

Martin Vitaliti: esto no es una historieta

Pablo Turnes

Reseña en el blog [Entrecomics](#)

La obra de Martín Vitaliti se presenta como clave para indagar en la transposición entre lenguaje historietístico y artes visuales. Nada se pierde, todo se transforma, dicta una ecuación del sentido común. La segunda ley de la termodinámica establece exactamente lo contrario: una vez transformada la cosa, no puede volverse atrás. Todo cambio, por lo tanto, implica una pérdida irreparable. Lo importante es que lo que quede pueda sostenerse como sistema. En este caso, como dispositivo de enunciación, de sentido.

Lo perdido en este caso es la historieta como dispositivo impreso. Pero no se pierde el papel, éste es recuperado de manera tal que destruido ese soporte se construye otro, trazando coordenadas como esquirlas estallando desde mismo punto. Vitaliti destruye historietas para evidenciarlas como lenguaje específico, como experiencia estética singular y elusiva, propias de un momento histórico y social. Como el método de Carbono 14, el fragmento destruido permite entender mejor lo que resta. Mantener la materialidad original no implica una restauración del aura, en términos de Walter Benjamin. No hablamos de la unicidad de una obra sino de un producto que está para ser reproducido infinitamente, que a su vez puede incluir un registro autoral, como el fantasma en la máquina[1]. En ese entremedio de las viñetas Vitaliti señala también el entremedio por el cual autor y lector se contactan, por el cual la obra puede transformarse en una cosa otra y adquirir múltiples significados. Están presentes el deseo en la ruptura, la ansiedad por escapar de las constricciones, de doblarlas buscando –creando– pliegues en el plano. Un gesto vanguardista hubiera abogado por la destrucción total del soporte, del lenguaje y el género. La historieta indica que el afuera es el fin del relato, y que hacia el adentro, las posibilidades de contar de otra manera son infinitas.

La reciente instalación de Vitaliti ([#56](#), 2013) se diferencia del resto de los trabajos del autor en cuanto a su despliegue espacio-temporal. Mientras que el registro de la página enmarcada radicalizaba la paradoja de la dinámica inmóvil de la historieta –y al mismo tiempo destruía el objeto para producir otra cosa–, aquí la página se convierte literalmente en red expansiva constituida por la iteración de las viñetas que funcionan como nodos, disparando los sentidos en varias direcciones simultáneamente a su despliegue. Es decir, una dinámica que implica la condensación y el anclaje en una

imagen/texto, y al mismo tiempo la coexistencia de esas anclas en una red más grande que desafían el monopolio del significado.

La apuesta es ambiciosa porque se muestra disruptiva del resto de la obras en la misma sala, pero porque complejiza el espacio por donde se tiene que mover el espectador. El autor comentaba que una señoras se sorprendían diciendo "¡Es como el mar!". Otro caballero se enredaba torpemente, amenazando la obra – parte de la experiencia de toda obra está en su potencial destrucción– que inesperadamente dificultaba su traslado. Ese arsenal de recursos clásicos/vanguardistas señalan un lenguaje distinto, que ya no puede ser reducido a Arte-o-Historieta, sino que traccionan sobre sí un proceso de experiencias acumuladas que hoy nos deslumbran y acaso prometen devolverle vitalidad a la experiencia estética.

En el fondo, nada ha cambiado...[2], puede entenderse también como un punto de llegada y partida a la vez[3]. La trilogía deconstructivista de Vitaliti (Líneas Cinéticas [2009]; Didascalias [2011] y Fondos [2012], Save As... Publications) consistía en una serie de ediciones impresas de formatos variables donde se procedía a descomponer varias historietas partiendo desde un ejercicio formal. Así, la primera aislaba las líneas cinéticas, el recurso que la historieta tiene para construir la sensación de movimiento; la segunda recortaba diferentes didascalias (separadores e indicadores del paso del tiempo como por ejemplo: "Mientras tanto..." o "En ese mismo instante...") y las rearmaba en otra secuencia, poéticamente. La última de la serie, Fondos, proponía reponer los paneles de diferentes escenarios donde transcurrían las acciones borrando los cuerpos y cualquier indicación de presencia alguna, dejándonos sólo con aquellos paisajes lunares de los que hablaba Oscar Masotta[4]. El juego artístico –y he aquí lo valioso en la obra– no se limitaba a juegos formales sino más bien que restituía de alguna manera las posibilidades de contar, de narrar, reduciendo la historieta a su lógica básica: la secuenciación. No se trata de la secuenciación según el modelo de Will Eisner –la clave norteamericana– ni tampoco la de Hergé –la escuela franco-belga–, es decir, una secuenciación representacional. Se trataría de la lógica de la historieta descrita por Thierry Groensteen en su *Système de la Bande Dessinée* (1999): la solidaridad icónica. El solo hecho de compartir un espacio permite a las imágenes adquirir sentido, no previamente determinado sino en su misma redimensión otorgada por alguien que las mira/lee.

Vitaliti agrega aún otra dimensión: se trata en general de historietas que han tenido un papel en la formación del artista como sujeto social. Desde los superhéroes norteamericanos al Sargento Kirk de Hugo Pratt y Héctor Oesterheld, esos recortes, pliegues, reconstrucciones y destrucciones son la forma de proponer otros relatos con aquello que nos han dado –y por lo tanto, con eso que los otros han hecho de uno–. David Carrier afirmaba, no en vano, que

leer una historieta es también leer aquello que nos da sentido como personas[5]. Ciertamente: la historieta podrá ser un medio esquemático, reiterativo y muchas veces, simplemente mala. Pero Vitaliti nos recuerda que también es un lenguaje cuyas posibilidades son básicamente ilimitadas. Un lenguaje cruzado por una ruptura en el sentido en que se construyó la manera de leer en la cultura occidental-europea: leer las palabras, mirar las imágenes.

Hay acaso más cercanía con Alberto Breccia –el querer destruir el lenguaje, tensionarlo hasta su distorsión total e irreversible–, y con proyectos contemporáneos como los cómics abstractos de Andrei Molotiu, pero también en algún punto con Roy Lichtenstein. No porque ambos tomen al cómic como objeto, sino porque hay en sus obras una indagación acerca de cómo los sujetos de la sociedad de masas son formados como tales. Lichtenstein en todo caso mantenía una distancia con la relación sujeto/objeto –prefiriendo la educación sentimental de las muchachas en la era del Pop–. En Vitaliti esa distancia no existe como tal, su indagación parte de un profundo conocimiento –y por qué no, amor– por la historieta como matriz subjetiva de una forma de ser y estar. Si en el fondo nada ha cambiado, es porque de alguna manera eso siempre estuvo ahí. Pero como suele decirse: no pasa hasta que pasa. Y aquí ha pasado algo, y es bueno entender que ese algo recién está comenzado.

[1] Es notable en este sentido que las obras de Vitaliti son numeradas antes que tituladas. Su obra #56 sería tanto la suma de una serie anterior como la continuidad en esa misma serie (presentada dentro de la exposición colectiva en el Centro de Arte La Panera, en el marco de la 8ª Biennial d'art Leandre Cristòfol, Lleida, 10 de enero al 28 de abril de 2013). Al respecto, el autor ha reconocido que: "Es una característica de las piezas, porque también aparece la fuente de dónde fue extraído el material. Siempre lo pensé como la misma numeración de los cómics: #02, #03, #04, etc. [...] creo que es liberador para la obra y por lo tanto, para la interpretación del espectador."

[2] Museo ABC, Madrid, 29 de enero a 31 de marzo de 2013.

[3] Recomiendo el texto escrito por Rubén Varillas para el catálogo de la exposición: <http://littlenemoskat.blogspot.com.es/2013/03/martin-vitaliti-y-la-vineta-como-objeto.html>

[4] Oscar Masotta, La Historieta en el Mundo Moderno, Paidós, Buenos Aires, 1970.

[5] David Carrier, The aesthetics of comics, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2000.