

## Informe sobre ciegos: de la narración de Ernesto Sabato a la alucinación gráfica de Alberto Breccia

Giulia De Sarlo  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

---

### ABSTRACT

---

Alberto Breccia has been one of the fathers of twentieth century graphic narrative. Author of key works as *El Eternauta* (1969), his forays into the world of literature have been frequent since his début. At the end of his life, Breccia turned into comic the "Informe sobre ciegos", central and autonomous chapter of *Sobre héroes y tumbas* (1961) by Ernesto Sabato. This work will analyse the dialogue that the graphic genius of Breccia establishes with the tormented Sabato's voice, enriching the meaning of one of the most controversial passages of recent Latin American literature.

**Keywords:** Ernesto Sabato, Alberto Breccia, *Informe sobre ciegos*, comic, adaptation.

Alberto Breccia ha sido uno de los padres de la narración gráfica del siglo XX. Autor de obras clave como *El Eternauta* (1969), sus incursiones en el mundo de la literatura han sido frecuentes desde sus exordios. Al final de su trayectoria, Breccia lleva a la *historieta* el "Informe sobre ciegos", capítulo central y autónomo de *Sobre héroes y tumbas* (1961) de Ernesto Sabato. Analizaremos el diálogo que el genio gráfico de Breccia establece con la voz atormentada de Sabato, enriqueciendo de significado uno de los más controvertidos pasajes de la literatura hispanoamericana del siglo XX.

**Palabras claves:** Ernesto Sabato, Alberto Breccia, *Informe sobre ciegos*, *historieta*, adaptación.

---

### Historieta: ¿género artístico o *divertissement*?

Hablar de historieta<sup>1</sup> en ámbito académico ya no es una novedad: en Italia fue quizás Umberto Eco, con su histórico *Apocalittici e integrati* (1964), quien primero impuso a la atención de cultura “alta” las instancias de la producción más popular, tebeo incluido: y era el 1964. En ámbito hispanoamericano muchos han sido los estudios nacidos a raíz de este género tan multiforme y controvertido, desde los estudios pioneros de Oscar Masotta (1967), Ariel Dorfmann (1971, 1974) y Juan Acevedo (1978), sólo por citar algunos nombres, hasta las más recientes investigaciones<sup>2</sup>. Sin embargo en su gran mayoría se ha tratado de análisis que enfocaban prevalentemente la vertiente más sociológica de esta tipología de producción gráfica, entendida como medio de comunicación de masa: solamente en los últimos años el interés hacia el arte secuencial ha conllevado el desarrollo de un estudio del género en sí mismo, a menudo desde una perspectiva fuertemente semiológica, más allá de sus reflejos socioculturales<sup>3</sup>. Enfocar una investigación sobre el cómic desde el punto de vista de los estudios literarios implica un cambio radical de perspectiva, y una necesaria e inmediata dignificación de este género. Algo para nada banal si pensamos en las definiciones clásicas de la historieta, bien resumidas por Juan Sasturain:

La denominación adoptada, *historieta*, tiene la singularidad y el oscuro privilegio de inaugurar un concepto: la simpática desvalorización. Historieta es a historia lo que camiseta a camisa y camioneta o motoneta a sus respectivas palabras madres. Esa terminación entre diminutiva y cariñosa, casi paternalista, hace de la historieta algo menor y no demasiado importante, cosa de pibes (Sasturain, 1984, p. 4).

Hay que reconocer que cuando nace, allá por el final del siglo XIX, la historieta moderna está íntimamente ligada a un proceso de producción y distribución que poco tiene que ver con la calidad artística y que fatalmente la relega a la marginalidad<sup>4</sup>. Utilizadas poco más que para rellenar los intersticios de la publicaciones periódicas y brindar a los lectores un momento de

---

<sup>1</sup> Según el Diccionario de la Real Academia Española, “serie de dibujos que constituye un relato cómico, fantástico, de aventuras, etc., con texto o sin él. Puede ser una simple tira en la prensa, una página completa o un libro” (2014). Utilizamos sin dudarle este vocablo, y no el anglófono *comic*, dado el ámbito cultural y geográfico en el que nos moveremos a lo largo de este trabajo; lo alternaremos sin embargo al más peninsular *tebeo*, por necesidades estilísticas.

<sup>2</sup> Entre muchísimos otros títulos, recordamos a Ana Merino (2003) o la nueva edición de Steimberg (2013).

<sup>3</sup> Véase entre otros Muro Munilla (2004).

<sup>4</sup> Cfr. Meskin, 2012, p. XX ss.

distracción, destinadas en la mayoría de los casos a un público infantil o adolescente, por mucho tiempo las tiras cómicas han brillado por la escasa calidad de sus textos, a menudo de sus dibujos y casi siempre del medio que las reproducía.

Sin embargo, a lo largo de la historia de este peculiar género ha habido autores que han querido y sabido emanciparse del yugo de las imposiciones editoriales: autores que han rechazado el sistema mercantilista de la producción del cómic – una producción por encargo, a menudo serial, y en todo caso más artesanal que artística – y que se han apoderado del medio expresivo de la historieta para explotar al máximo su doble vertiente comunicativa, la textual y la visual, creando efectivamente la que algunos críticos se han arriesgado a definir como el “novenio arte” (cfr. Claude Beylie, quien primero utilizó esta definición, 1964). Es a partir de la obra de estos autores que la legitimación del género ha ido tomando pie incluso en los circuitos culturales más tradicionales, como es el caso de las instituciones académicas, sobre todo en Europa.

Se trata, como nota Federico Reggiani, de una legitimación que como en un círculo virtuoso pasa cada vez más también a través de una sensible mejora de los medios de reproducción y distribución<sup>5</sup>. De las tiras en periódicos se ha pasado a los almanaques, y en los últimos años cada vez con más frecuencia asistimos a la publicación de volúmenes de cómic y hasta novelas gráficas, a menudo de gran formato y calidad: textos dignos de aparecer en cualquier biblioteca al lado de las grandes obras de la narrativa mundial. Como anota el crítico y guionista argentino,

La edición de libros de historieta, sean reediciones u obras creadas especialmente para el nuevo soporte, implica por lo tanto cambios radicales en lo que Eliseo Verón [...] llama el “contrato de lectura”: la relación que se establece entre un soporte y sus lectores. Es posible pensar que el libro aparece para la historieta como una instancia de legitimación equivalente al museo (Reggiani, 2009).

Precisamente un *libro* de historieta es el objetivo de este análisis: un libro obra de uno de estos increíbles artistas que ha sabido liberar el cómic de las imposiciones del mercado, a costa de innumerables sacrificios. Se trata del *Informe sobre ciegos* de Alberto Breccia, publicado (directamente en volumen) pocos meses después de la muerte del artista, en 1993.

---

<sup>5</sup> “La edición de historietas en Argentina ha sido marcada, en la última década, por una radical modificación de los mecanismos y formatos de edición y, por consiguiente, de los contratos de lectura correspondientes. El abandono de la revista de antología de venta en kioscos, como modelo dominante, y el paso al libro y la edición electrónica produjeron cambios en la producción y consumo que están todavía en proceso” (Reggiani, 2009).

## Alberto Breccia, “en busca del lenguaje del horror”<sup>6</sup>

Quizás el más famoso autor de historieta argentina junto con Hugo Pratt, José Luis Salinas y Arturo del Castillo, Alberto Breccia es todavía hoy, a veinte años de su muerte, la figura de referencia por lo que concierne al fenómeno de dignificación del género del cómic al que se ha hecho referencia.

Nacido en Uruguay en 1919 pero porteño de adopción, a lo largo de los más de cincuenta años de su trayectoria artística Breccia ha sabido revolucionar una y otra vez el lenguaje de la historieta, así como su papel entre las artes. Autodidacta, empezó a darse a conocer en 1946 sustituyendo a Augusto Cortinas como dibujante de la serie “Vito Nervio”, que publicaba la editorial Dante Quintero en la revista *Patoruzito* (Il. 1).



Ilustración 1: “Vito Nervio y el caso del pintor ciego”, en *Patoruzito*, n° 8, 30 de noviembre de 1950.

Sin embargo, como su amigo Hugo Pratt no dejó de hacerle notar, no había nada original o revolucionario en aquellas tiras:

Un día, andado por Palermo [...] me dice Hugo: "Vos sos una puta barata porque, pudiendo hacer un buen trabajo, estás haciendo *Vito Nervio*, que es una mierda". Textuales palabras. Yo me lo tragué – era el juicio de un amigo –, pero me dolió: *Vito Nervio* no era una mierda, ni yo una puta barata (*Ibidem*).

Las palabras de Pratt, sin embargo, fueron suficientes para hacerle cambiar totalmente la perspectiva hacia su trabajo de historietista. Si en un comienzo el dibujo había sido el medio, estrictamente económico, para afrancarse de un

<sup>6</sup> Cito el título del interesantísimo estudio de Luciana Martínez (2009).

trabajo que odiaba (era empleado en un matadero), ahora su implicación tenía que cambiar totalmente. El amor que siempre había tenido hacia el arte gráfico y sobre todo la pintura tenía que transformarse en auténtico motor de su acción: de artesano, lo sentía, tenía que transformarse en artista – un cambio que, desde luego, a muy pocos es concedido experimentar.

Al poco tiempo, después de haber salido varios números de sus revistas, me llama Oesterheld: "Tengo un guión para vos – me dice –, si te interesa". Lo recibo – era *Sherlock Time* – y veo la oportunidad para demostrar que yo no era una puta barata. Lo hago y se publica. Entonces Pratt me llama: "Mirá, retiro lo dicho – dice –, te pido disculpas" (*ivi*, p. 2).



Ilustración 2: "Sherlock Time - La gota", en *Hora Cero Extra*, n° 5, 5 de diciembre de 1958

A partir de la colaboración con Oesterheld en *Sherlock Time*, en 1958 (il. 2), la actitud de Breccia cambia totalmente, y así lo hace su forma de dibujar. Cada vez más experimental, sus historietas se hacen gráficamente más complejas: la cantidad de viñetas por plancha disminuyen, dando más espacio al dibujo; la línea se hace más marcada y modulada, y la imagen se enriquece de planos y sombras cada vez más consistentes, que dinamizan la volumetría de la representación.

*Mort Cinder* (1962-64, il. 3), *Richard Long* (1967, il. 4), *El Eternauta*<sup>7</sup> (1969, il. 5): de historieta en historieta, pero casi deberíamos empezar a decir, de obra en obra, la experimentación de Breccia se hace más marcada, al mismo tiempo que disminuye la angustia hacia la incomprensión del público.

---

<sup>7</sup> Se trata en realidad de la segunda versión de la historieta homónima: la primera versión, muy distinta por forma y contenidos aunque siempre con guión de Oesterheld, había sido dibujada por Francisco Solano López y se había publicado en 1957.



*Ilustración 3: Mort Cinder, en Misterix, n° 729, 2 de noviembre de 1962*



*Ilustración 4: Richard Long, en Karina, n° 10, 10 de febrero de 1967*



*Ilustración 5: El Eternauta, en Gente, n° 209, 24 de julio de 1969*

Se hace patente en él, como anota Christian Fellingner,

la independencia del individuo a través de las imágenes, conviviendo con las presiones ideológicas, económicas y morales que existían en la Argentina, utilizando un medio menospreciado y comercial, pudiendo crear una nueva retórica y métodos plásticos, iniciando una trayectoria artística totalmente opuesta a los mandatos del mercado, reforzando la imagen para dejar de acompañar al texto escrito y volverlo un signo importante que interactúa con la narrativa (Fellinger, 2012, p. 12).

Si es verdad que no todas sus obras son entendidas y apreciadas por los lectores habituales de tebeo (el editor argentino de *El Eternauta* llega a interrumpir la publicación y pedir disculpas a los lectores por “la forma estética de su dibujo, [...] por momentos [...] ininteligible” - Fontanarrosa, 1969), esto sin embargo implica, poco a poco, la creación de otro tipo de lectores: el público de Breccia se hace selectivo, maduro, exigente. En la otra orilla, y en Italia en particular, explota la Breccia-manía; el artista obtiene finalmente el reconocimiento merecido y, por fin completamente libre, empieza aquella parte de su trayectoria que lo hará más famoso: las adaptaciones de grandes obras de la literatura y la búsqueda, para utilizar las palabras de Luciana Martínez, de su propio “lenguaje del horror”.

### De la literatura a la historieta

Las adaptaciones al formato de historieta de grandes obras de la literatura han acompañado la historia del cómic prácticamente desde sus orígenes. En Argentina, como anota Christian Fellingner (p. 259), adaptaciones de distintas novelas habían aparecido en revistas como *El Tony*, *Patoruzú*, y en publicaciones de interés general como *El hogar*. Pionero en estas adaptaciones había sido, en los años 30, Raúl Roux, con su transposición de *La isla del tesoro*; pero el autor que más se había especializado en este peculiar subgénero había sido sin duda José Luis Salinas, que desde las páginas precisamente de la revista *El hogar*, desde 1937 había publicado la sección semanal “Las Grandes Novelas de Aventuras”, trabajado con obras de H. Rider Haggard, Emilio Salgari o Rudyard Kipling. Sin embargo, como observa Fellingner, en sus trabajos texto e imagen no llegaban a integrarse:

los textos acompañan a las ilustraciones sin contaminarse. Salinas ignoró los globos de diálogos que caracterizan el género para seleccionar fragmentos a los que acompañaban dibujos de los momentos claves de la aventura. Así, permitió que los relatos exploraran selvas minuciosas pobladas por animales no menos

exactos (p. 260).

El mismo Breccia había empezado su trayectoria en el mundo de la historieta con una adaptación, ya que esto era lo que el mercado pedía: a principios de los años 40 Láinez le había comisionado una adaptación de *Las aventuras de Rocambole*, de Pierre Alexis Ponson du Terrail, para *Tit-Bits* (Aguirre, 1994, p. 3). Se trataba sin embargo de historietas de entretenimiento, en las que se recurría a textos clásicos a falta de guionistas, que por aquel entonces prácticamente no existían<sup>8</sup>. Sin embargo, incluso en épocas sucesivas las adaptaciones de la literatura al cómic han seguido multiplicándose, aunque por razones y con intenciones distintas: es el caso de la serie *La Argentina en pedazos*, editada (y prologada) por Ricardo Piglia y publicada en la revista *Fierro* de Juan Sasturain ya desde su primer número, en septiembre de 1984. Allí las historietas se realizaban a partir de textos claves de la narrativa argentina, pero eran seleccionadas siguiendo un hilo conductor: el de la violencia. La intención de Piglia y Sasturain no era tanto entretener al lector sino más bien fomentar una reflexión colectiva sobre el pasado, el presente y el futuro de Argentina. A partir del espacio marginal de la historieta, que tanto había servido durante la dictadura para canalizar las únicas formas posibles de resistencia cultural, los dos “ideólogos” y todos los autores que con ellos colaboraron miraban a constituir un novedoso ámbito de reflexión para plantear un nuevo ideario, y un nuevo modelo, cultural *in primis*, para un país recién salido de la trágica experiencia de la dictadura<sup>9</sup>. Breccia también colaboró con el proyecto de *La Argentina en pedazos*, adaptando magistralmente el cuento de Horacio Quiroga “La gallina degollada” (Il. 6). Sin embargo, aquí y en todas sus adaptaciones (aunque sería más apropiado hablar de reescrituras, o de versiones) la intención política es una cuestión totalmente marginal.

---

<sup>8</sup> “En general se trabajaba sobre adaptaciones de cuentos y novelas clásicas. Por que los argumentistas no existían aún. Ese rol nace exactamente en *Patoruzito*, con Quintero y con *Aventuras*, casi al mismo tiempo. Quintero es el primero en tomar gente del staff de *Patoruzú* cuando decide fundar *Patoruzito*: Issel Ferrazzano, Mariano de la Torre, que firmaba Dante de Palo. A ellos les encarga los argumentos. Y se los da a los dibujantes, Así nació el argumentista profesional” (Breccia, 2014).

<sup>9</sup> No es casual que el título completo de la revista de Sasturain fuera *Fierro. Historietas para sobrevivientes*.





Ilustración 6: La gallina degollada, en Fierro, n. 8, abril 1985

Lector voraz y apasionado, para Alberto Breccia dibujar era una forma de contar, y ésta era su auténtica prioridad. En la literatura, Breccia buscaba y encontraba historias que merecía la pena revivir a través de la imagen. En esto, en volver a contar la ficción estimulando un sentido distinto, el de la vista, reside la clave para interpretar la obra de Breccia. Las de Breccia son apropiaciones de los textos, reinventiones en sentido gráfico – nunca, bajo ningún concepto, resúmenes o simplificaciones. De hecho, como anota Oscar Steimberg,

Nunca, para Breccia, la historieta sirvió para *difundir* obras literarias. [...] No obtendrá nada quien recurra a esas planchas para llegar por primera vez a los relatos de Quiroga o de Poe: [...] sí, quien acepte que ninguna lectura agota un texto, y que en cada una puede descubrirse allí otra ruptura de género; otra novedad de estilo, otro tema, otro modo de narrar y de leer (Steimberg, 1994, p. 3).

Y como subraya Luciana Martínez, todas las obras literarias que Breccia elige llevar al formato de historietas tienen un *quid*, un inquietante *quid*, en común: la búsqueda de la representación del horror. Toda la trayectoria gráfica de este Breccia ya emancipado de las necesidades editoriales, de este Breccia libre de elegir qué, cuándo y cómo dibujar, constituye una búsqueda cada vez más profunda en la forma y en la sustancia para representar lo irrepresentable, dar voz a lo indecible y cuerpo a lo inimaginable.

Breccia publica así, a lo largo de veinte años exactos, una serie de obras fundamentales en la historia del tebeo mundial: *Los Mitos de Cthulhu* (1973-76), inspirado en los cuentos del terror de H. P. Lovecraft; *El Corazón Delator* (1975), a partir del homónimo cuento de Edgar Allan Poe; *La Pata de Mono* (1979), de William Wymark Jacobs; *Donde Bajan y Suben las Mareas* (1979) de Lord Dunsany,

tan amado por Lovecraft; *El Fin* (1980) de Jorge Luis Borges; *La Gallina Degollada* (1985), de Horacio Quiroga; *Las Mellizas* (1993) de Juan Carlos Onetti; y finalmente, el proyecto de una vida, imaginado, desterrado, retomado y finalmente dibujado a lo largo de veinte años: el *Informe Sobre Ciegos* (terminado en 1991 pero publicado solamente en 1993), de Ernesto Sabato.

### **El Informe sobre ciegos, de Sabato a Breccia**

Publicado, triste ironía, inmediatamente después de su muerte<sup>10</sup>, *Informe sobre ciegos* es el culmen de la trayectoria brecciana de antropofagia literaria que hemos trazado. Testamento definitivo de la obra del genio uruguayo, no se trata en realidad, como hemos dicho, ni de una adaptación ni de una trasposición<sup>11</sup>. Podríamos hablar de reescritura, si el término se tomara en un sentido suficientemente amplio como para incluir la “escritura” gráfica. Breccia se deja fascinar por el texto de Ernesto Sabato, capítulo central y corazón pulsante de su segunda novela, *Sobre héroes y tumbas* (1961), eje fundamental en la economía de la obra y al mismo tiempo independiente al punto de ser publicado autónomamente ya en 1968. Según Pablo de Santis (de Santis, 2007), el artista uruguayo habría estado pensando en dar su versión gráfica de la obra ya a partir de 1973; Sasturain por su parte afirma que en 1981 Breccia ya estaba trabajando en esta versión (Sasturain, 2013). El interés en este proyecto por parte de Breccia, desde luego, no faltaba; sin embargo, para concretarse en una obra plástica era indispensable que el artista tuviera toda la libertad a la que ya estaba acostumbrado: cosa que, según Philippe Marcelé, Sabato no estaba dispuesto a darle:

Dado que el escritor, en un primer momento, se negaba a que se tocara “una sola palabra de su texto”, Breccia prefirió abandonar un proyecto que sin embargo le importaba muchísimo, antes de reducir sus dibujos a una simple subordinación servil. Por suerte, fue Sabato quien finalmente cedió (Marcelé, 2007, pp. 171-182)<sup>12</sup>.

Ya, porque inevitablemente el texto de Sabato iba a ser manipulado: como

---

<sup>10</sup> Alberto Breccia murió el 10 de noviembre de 1993. Aunque la primera edición es fechada 1993, en la última entrevista al artista, publicada póstuma el 23 de enero de 1994, Osvaldo Aguirre habla de “inminente edición” del volumen.

<sup>11</sup> Evitamos los términos “adaptación” y “trasposición” porque ambos indican una fidelidad al texto original que se deroga únicamente por necesidades del nuevo medio de transmisión. Breccia no forcea el texto para así encerrarlo en la forma-historieta con más facilidad, sino que lo usa como trampolín para abarcar en su propio medio expresivo no una reducción, sino una multiplicación, una expansión del texto original.

<sup>12</sup> La traducción es mía.

afirmó en una ocasión, “Yo no me comprometo a atarme a un guion, yo debo tener la libertad para modificarlo si quiero modificarlo, y el guionista no debe estar a mi servicio” (cit. en Santullo, 2008, p. 25).

En el caso del *Informe*, esta necesidad de libertad no tiene que ser entendida como una aspiración a modificar totalmente el texto. Se trata en realidad de una manipulación a nivel de extensión; y de hecho es éste el único cambio que Breccia impone al relato, ya que por lo demás usa exactamente las palabras originales de Sabato. La obra final de Breccia consta de 52 planchas; el texto de Sabato, dependiendo obviamente de la edición, ronda las 130 páginas.

Además que por una cuestión de mera extensión, la intervención de Breccia mira a una explícita reducción de la complejidad global de la novela, si no desde el punto de vista conceptual, por lo menos desde el punto de vista narratológico. El texto original es sumamente articulado, como sólo puede serlo el delirio (escalofriantemente metódico, por otra parte) de un sujeto abandonado a la locura: el *Informe*, lo recordamos, es el largo monólogo de un increíble personaje, Fernando Vidal Olmos, que desde la lucidez de su alienación deja constancia del camino que lo ha llevado hasta el abismo para “los futuros investigadores” (Sabato, 1984, p. 410), para “un instituto que crea de interés proseguir las investigaciones sobre este mundo que hasta hoy ha permanecido inexplorado” (*ivi*, p. 308). Obsesionado desde la infancia con el tema de la ceguera, Fernando está convencido de que los ciegos constituyen una Secta Sagrada que domina el mundo a través del mal, y por eso ha dedicado su vida a penetrar el mundo escondido de esta red invisible y mortífera, y a descubrir sus más recónditos secretos.

El relato va desarrollándose entre anacronías (tanto prolépticas como analépticas) e historias paralelas, intercaladas en la trama principal de forma metadieгética: recordamos los relatos sobre Castel (que no es otra cosa que una autocita, ya que coincide con la trama de la primera novela de Sabato, *El túnel*), el de la modelo ciega y el de los muertos del ascensor. Además, el mismo hilo narrativo principal varía frecuentemente de ritmo, alternando pausas, escenas, sumarios y elipsis. Aunque caótico a una primera vista, cada detalle converge en la experiencia alucinada de Fernando, que así va tejiendo su propia red para llegar a la Sabiduría.

Breccia elige representar solamente una parte de esta riquísima catedral narrativa, y enfoca su atención en el viaje iniciático de Fernando, en su descenso a los infiernos de la locura hasta el que sería el mundo subterráneo de la Secta. La misma razón de ser del *Informe*, el tema de la conspiración satánica de los ciegos, parece esfumarse en las imágenes de Breccia. ¿Qué queda, entonces, del relato de Sabato?

Como el mismo Breccia comentó en una entrevista a propósito de sus reescrituras,

hay textos más fáciles de ser traducidos al lenguaje gráfico: en esos casos la historieta viene sola. En otras ocasiones, conviene no meterse [...] “Por ejemplo *El Nombre de la Rosa*: si le sacamos todos los elementos religiosos, las discusiones filosóficas, queda un policial, como la película. Y hacer un policial de Umberto Eco ... para eso, Chandler!” (Scolari, 1990).

Si ésta es la óptica de Breccia, ¿merecía entonces la pena, eliminando tanta parte de su riqueza literaria, llevar la obra de Sabato al nuevo formato de la historieta? Desde luego que sí, y más todavía si tomamos en consideración la trayectoria artística del dibujante. Como hemos dicho, a lo largo de su producción el artista se había ido apropiando de varias obras literarias buscando en ellas un denominador común: la posibilidad de representar el horror, lo indecible. Esto, a través de la representación del descenso de Fernando hacia el abismo, es lo único que interesa realmente a Breccia: y esto es lo único que el artista recupera de la obra de Sabato. No se trata entonces de una simplificación por razones técnicas, o por lo menos tenemos motivos para creer que no sea ésta la primera razón que mueve Breccia a la elaboración de su personal interpretación: Breccia se deja sugestionar por un aspecto muy concreto del relato de Fernando Vidal, y es a partir de allí que elabora, y reivindica, su versión. De la obra de Sabato, exactamente como ya había ocurrido con la obra de Poe, de Lovecraft o de Quiroga, Breccia recupera el delirio del protagonista, el horror, la bestialidad que todos llevamos dentro y que de un momento a otro puede catapultarnos hacia el abismo. Y es esto, en parte, lo que del personaje de Fernando Vidal más fascina a cualquier lector: cuando leemos la novela, al igual que el personaje de Norma Gladys Pugliese, somos irremediabilmente seducidos por el canto dulce y perverso del narrador, por la lógica de su locura, por su valor votado a la catástrofe, por ser, como él mismo dice, “una especie de Sigfrido de las tinieblas”, “héroe al revés, héroe negro y repugnante, pero héroe” (Sabato, 1984, p. 423). La zozobra, la embriaguez que nos acompaña cuando, después de pocas páginas, nos dejamos coger de la mano por este personaje increíble, la encontramos también en la versión de Alberto Breccia; pero, y es esta la asombrosa fuerza de su arte, es una sensación multiplicada, enriquecida.

Breccia no da una interpretación del texto, ni en el *Informe* ni en ninguna otra de sus versiones. Afirmaba Masotta que

En la historieta las palabras escritas siempre terminan por reducir la ambigüedad de las imágenes. Y al revés, en la historieta la imagen nunca deja de “ilustrar”, siempre en algún sentido, a la palabra escrita [...] dicho de otra manera: la historieta nos cuenta siempre una historia concreta, una significación terminada (Masotta, 1982, p. 10).

Todo esto, como reconocía Luciana Martínez, es totalmente inapropiado cuando hablamos de la obra de Breccia:

La historieta brecciana [...] no será bajo ningún punto de vista una “literatura dibujada” que tenderá a desambiguar un referente, a esclarecer un texto escrito [...] sino una expresión plástica en donde las imágenes expondrán abiertamente, a través de su técnica vanguardista, la imposibilidad de instaurar una representación autoconclusiva de ciertos problemas que plantean los textos literarios que el autor retoma para llevar a cabo sus transposiciones (Martínez, 2009, p. 20).

En las historietas del artista uruguayo, las imágenes sirven para añadir sugestión a la sugestión, llevando al lector (espectador) a experimentar con un sentido más, el de la vista, la fascinación angustiosa que ya había experimentado con la lectura, necesariamente previa, del texto original.

### **Cómo multiplicar los sentidos**

Para que sus representaciones gráficas no desambigüen el relato original de Sabato imponiendo al lector una interpretación, sino que al revés, consigan amplificar sus sugerencias, Breccia utilizó varios recursos técnicos, que había ido elaborando a partir de la experiencia de *Sherlock Time*. No se trata, y el artista se preocupó de subrayarlo en varias ocasiones, de un gusto vacuo por el experimentalismo:

A mí me puede servir trabajar con los dedos, como ya la hice, o con la palma de la mano o con un manubrio de bicicleta o con un martillo. No importa con qué, porque no estoy haciendo una exhibición de habilidades: yo trabajo solo, a mi mujer no la deslumbro, ni siquiera mira cuando trabajo. Lo que hago es un producto que al lector le tiene que transmitir cosas (Aguirre, 1994, p. 3).

De hecho, para identificar las técnicas usadas por Breccia es necesario conocer al menos los fundamentos de la representación pictórica contemporánea<sup>13</sup>: lo que el lector común experimenta es una profunda sensación de suspensión, de incomodidad, de incertidumbre, que se multiplica a través del uso de los colores (o mejor dicho, de los no colores), de la organización de los espacios y de la representación expresionistas de los sujetos.

Los no colores predominantes del *Informe* son el blanco y negro, matizados y multiplicados en una infinita variedad de grises. Desde sus primeras

---

<sup>13</sup> Cfr. Chipp, 1995, p. 533 ss.

obras vanguardistas, Breccia se había hecho célebre por el uso intenso, plástico, del color negro. Esto no significa que en distintas etapas de su camino el artista no hubiera utilizado el color: de forma completa, en elaboraciones como la historieta para adultos de *Hansel y Gretel* (1979, il. 7), o eligiendo colores específicos, como en el caso de los terribles toques rojos en *La gallina degollada* (1985). Sin embargo, para esta obra Breccia no habría podido elegir una paleta distinta: blanco y negro, en el mundo alucinado de Fernando Vidal, representan la antitesis primordial entre luz y sombra, vida y muerte, vista y ceguera.



Ilustración 7: *Hansel y Gretel*, en *El Péndulo*, n. 4 (Ediciones de la Urraca, B.A.), 1979

Vibrantes, ricos de texturas que recuerdan las experimentaciones del informalismo español de un Antoni Tàpies, estos no-colores van delineando un espacio surreal, delirante, explícitamente cercano al imaginario expresionista (ill. 8 y 9).



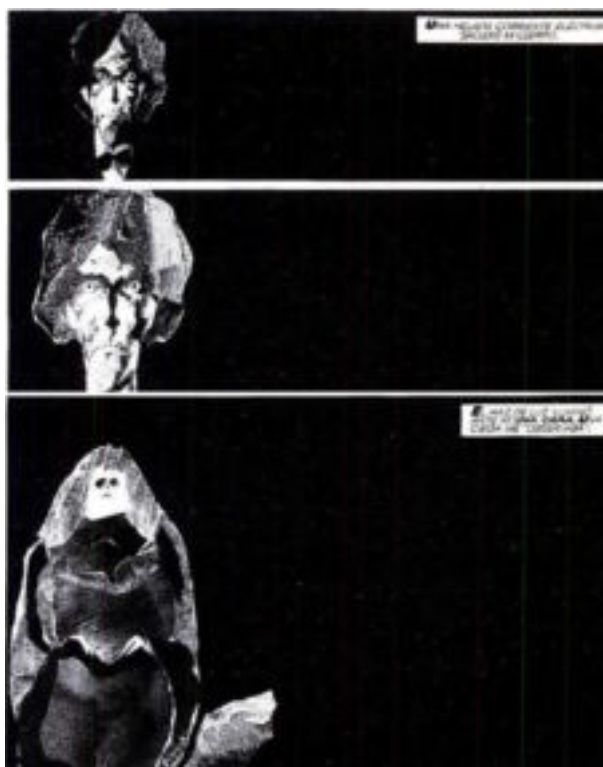
*Ilustración 8: El gabinete del Doctor Caligari, dir. Robert Wiene, 1920*



*Ilustración 9: Informe sobre Ciegos (Sabato, Breccia, 2011), plancha 11, viñeta 3*

Todo es delirio, no solamente el mundo de la secta: porque todo, en Breccia como en Sabato, es filtrado a través de la mirada autodiegética de Fernando – una mirada atormentada, que reinterpreta la realidad de una manera lucidamente distorsionada: “Esta feroz lucidez que ahora tengo es como un faro y puedo aprovechar un intensísimo haz hacia vastas regiones de mi memoria [...]” (Sabato, 1984, p. 287).

Y a cada paso que Fernando da hacia el submundo de la secta, la oscuridad se hace más impenetrable, el negro se vuelve físicamente sofocante; y técnicas como la repetición y el zoom, ya experimentadas, entre otros, en *El corazón delator*, contribuyen a sumergir al lector en la paranoia del narrador (il. 10).



*Ilustración 10: Ivi, plancha 23*

Desde el punto de vista estrictamente figurativo, merece la pena mencionar la representación que Breccia hace del bestiario sabatiano. Como nota Tamara Holzapfel, en el *Informe* de Sabato se mencionan

cuarenta nombres de animales diferentes, de los cuales la mayoría está invocada más de una vez (hasta trece veces como en el caso de 'pájaro'). Agregando a este número de animales históricos y prehistóricos, los mitológicos (minotauro, centauro, medusa, etc.) y otros designados con palabras como 'bichos', 'monstruos', 'fieras', etc., se puede encontrar un promedio de una referencia al mundo animal por cada página. Los animales que aparecen en el *Informe* raras veces forman parte de frases hechas (ej.: 'cerebro de mosca') y nunca sirven de elemento decorativo. Interesan principalmente por su capacidad de sugerir agresión y repulsión (Holzapfel, 1972, p. 100).



Breccia retoma esta función del bestiario: las figuras vagamente zoomorfas que pueblan la historieta recuerdan de alguna manera los grabados de Goya (considerado no en balde uno de los precursores del expresionismo), y transmiten toda la angustia y el rechazo que Fernando Vidal, y nosotros los lectores, sentimos para un submundo que sin embargo nos llama poderosamente (ill. 11 y 12).



*Ilustración 12: Francisco de Goya, "El sueño de la razón produce monstruos", grabado n. 43 de Los Caprichos (1799)*



*Ilustración 11: Informe sobre Ciegos, planchas 24 y 29*

Se trata, tanto en Sabato como en Breccia, de la representación física de la animalidad que cada ser humano es obligado a reprimir, pero que se asoma peligrosamente cada vez que el sueño se apodera de la razón.



Ilustración 13: Ivi, plancha 47, viñeta 3



Ilustración 14: Ivi, pl. 50, v. 4

Cuando, al final de la historieta, el lector reemerge del *Informe*, queda en sus ojos la profunda sugestión de unas imágenes que han poblado este nuevo acercamiento a la obra de Sabato. Fascinación y desconcierto van de la mano; y la historia de Fernando Vidal, lejos de haberse esclarecido, se ha llenado de nuevas sombras, de nuevas alusiones.

Esto era lo que Breccia buscaba, ésta es la razón por la que a lo largo de décadas fantaseó con la posibilidad de transformar en imágenes el *Informe sobre ciegos*. Ésta es la magia de Breccia: multiplicar la experiencia del lector, enriquecer la práctica de lectura con nuevas sugerencias que no sólo no limitan las posibilidades de interpretación del texto original, sino que las incrementan, regalando a quien ya había amado el *Informe* nuevas razones para volver a él y vivirlo otra vez, de la mano de Fernando Vidal, con ojos siempre nuevos.

### Bibliografía

- “Historieta” en *Diccionario de la Real Academia Española*, artículo enmendado, avance de la XXIII edición. <http://lema.rae.es/drae/?val=historieta>, [13/12/2014].
- ACEVEDO GODÍNEZ, Juan Francisco. *Para hacer historietas*. Lima, Retablo de Papel Ed., 1978.
- AGUIRRE, Osvaldo. “Un tal Breccia”, entrevista. *Primer Plano, suplemento cultural de Página/12*. 23 de enero de 1994 (pp. 2-3).
- BEYLIE, Claude. “La bande dessinée est-elle un art?”. *Lettres et Médecins, supplément littéraire de La Vie médicale*. Mars 1964.
- BRECCIA, Alberto. “Hansel y Gretel”. *El Péndulo*. Buenos Aires, n. 4, Ediciones de

- la Urraca, 1979.
- BRECCIA, Alberto. *Informe sobre ciegos. Un viaje alucinante a los rincones más escondidos del alma humana*. Barcelona, Ed. B, Grupo Zeta, 1993.
- BRECCIA, Alberto, entrevistado por Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno, <http://www.alberto-breccia.net/por-algun-lado-hay-que-empezar/> [17/06/2014].
- CHIPP, Herschel B. *Teorías del arte contemporáneo, Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid, Akal, 1995.
- DE SANTIS, Pablo. "Cita nocturna"(prólogo) en Breccia, Alberto. *Informe sobre ciegos y otras historias*. Buenos Aires, Colihue, 2007 (pp. 9-10).
- DORFMAN, Ariel; Armand Mattelart. *Para leer al pato Donald*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1971.
- DORFMAN, Ariel; Manuel Jofré. *Superman y sus amigos del alma*. Buenos Aires, Editorial Galerna, 1974.
- ECO, Umberto. *Apocalittici e integrati*. Milano, Bompiani, 1964.
- FELLINGER, Christian. *Alberto Breccia, la pulsión de un ideario*. Tesis doctoral. Valencia, Universitat Politècnica de Valencia, 2012.
- FONTANARROSA, Carlos. "Ojos argentinos... y sorprendidos". *Gente*, n. 216, 18 de septiembre de 1969 (cit. en GARCÍA, Fernando; Hernán Ostuni. "El Eternauta". *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*. n. 7, 2002, [http://rlesh.mogno.com/07/07\\_garcia.html](http://rlesh.mogno.com/07/07_garcia.html) [17/06/2014].
- HOLZAPFEL, Tamara. "El Informe Sobre Ciegos o el Optimismo de la Voluntad". *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, n. 38.78, 1972 (pp. 95-103).
- MARCELÉ, Philippe. "Alberto Breccia, «l'humoriste sanglant»". *MEI. Media et information*. n. 26, 2007 (pp. 171-182).
- MARTÍNEZ, Luciana. "En busca del lenguaje del horror: H. P. Lovecraft según Alberto Breccia". *Extravío. Revista electrónica de Literatura Comparada*. Universitat de València, n. 4, 2009 (pp. 18-32).
- MASOTTA, Oscar. *Técnica de la historieta*. Buenos Aires, 1967.
- MASOTTA, OSCAR. *La historieta en el mundo moderno*. Barcelona, Editorial Paidós, 1982.
- MERINO, Ana. *El cómic hispánico*. Madrid, Editorial Cátedra, 2003.
- MESKIN, Aaron; Roy T. Cook. *The Art of Comics: A Philosophical Approach*. Malden, MA., Wiley-Blackwell, 2012.
- MURO MUNILLA, Miguel Angel. *Análisis e interpretación del cómic: ensayo de metodología semiótica*. La Rioja, Universidad de La Rioja, 2004.
- REGGIANI, Federico. "Quisiera ser literatura: el prólogo como recurso de legitimación en la edición de libros de historieta en Argentina". *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 2009, <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/17491> [17/06/2014].
- ROMERO QUINTANO, José Aureliano. "La censura en el noveno arte en EE.UU.", en

- PALACIOS MARTÍNEZ, Ignacio M. (ed.), *Fifty years of English Studies in Spain (1952-2002)*, *Actas del XXVI Congreso de AEDEAN*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2003 (pp. 117-123).
- SABATO, Ernesto. *Informe sobre ciegos*. Buenos Aires, Centro editor de América latina, 1968.
- SABATO, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. Barcelona, Seix Barral, 1984.
- SABATO, Ernesto; BRECCIA, Alberto. *Informe sobre ciegos*. Bilbao, Astiberri, 2011.
- SANTULLO, Rodolfo. "El Señor de las sombras: Alberto Breccia, a casi cien años de su nacimiento: un repaso a su carrera". *La pupila*, n. 5, año 1, Diciembre de 2008 (pp. 21-25).
- SASTURAIN, Juan. "Editorial". *Fierro*. Buenos Aires, n. 2, octubre 1984.
- SASTURAIN, Juan. *Breccia, el Viejo*. Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2013.
- STEIMBERG, Oscar. "El relato dibujado". *Primer Plano, suplemento cultural de Página/12*. 23 de enero de 1994, p. 3.
- STEIMBERG, Oscar. *Leyendo historietas: textos sobre relatos visuales y humor gráfico*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2013.

**Giulia De Sarlo** es doctora por la Universidad de Sevilla, donde es también investigadora y docente. Se ha ocupado de narrativa caribeña del siglo XX, de literatura femenina, de poesía de vanguardia y de literatura colonial. Su monografía *En la piel de las mujeres. Reescrituras de la dictadura trujillista en la ficción dominicana de los años 90* ha sido galardonada con el Premio Nuestra América 2014.

**Contacto:** gdesarlo@us.es

**Recibido:** 30/12/2014  
**Aceptado:** 03/03/2015