa gran red tejida por las memorias colectivas, y donde obras como estas pueden servir de nodos dentro de esa red que contengan, resguarden, y condensen significados lo suficientemente importantes y radicales como para proponerse vía alternativa a la otra redundancia infinita: la de la obsolescencia de la mercancía; la siempre ambivalente transposición de la potencia productiva de los cuerpos hacia el capital o hacia actos imaginativos de subversión tan bella como terrible.

BIBLIOGRAFÍA

- Breccia, Alberto y Trillo, Carlos (2007). “La Gallina Degollada”, en *Informe sobre ciegos y otras historias*, Editorial Colihue, Buenos Aires.
- Breccia, Alberto (2011). “El Corazón Delator”, en *Edgard A. Poe. El Gato Negro y otras historias*, Doedytores, Buenos Aires.
- Eco, Umberto, 2004 (1964) *Apocalípticos e Integrados*. Editorial Lumen, Buenos Aires. Traducción de Andrés Boglar.
- Groensteen, Thierry (2007 [1999]). *The system of comics*, University Press of Mississippi, Mississippi. Traducción de Bart Beaty y Nick Nguyen.
- Masotta, Oscar (1982 [1970]) *La Historieta en el Mundo Moderno*, Editorial Paidós, Barcelona.
- (2010a [1966]). “El “esquematismo” contemporáneo y la historieta”, en *Conciencia y Estructura*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.

(2010b [1967]). "Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: el esquematismo", en *Conciencia y Estructura*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.

- Michael, Joachim y Schäffauer, Markus K. (2003). "Géneros entre medios y memoria. Pasajes cronotópicos", en *Figuraciones*, N° 1-2, Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional del Arte.
- Steimberg, Oscar (1977). *Leyendo Historietas. Estilos y sentidos de un arte menor*, Nueva Visión, Buenos Aires.

(2003). "Las dos direcciones de la enunciación transpositiva: el cambio de rumbo en la mediatización de relatos y géneros", en *Figuraciones* N° 1-2, Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional del Arte.

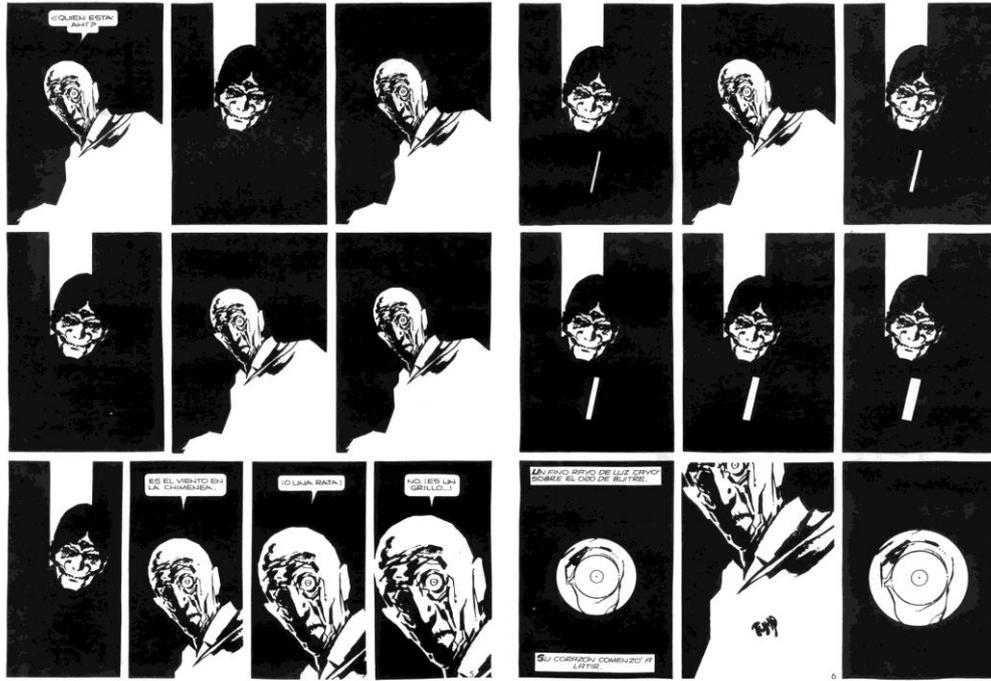


Fig. 1. Alberto Breccia, *El Corazón Delator* (1975, páginas 5 y 6)

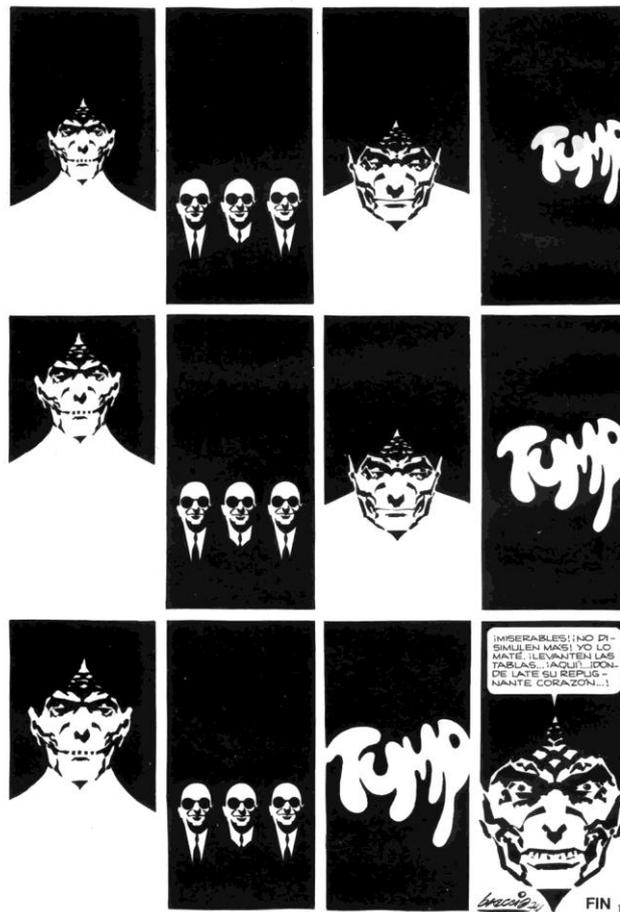


Fig. 2. Alberto Breccia, *El Corazón Delator* (1975, página 11).



Fig. 3. Alberto Breccia y Carlos Trillo, *La gallina degollada* (1975).