

## *Páginas Mezcladas: Enigma Multimodal para Armar*

MUSSETTA, Mariana / Universidad Nacional de Villa María - marianamussetta@hotmail.com

---

*Eje: literatura argentina*

*Tipo de trabajo: ponencia*

---

» *Palabras clave: policial - novela multimodal - recursos semióticos*

### » **Resumen**

La novela multimodal hace referencia a aquella, como *Páginas Mezcladas*, en que estratégicamente se explota lo visual como rasgo central en la narrativa. El presente análisis de la novela de De Santis y Cachimba (1998) ahondará en el potencial que tiene de absorber diferentes modos semióticos (lingüísticos y no lingüísticos) en su devenir narrativo. Si bien la multimodalidad no es un fenómeno nuevo ni es exclusiva del policial, hay razones para explorar su creciente aceptación en este género. Por un lado, el policial comparte con el género novela en general la necesidad de sobrevivir en la era digital y adaptarse a los nuevos modos de lectura y de lectores, y, por otro, quizás por gozar de su carácter “popular” o de masas, y de estar ligado históricamente a la historieta, no le es difícil naturalizar la apelación a lo visual. En el caso de *Páginas Mezcladas*, Cachimba contribuye con diez excelentes ilustraciones mientras que De Santis combina estrategias metaficcionales que cruzan y ponen en espejo distintos niveles diegéticos a la manera de cajas chinas con la mecánica del mundo virtual en el ir y venir del lector, quien manipula la obra literalmente, la recorre hacia adelante y hacia atrás a su manera, busca lo que le interesa, y encuentra hipervínculos lingüísticos y no lingüísticos que elige para seguir el desarrollo de la narrativa. La historia demanda un lector activo, protagonista, y si bien es una, los modos de abordarla no necesariamente coinciden entre lector y lector, o entre una primera lectura y una segunda lectura. Intentaremos desarrollar en este artículo cómo este policial explota el potencial semiótico de la narrativa en la manipulación de la tipografía y la inclusión de imágenes para que el enigma se vuelva ubicuo y performativo.

Nadie puede negar que el policial se presenta como una matriz genérica que atraviesa formatos y lenguajes diversos, recorriendo transpositivamente derroteros que lo llevan de la pantalla chica al cine, de la novela a la historieta, del ámbito literario al periodístico al literario una vez más. Es decir, se constituye como un verdadero transgénero, entendiendo éste como género “en cuya definición social se privilegian rasgos

que se mantienen estables en el recorrido de distintos lenguajes o medios” (Steimberg, 1991, p.109), y cuyos pasajes intersemióticos se vuelven un interesante objeto de estudio dada la multiplicidad de espacios discursivos con los que dialoga y las implicancias socio-culturales que esto conlleva. Igualmente interesante y menos explorado, incluso, es la otra cara de estas operaciones culturales, el proceso inverso a la transposición que no supone atravesar formatos y lenguajes sino ser atravesado por ellos. Con esto no me refiero a aquella naturaleza intertextual más o menos estratégica que todo texto posee, sino a la inclusión de diversos recursos semióticos lingüísticos y no lingüísticos que apelan a lo visual y son parte indisoluble del desarrollo narrativo. Me refiero puntualmente a la novela multimodal estudiada por Hallet (2009), Maziarczyk (2011), y Gibbons (2012) (entre otros), y definida como aquella que “presenta una multitud de modos semióticos en la comunicación y progresión de sus narrativas” (Gibbons, 2012, p.420).

Es necesario aclarar aquí que en sentido estricto, todo texto es multimodal, ya que ni siquiera las novelas denominadas “tradicionales” se apoyan exclusivamente en el uso del lenguaje para realizar significado. Sin embargo, la multimodalidad debe verse como propiedad graduable si usamos los términos de Baldry y Thibault (2006): un continuo donde se ubican las novelas de acuerdo al grado en el que estratégicamente explotan su naturaleza multimodal (p.58).

La novela multimodal hace referencia a aquella en que estratégicamente se explota lo visual como rasgo central en la narrativa. En suma, lo que se intentará probar con el análisis de *Páginas Mezcladas* (De Santis y Cachimba, 1998) no es la maleabilidad o flexibilidad extrínseca “hacia afuera” que el policial posee en su carácter de transgénero, sino la que posee “hacia adentro,” con el potencial de absorber variados modos semióticos distintos de o combinados con el lingüístico en su devenir narrativo. Si bien la multimodalidad no es un fenómeno nuevo ni es exclusiva del policial, hay razones para explorar su utilización en este género, especialmente cuando se presenta como cross-over, es decir, cuando apunta tanto a jóvenes lectores como a adultos. Por un lado, el policial comparte con el género novela en general la necesidad de sobrevivir en la era digital y adaptarse a los nuevos modos de lectura y de lectores (Maziarczyk, 2009, p.185), y, por otro, quizás por gozar de su carácter “popular” o de masas, y de estar ligado históricamente a la historieta, no le es difícil naturalizar la apelación a lo visual. En el caso de *Páginas Mezcladas*, Cachimba contribuye con diez excelentes ilustraciones mientras que De Santis combina estrategias metaficcionales que cruzan y ponen en espejo distintos niveles diegéticos a la manera de cajas chinas con la mecánica del mundo virtual en el ir y venir del lector, quien manipula la obra literalmente, la recorre hacia adelante y hacia, y encuentra pistas: “hipervínculos” lingüísticos y no lingüísticos que elige para seguir el desarrollo de la narrativa. La historia demanda un lector activo, y los modos de abordarla no

necesariamente coinciden entre lector y lector, o entre una primera lectura y una segunda lectura. Intentaremos desarrollar en este artículo cómo este policial explota el potencial semiótico de la narrativa en la manipulación de la tipografía y la inclusión de imágenes para que el enigma se vuelva ubicuo y performativo.

*Páginas Mezcladas* incluye tres historias, cada una en un nivel narrativo diferente, insertas una dentro de la otra como las muñecas mamuschka o las cajas chinas a las que hace referencia Mchale (1987, p.112). Los capítulos y subsecciones, sin embargo, no están en orden, ni contienen numeración o título alguno. Los protagonistas del primer nivel, el diegético, son los jóvenes Darío y Greta, quienes tienen la tarea de ordenar las páginas mezcladas de una novela de la editorial del recientemente fallecido Luis Lerú, tío de Darío. La novela que intentan ordenar lleva por título *El Enigma de París*—el mismo título de la famosa obra de De Santis—y sus páginas también aparecen mezcladas a lo largo de la historia. Ésta trata sobre el detective Ives Montaner, quien intenta resolver el caso Dubuffet, basado en el enigma de un libro secreto, y cuyas páginas irá descubriendo, desordenadas, de a poco. La historia que narra esta tercera novela, secreta, fue escrita por Dubuffet, y se denomina *Páginas Perdidas*, ya que relata la historia del sobrino de un gran editor llamado Fabbro, quien tiene la tarea después de la muerte de su tío de ordenar las páginas de una novela junto con una amiga. Ambos terminan por enamorarse tras compartir la tarea (propósito secreto de su tío, quien había planeado los encuentros con la excusa de la novela). Dos niveles narrativos más arriba, Darío también termina por enamorarse de Greta, la correctora, con quien ha compartido la labor de ordenar las páginas de la novela de la editorial de su tío.

El lector mismo se configura como el detective que debe ir por pistas secretas para develar la trama. Es así como el mecanismo metaficcional de *mise en abyme* refuerza la noción de la realidad misma como enigma, ya que existe un orden secreto y oculto por descubrir que permea todos los universos diegéticos, inclusive en el que estamos inmersos como lectores. En última instancia, ésta es la gran reflexión de todo policial, la preocupación sobre el orden de las cosas, la verdad oculta que hay que descubrir.

Fiel a la tradición del relato de enigma, De Santis (1998) propone el triunfo de la racionalidad sobre el caos, la verdad finalmente develada que devela el misterio y nos reconforta en nuestra capacidad de descifrar la verdad de las cosas, aunque no sin antes poner a prueba nuestra perspicacia. De Santis (1998) despliega el potencial multimodal del texto para guiarnos y hacernos partícipes de la resolución del máximo enigma: la historia misma. El orden de las piezas del rompecabezas no nos es dado por la mera lectura lineal de la novela del principio al final, sino que debemos ir a su encuentro y entregarnos al texto, y, a su vez, paradójicamente, con la opción de elegir el recorrido. Los variados recursos semióticos en la novela incluyen la explotación de la tipografía; dibujos; facsímiles

de una sección del plano de París; huellas digitales y de zapatilla; y la inclusión de extractos de otros libros y de cartas. Cada uno de ellos aporta significado que no es meramente accesorio del lingüístico sino indisoluble con él, y posee funciones específicas que no podrían lograrse con el mismo impacto en el lector de contar la novela sólo con texto plano.

La narrativa ofrece, en primer lugar, diferentes marcas lingüísticas y gráficas que se combinan en su rol de indicadores de navegación, entendiendo esta última como aquella actividad que conlleva la orientación y ubicación dentro de un texto como un todo. Estos dispositivos, dice Drucker (2008, p.123), ofrecen los medios por los cuales nos movemos a través de o manipulamos la secuencia de elementos que constituyen la narrativa. Así, por ejemplo, el uso de bastardilla opera como marcador del mundo diegético del narrador en primera persona, y lo diferencia de los otros niveles narrativos entre los que aparece intercalado. Este recurso es muy útil ya que las secciones de las tres historias no sólo emergen en una especie de *flickering* o titileo, donde se interrumpe una trama para saltar de un fragmento a otro, sino que dichas secciones tampoco están en orden. La introducción de la palabra FIN al término de dos segmentos consecutivos en la mitad del texto es otro marcador de navegación que nos indica la finalización de dos niveles narrativos diferentes, y la bastardilla en la que una de estas secciones está escrita la diferencia de la otra y confirma los dos planos diegéticos a los que pertenecen.

En otros casos, los indicadores de navegación funcionan como hipervínculos, tanto lingüísticos como no lingüísticos, que conectan el fin de un segmento con el comienzo de otro que no aparece a continuación pero que sigue una lógica consecutiva, necesaria para ordenar cronológicamente la narrativa. De Santis (1998) ofrece entonces claves textuales como “Greta puso la página con el dibujo del pez delante de mis ojos,” en la página 26, pero incluye una sección que contiene el dibujo de un pez recién en la página 89. A veces, como en este caso, la marca gráfica (el pez) pertenece a la historia dentro de la historia, en un nivel subdiegético. Otras veces se presenta a nivel diegético, como cuando Darío Lerú nos dice: “Greta señaló con el pie una página, dejando la huella de su zapatilla” (De Santis, P. y Cachimba, M., 1998, p.78), lo que explica por qué un capítulo que comienza cincuenta páginas antes lleva la marca de una zapatilla. En ambos casos, sin embargo, el efecto de estos recursos gráficos es pseudo-indicial: pseudo porque en todos los casos pertenece al mundo ficcional, indicial porque crea la ilusión de estar frente a la página del libro que los personajes tienen en sus manos, acercándonos a su experiencia aparentemente no mediada.

Este mismo efecto también se logra al incluir correcciones manuscritas a una sección del texto que corresponde a uno de los capítulos que Darío Lerú y su amiga intentan ordenar (De Santis, P. y Cachimba, M., 1998, p.60). En este caso también se recurre al mecanismo de hipervínculos recién descritos, ya que en un punto de la historia, Darío,

el narrador, comenta que Greta no pudo con su genio de correctora y con una lapicera corrigió el siguiente capítulo, y ésta es la pista que necesitamos para saber que el capítulo corregido es el que debe seguirle en la trama. En la inclusión de correcciones, la ilusión de inmediatez está dada por una especie de mimesis de producción, que se produce cuando el narrador como escritor/editor involucra a los lectores de manera especial en el proceso de escritura/edición por medio de secciones tachadas, anotaciones en el margen, o manchas de café en la página. Este intento de acercar al lector a la experiencia de escritura/edición nos recuerda a la mimesis de proceso de Hutcheon (1980, p.39), aplicada en este caso a lo que White denomina superficie gráfica de la página (2005, p.6).

Aquí radica una de las grandes diferencias entre los recursos lingüísticos y los no lingüísticos en la narrativa, ya que a menudo los no lingüísticos acercan al lector al mundo ficcional miméticamente en términos de White (2005). La inserción de texto manuscrito en la obra, tanto en un breve y sugerente prólogo del autor como en una carta en el medio de la trama, es otro ejemplo de un esfuerzo por crear el fenómeno de inmediatez que no podría ser logrado por meros recursos lingüísticos. Esta función que a menudo cumple la explotación de la tipografía también se ve reflejada en la adopción de diferentes fuentes para textos que podrían decirse genéricamente independientes, y que son insertos en la narrativa con marcas tipográficas especiales. Es el caso de una nota periodística, o de un informe forense encontrado en la morgue, ya que tanto uno como el otro son presentados con fuentes distintas a la del texto en donde se encuentran.

Estos cambios de tipografía, además de ayudar al lector a identificar las secciones visualmente al manipular el texto hacia adelante y hacia atrás, reforzando su potencial de navegación, conllevan una clara carga discursiva, lo que Nørgaard (2009) denomina importación discursiva. Esto es la imitación y/ o reproducción de ciertas fuentes como forma particular de mimesis tipográfica, cuyo propósito es introducir ciertas formas tipográficas ampliamente reconocidas e identificadas como pertenecientes a un determinado campo discursivo, y cuyos significados se completan en la asociación con el contexto en donde ocurren típicamente (Nørgaard, 2009, p.146). Lejos de manipular las distintas formas tipográficas de manera antojadiza, De Santis (1998) recurre a fuentes específicas para ciertas secciones textuales dentro de su novela que nos remiten a los contextos en donde tales formas genéricas aparecen.

Por otro lado, podemos diferenciar las imágenes creadas por Cachimba, denominadas tradicionalmente ilustraciones (o extradiegéticas), de aquellas que son intradiegéticas. Las primeras aparecen bien diferenciadas, ya que las ilustraciones propiamente dichas toman la situación y/o el personaje referido en la página inmediatamente anterior y la expresan por medios visuales, abarcando toda la página siguiente. Si bien poseen una riqueza semiótica que ameritaría otro trabajo para su análisis,

el texto es fundamentalmente independiente de ellas, ya que podríamos extraerlas del texto y aún entender la trama. Hay otras imágenes, en cambio, que aparecen en forma de dibujos relativamente simples, más pequeños, y enlazados explícitamente con el texto. En algunos casos pertenecen a un fragmento de texto dentro del texto, como el dibujo de un faisán reproducido debajo de una serie de recomendaciones para su cuidado que es seguido de “Ives Montaner cerró su libro *Aves del Mundo ...*” (De Santis, P. y Cachimba, M., 1998, p.71), con lo que el lector cae en la cuenta de que lo que acaba de ver es la reproducción de otro texto que el personaje estaba leyendo. En otros casos, como cuando se introduce el dibujo de un oso hormiguero, se opta por continuar la trama por medios gráficos. El dibujo es precedido de la frase introductoria “la nota estaba ilustrada por esta imagen:” y seguido de una entrada de diálogo: “--¿Por qué pusieron esa figura?” (De Santis, P. y Cachimba, M., 1998, p.39), con la referencia catafórica y anafórica respectiva a la imagen en cuestión. El recurso lingüístico con el que podría haber descripto al animal, o simplemente la mención de su aparición en el diario son reemplazados aquí por el dibujo mismo, apelando a lo visual y reforzando la naturalización de los modos no lingüísticos.

La imbricación de modos lingüísticos y no lingüísticos sumada al desorden de las distintas partes de las tramas intercaladas le imprime a la novela un fuerte carácter performativo. Por un lado, el lector acompaña “miméticamente” la experiencia de los personajes en un mecanismo de pseudo-aproximación no mediada a los distintos mundos literarios propuestos a través de la explotación del potencial multimodal de texto. Cuando el narrador habla de la mancha de tinta en la página que tiene en su mano, por ejemplo, el lector puede verla en la página de la misma novela, compartiendo su experiencia al mismo tiempo que lee sobre ella. Por otro lado, el lector manipula el texto de manera particular, yendo de atrás hacia adelante y de adelante hacia atrás, acompañando el recorrido narrativo con un recorrido concreto, performativo, en el ir y venir de las páginas. Finalmente, la resolución del enigma también es performativa en el sentido que al lector se le ofrecen pistas y fragmentos que debe unir no sólo en su cabeza, sino que además se presentan materialmente desordenados. El lector no sólo lee sobre diferentes misterios, sino que debe ordenar las piezas del rompecabezas literario emulando a los encargados en cada nivel narrativo de resolver los enigmas, imitando al narrador Darío Lerú, al detective presente en la historia que Darío intenta ordenar, y al sobrino del rico editor que es protagonista de la historia que ordena el detective. El enigma no sólo reside en los acontecimientos sucedidos en las distintas tramas, sino en la forma en que éstas aparecen, y en cómo el autor ha recurrido a diversos recursos semióticos para desarrollarlas: en suma, atraviesa la novela de manera definitivamente ubicua.

El carácter mimético de los recursos gráficos en *Páginas Mezcladas* puede además leerse como analogía del esfuerzo del detective por llegar a las claves con la menor

mediación posible. El investigador debe llegar a la verdad recogiendo pruebas, y éstas deben ser de primera mano para ser irrefutables. Así también, al lector—como detective de las tramas que debe desentrañar—se le presentan documentos además de relatos: cartas, informes de la morgue, recortes periodísticos: las herramientas con las que un detective descubre un misterio son en la novela la materia prima con la que el lector dilucidará la historia. Dicho de otra manera, el policial comenta performativamente sobre el policial.

Por otra parte, el texto también se comenta a sí mismo como género en la descripción de los detectives de la historia que los personajes intentan ordenar. El fracasado detective Montaner no ha tenido un solo caso en tres meses, está en la ruina económica, y su pareja lo ha abandonado, mientras que el Sindicato de Detectives Privados del que es miembro está en franca decadencia también. La descripción de Montaner y sus colegas es elocuente de la caducidad y a su vez nostalgia por el vapuleado género negro, y uno no puede sino detectar un guiño al Marlow de *Triste Solitario y Final* (Soriano, 1973). El tributo a la figura del detective se completa cuando Montaner logra finalmente y pese a todo resolver el enigma y salir ileso de los peligros a los que se ha expuesto para descubrirlo. Curiosamente, es su depresivo amigo detective Leducq quien logra acercarle un par de pistas útiles para resolver el caso. Las parejas de las otras dos historias también logran ordenar el caso de ficción al poner orden a las páginas que tienen en sus manos, y cierran los dos relatos enamorándose gracias a eso.

Hay además un entrelazado constante entre el mundo de los detectives y el mundo de los libros. Montaner termina escribiendo el prólogo de la novela que descubre, coronando el éxito de su búsqueda. El detective se vuelve escritor y los personajes devenidos en forzados editores se vuelven detectives al buscar las pistas de las tramas que intentan descifrar. Nosotros los lectores somos detectives por la misma razón, mientras que el detective Montaner debe leer los capítulos ocultos de una historia para resolver su misterio. En última instancia, el paralelo entre detectives decadentes como Montaner y editoriales decadentes como la de Lerú tiene su contracara en el éxito de la resolución de los enigmas de las distintas tramas y en el poder de las historias de hacer florecer el amor en los editores que se conocen al resolverlos. *Páginas Mezcladas* rescata al detective del olvido, y lo hace a través del poder de la ficción multimodal, ese mismo poder capaz de unir destinos en sus historias.

### › *Referencias bibliográficas*

Baldry, A., y Thibault, P. (2006). *Multimodal transcription and text analysis*. Londres: Equinox Pub.

- De Santis, P. y Cachimba, M. (1998). *Páginas mezcladas*. Buenos Aires: Colihue.
- Drucker, J. (2008). Graphic devices: narration and navigation. *Narrative*, 16(2), 121-139.
- Gibbons, A. (2012). Multimodal literature and experimentation. En J. Bray. (Ed.), *The Routledge Companion to Experimental Literature* (pp. 420-434). Londres: Routledge.
- Hallet, W. (2009). The multimodal novel: The integration of modes and media in novelistic narration. En S. H. Heinen. (Ed.), *Narratology in the age of cross-disciplinary narrative research* (pp. 129-153). Nueva York: Walter de Gruyter.
- Hutcheon, L. (1980). *Narcissistic narrative: The metafictional paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Maziarczyk, G. (2011). Print strikes back: typographic experimentation in contemporary fiction. En W. Woolf. (Ed.), *The metareferential turn in contemporary arts and media: forms, functions, attempts at explanation* (pp. 169-215). Amsterdam: Rodopi.
- McHale, B. (1987). *Postmodernist fiction*. Nueva York: Methuen.
- Nørgaard, N. (2009). The semiotics of typography in literary texts. A multimodal approach. *Orbis Litterarum*, 64(2), 141-160.
- Soriano, O. (1973). *Triste, Solitario, y Final*. Buenos Aires: Editorial Bruguera.
- Steimberg, O. (1991). *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- White, G. (2005). *Reading the graphic surface: The presence of the book in prose fiction*. Manchester: Manchester University Press.