

El análisis del cómic

Ensayo de metodología semiótica

Miguel Ángel Muro Munilla

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DEL CÓMIC

Ensayo de metodología semiótica

BIBLIOTECA DE INVESTIGACIÓN

nº 35

MIGUEL ÁNGEL MURO MUNILLA

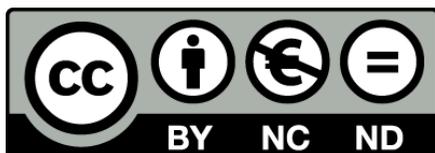
ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DEL CÓMIC

Ensayo de metodología semiótica

UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

SERVICIO DE PUBLICACIONES

2022



Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica de Miguel Ángel Muro

Munilla (publicado por la Universidad de La Rioja) se encuentra bajo una Licencia

Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.

Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

© El autor

© Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2022

publicaciones.unirioja.es

E-mail: publicaciones@unirioja.es

Diseño de cubierta: Universidad de La Rioja. Servicio de Comunicación

Ilustración de la cubierta: Enrique Cabezón García (Kb creativos)

www.kbcreativos.com

ISBN: 978-84-09-36681-1

*A Gabriel Madorrán, José Luis Pérez Pastor
Diego Marín y Enrique Cabezón,
Amigos cómicos.*

Detente, instante, ¡eres tan hermoso!

(Goethe, *Fausto*)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	15
CAPÍTULO 1	
LA SEMIÓTICA COMO DISCIPLINA FUNDAMENTADORA DE UNA METODOLOGÍA Y UN MODELO DE ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN.....	25
1.1. Adecuación de la semiótica como metodología de investigación. Premisas epistemológicas y metodológicas.....	25
1.1.1. <i>Premisas epistemológicas de la semiótica</i>	26
1.1.1.1. Concepción semiótica del signo, del texto y de la comunicación ficcionales y estéticos.....	27
1.1.1.2. El signo icónico y el plástico.....	34
1.1.1.3. El signo en el cómic.....	36
1.1.1.4. Las semióticas de objeto icónico.....	37
1.1.1.5. Las categorías plásticas.....	38
1.1.1.6. El texto artístico narrativo: el relato.....	38
1.1.1.7. La comunicación estética.....	42
1.1.1.8. El arte como institución y la dimensión social del arte.....	43
1.1.2. <i>Presupuestos metodológicos básicos de la semiótica</i>	44
1.1.2.1. Las nociones de análisis e interpretación.....	47
1.1.2.2. Los límites de la lingüística ante el texto estético.....	52
1.1.2.3. La narratología como disciplina específica del análisis (e interpretación) de los relatos.....	53
1.1.2.4. La combinación de macro y micro-semiótica en el análisis.....	61
CAPÍTULO 2	
CARACTERIZACIÓN DE LOS CÓMICS COMO TEXTOS NARRATIVOS LITERARIO-ICÓNICOS.....	63
2.1. Peculiaridades semióticas del cómic.....	63
CAPÍTULO 3	
MÉTODO Y MODELO DE ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN.....	69
3.1. El análisis del cómic y sus peculiaridades.....	71
3.2. Los límites del método y del modelo de análisis.....	72
3.3. El ensayo resultante del análisis.....	77

CAPÍTULO 4	
EL ANÁLISIS DEL CÓMIC.....	79
4.1. Unidades significativas.....	80
4.2. Análisis de la viñeta.....	81
4.2.1. <i>La iconicidad</i>	85
4.2.1.1. Los códigos pictórico y “fotográfico”.....	85
4.2.1.2. El código cinético.....	91
4.2.1.3. El código iconográfico.....	92
4.2.2. <i>La verbalidad en el cómic</i>	93
4.2.2.1. Verbalidad nuclear.....	94
4.2.2.2. Verbalidad adyacente.....	95
4.3. La constitución de la secuencia de viñetas como conjunto plástico y narrativo.....	97
4.3.1. <i>Las unidades sintácticas básicas</i>	98
4.3.2. <i>La asociación de viñetas y su fundamento</i>	100
4.3.3. <i>Tipos de articulación</i>	100
4.3.4. <i>Articulación espacial</i>	101
4.3.5. <i>Articulación temporal</i>	102
4.3.6. <i>Articulación de secuencias</i>	104
4.3.7. <i>El ritmo visual como efecto de la puesta en página</i>	104
4.4. La narratividad en el cómic. El análisis del cómic como relato.....	105
4.4.1. <i>La estructura profunda</i>	106
4.4.1.1. La historia.....	106
4.4.1.1.1. La acción y las unidades básicas del relato.....	109
4.4.1.1.2. Categoría de cantidad: la densidad de los sucesos.....	112
4.4.1.1.3. Categorías, planos, dimensiones y estados.....	112
4.4.1.1.4. Los actantes.....	112
4.4.1.1.4.1. El personaje tipo, actante individualizado o actor.....	117
4.4.1.1.5. El tiempo en la historia.....	120
4.4.1.1.5.1. El análisis del tiempo en el cómic.....	123
4.4.1.1.6. El espacio en la historia.....	123
4.4.1.1.7. El cronotopo y el marco de la acción.....	124
4.4.1.1.8. La estructuración y los esquemas: la sintaxis narrativa en la historia.....	125
4.4.1.1.9. La estructura profunda narrativa.....	129
4.4.1.1.10. Tipología de la historia.....	131
4.4.1.1.11. Relatos con estructura débil.....	133
4.4.1.1.12. Los problemas de la abstracción, segmentación y denominación de unidades en el análisis de la historia.....	133
4.4.1.1.13. El tema, la tematización y el resumen a partir de la historia.....	134
4.4.2. <i>Las operaciones de transformación. El narrador como entidad nuclear</i>	137

4.4.2.1. Las instancias de la enunciación y la recepción.....	137
4.4.2.1.1. El narrador: importancia, configuración y ubicación.....	138
4.4.2.1.1.1. El estatuto del narrador: su ubicación ante la historia, como operación transformativa previa.....	140
4.4.2.1.1.1.1. Niveles narrativos.....	141
4.4.2.1.1.1.1.1. El relato intradieгético.....	143
4.4.2.1.1.1.1.2. La metalepsis.....	144
4.4.2.1.1.1.2. Persona o ubicación del narrador en relación con la historia.....	145
4.4.2.1.1.1.3. Relación voz /tiempo: el tiempo de la enunciación narrativa vs. la historia y sus tipos de relato.....	148
4.4.2.1.1.1.4. Operación de modalización (o su-bjetivización). La problemática noción de perspectiva, focalización, punto de vista o aspecto.....	150
4.4.2.1.1.1.4.1. Relación narrador-historia: la categorización estética, poética y filosófica.....	151
4.4.2.1.1.1.4.2. Relación narrador-historia y narrador-receptor: la actitud del narrador y el tono del relato.....	152
4.4.2.1.1.1.4.3. Punto de vista, en sentido estricto.....	155
4.4.2.1.1.1.4.4. Tipologías de la focalización.....	156
4.4.2.1.1.1.4.5. Relación entre los componentes de la noción de punto de vista.....	157
4.4.2.1.1.1.5. Modalidades de la información.....	158
4.4.2.1.1.1.5.1. Número y características de las fuentes de información.....	158
4.4.2.1.1.1.5.2. Regulación de la información.....	159
4.4.2.1.1.1.5.3. Infracciones excepcionales al sistema: paralipsis y paralepsis.....	160
4.4.2.1.1.1.5.4. Fiabilidad de la información.....	162
4.4.2.1.1.1.6. La configuración de la acción: la cantidad de información.....	163
4.4.2.1.1.1.7. Narración ceñida a sucesos o comentarios: la narración digresiva.....	163
4.4.2.1.1.1.7.1. El metadiscurso narrativo y la metalepsis.....	165
4.4.2.1.1.1.7.2. Fenomenicidad en la narración.....	166
4.4.2.1.1.1.8. Las situaciones o tipos narrativos.....	166
4.4.2.1.1.1.9. Las funciones del narrador.....	168
4.4.2.1.2. Instancias de la comunicación externas al texto: autor real /lector real.....	168
4.4.2.1.3. Constructos intermedios: autor y lector implícitos.....	170
4.4.2.1.3.1. Autor representado o autor narrador.....	174
4.4.2.1.3.2. Lector representado y narratario.....	174

4.4.2.2. La temporalización: el tiempo en la trama.....	176
4.4.2.2.1. Pseudotiempo y tiempo artístico.....	176
4.4.2.2.2. El orden en la trama.....	178
4.4.2.2.3. La duración.....	184
4.4.2.2.4. El ritmo.....	188
4.4.2.2.5. La frecuencia.....	188
4.4.2.2.6. El tiempo vivido y la semantización del tiempo.....	189
4.4.2.3. La localización: el relato de características de objetos y personajes o descripción.....	190
4.4.2.3.1. La descripción.....	192
4.4.2.4. La caracterización: el personaje.....	198
4.4.2.4.1. Tipología del personaje.....	201
4.4.2.5. La estructuración de la trama: la <i>dispositio</i>	203
4.4.3. <i>La estructura de superficie: el discurso</i>	207
4.4.3.1. La modalidad de exposición y los modos narrativos.....	207
4.4.3.2. El discurso del personaje en el cómic.....	209
4.4.3.3. Modos de representación de la voz y el pensamiento de los personajes en el cómic.....	209
4.4.3.4. El análisis microsecuencial del discurso del personaje.....	216
4.4.3.5. El “estilo” y el metadiscurso sobre la superficie textual.....	217
4.4.4. <i>El componente paratextual en el cómic</i>	218
CAPÍTULO 5	
PRÁCTICA DE ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE CÓMICS.....	221
5.1. La viñeta. Flash Gordon, 1940.....	222
5.2. La página. El bueno de Cuttlas.....	229
5.3. El episodio. Torpedo.....	243
BIBLIOGRAFÍA.....	275

INTRODUCCIÓN

El objeto inmediato de estas páginas son las cuestiones relativas a la metodología, método y modelo que permitan analizar e interpretar los cómics. La reflexión llevada a cabo será eminentemente especulativa en la primera parte del texto y se encaminará hacia la práctica de crítica aplicada en la segunda.

Esta del cómic es una parcela necesaria de la investigación pero casi desatendida, en gran medida porque, primero, se ha debido vencer la reticencia que supone el adoptar el cómic como objeto de estudio, y segundo, porque en el ámbito del cómic han predominado dos tendencias de estudio: la histórica, en un principio, y la didáctica, más recientemente. En cuanto a la necesidad y la dificultad de lo relativo a metodología (pese a opiniones contrarias, como las de Mainer, 2000: 271-2), bastaría tener presentes conclusiones pesarasas de maestros, como van Dijk, Barthes o Ubersfeld, quienes, a pesar de haber dejado libros excelentes de análisis del texto, no dudan en señalar lo rudimentario de sus modelos y en advertir sobre lo desproporcionado entre los esfuerzos de explicitación y los resultados posteriores. Cierto es, no obstante, que en cuanto se entra en el ámbito de la teoría del relato es inevitable (por honestidad intelectual) reincidir en autores, obras (y hasta citas) muy conocidas. De cualquier forma, estas páginas no pretenden ser un breviario de doctrina narratológica, sino efectuar una adecuación crítica de esta a la comprensión del cómic; la remisión a la teoría de la narrativa literaria se impone por dos razones básicas: la primera porque hasta el nivel del discurso (donde entran en juego las sustancias de la expresión) novela, cine y cómic responden a los mismos presupuestos narrativos; segundo, porque en el ámbito del cómic son escasas las aportaciones al respecto.

La labor docente en la universidad y la colaboración con Centros de Profesores me ha venido haciendo notar, ya desde hace años, la enorme importancia que tiene la tarea de análisis e interpretación de los mensajes icónicos, en justa correspondencia con el predominio que este tipo de mensajes tiene en la configuración de nuestro tiempo y, más en profundidad, en cuanto favorece el conocimiento cabal de los textos y moviliza destrezas de aprendizaje.

Comparto con Bordwell (1995) la creencia en que el análisis y la interpretación de textos son actividades que descansan en técnicas elaboradas y transmitidas de forma institucionalizada, y que, por tanto, es tarea de la universidad el atenderlas y ofrecerlas de forma crítica.

Hoy, culminado el siglo XX, tenemos perspectiva suficiente y adecuada (la que dan más de cien años de actividad creadora, industrial y –bastantes menos– de investigación) para contemplar y admitir el cómic como objeto de estudio. Sus límites están bien definidos, aun en la heterogeneidad de sus etapas y tendencias: desde la de formación hasta el *manga* actual, desde los clásicos de mediados de siglo (Eisner, Hogarth, Foster...) hasta los recientes (Sienkiewicz, Miller, Brescia, Crepax...), desde el *cómix* hasta las tendencias esteticistas, cercanas a la pintura (Mattotti, Paziienza, Segrelles...). También en lo industrial ha recorrido el cómic etapas de diferente signo, desde las décadas de bonanza de mediados de siglo, tanto en Estados Unidos como en Europa, hasta una actualidad en que, salvo en Japón, ha venido perdiendo empuje ante otras manifestaciones de evasión, como la televisión, los videojuegos o la navegación por Internet.

Y en lo relativo a su importancia o consistencia como manifestación cultural no cabe duda, tampoco, de que nos encontramos, como diagnosticó Gubern, ante “uno de los medios de expresión más característicos de la cultura contemporánea” (Gubern, 1974: 15¹); de hecho, una de sus condiciones más sobresalientes, la fragmentariedad, la interrupción de sus elementos, coincide con uno de los rasgos más definitorios de la postmodernidad. Pero no es solo en su carácter representativo del siglo en lo que estriba su importancia, sino en su condición de medio de comunicación de masas, de gran poder comunicativo, con enorme implantación durante décadas, con intencionalidad y función variadas y vinculación a otras formas icónicas (pintura, teatro, cine, ilustración, publicidad) o literarias (la narrativa y el teatro), con derivados mixtos de tanta importancia en la actualidad como el cine de animación, ya sea el realizado por técnica tradicional, ya el realizado a partir de digitalización de imágenes; movilizador, además, de una actividad perceptiva e intelectual de gran interés, como ponen de relieve la psicología de la percepción y el cognitivismo o la didáctica.

Frente a ello, es notoria la escasa calidad estética que tiene gran parte de su producción, pero a este respecto cabe entender, como planteó Deleuze (1983: 8) con respecto al cine, que “l’énorme proportion de nullité dans la production cinématographique n’est pas une objection”.²

A mi entender, no cabe duda de que una de las tareas y compromisos fundamentales con la sociedad actual de la universidad (cuya función capital es la

1. Con una medida que falta en Baetens (1998), quien lleva a cubierta de su texto esta cita de Ben Streepe: “Qui n’a rien compris à la bande dessinée, n’a rien compris au XX^e siècle.”

2. De hecho, si se siguieran los parámetros de Wilde para diferenciar entre “artesanía” y “arte”, sería casi imposible considerar el cómic como arte, en la medida en que, lejos de ocultar sus procedimientos (lo exigible al arte), los exhibe, algo propio de las artesanías.

de favorecer la actividad de pensamiento), estriba justamente en facilitar el conocimiento de la condición, funcionamiento y finalidad de los medios de comunicación, en la medida en que son factores constitutivos esenciales de la visión y realidad del mundo que vivimos: desde lo ideológico (sustentador, en demasiadas ocasiones, de valores regresivos), a la posibilidad de un pensamiento crítico, de lo evasivo fungible a estéticas sopesadas.³

En efecto, pocas dudas debería haber sobre la conveniencia de la dedicación investigadora a este objeto, por el mero y sustancial hecho de su constitución como modalidad de comunicación de amplia implantación a lo largo del siglo XX. Pero lo cierto es que las sigue habiendo, y fundamentalmente en centros de saber empecinados de forma aberrante en mantener su vista en el pasado y en los productos sancionados tradicionalmente como prestigiosos. Greimas (1980: 63) ya señalaba la dificultad que encontraba la constitución de una “sociosemiótica discursiva” que atendiera a todo tipo de productos (entre los que, por cierto, incluía las “tiras dibujadas”), justamente por el elitismo que discriminaba textos de calidad y subproductos, y negaba a estos la posibilidad de convertirse en objeto de estudio. Gadamer (1992: 122), a su vez, se veía precisado a alegrar recientemente a favor de estos estudios, contra esa concepción elitista de la investigación, advirtiendo que el desprecio a los medios de comunicación de masas supone la ignorancia de su gran influencia en la sociedad, tanto desde lo ideológico como desde lo artístico.

Ya Eco, en el movimiento dialéctico con que recorrió el mundo de los medios de comunicación masivos en *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas* (1964), había puesto de relieve una evidencia: la existencia de un cómic no fungible como mero producto evasivo; un tipo de cómic que sustenta valores, de tipo “lírico” (*Krazy Kat* o *Peaunuts*, por ejemplo) o “satírico” (los de Jules Feiffer); a esta apreciación le faltaba, para completar el cuadro, la referencia a cómics valiosos por su dibujo y estética gráfica y narrativa como los de Hogarth, Eisner o Brescia. Años más tarde, en *La estructura ausente*, animaba al estudio “semiótico exhaustivo” del cómic y otras series de mensajes dentro de lo iconográfico (1973: 293).

Por otro lado, no creo desdeñable la finalidad, aledaña a esta específica, de ejercitar la práctica de lectura crítica de mensajes en cualquier soporte que se presenten. Abogaba Ricardou (1970: 20) por esta utilidad, que posibilitaría “desenmascarar los lenguajes falsificados” que impone la sociedad; si bien, no creo que se trate tanto de lenguajes falsificados como de textos de enorme capacidad persuasiva, tendentes a atraer hacia determinadas visiones del mundo o

3. No puedo, por tanto, estar más de acuerdo con los planteamientos de autores como Villanueva y quienes elaboraron el *Curso de teoría de la literatura*, cuando manifiestan el “convencimiento de que su tarea prioritaria es la de contribuir, a través de la docencia y de la investigación, al anudamiento de esa cadena que, tanto desde la teoría literaria y la crítica de obras concretas en ella fundamentada, como desde la comparación de las diferentes literaturas debe extenderse hasta la didáctica de las mismas” (*Curso de teoría de la literatura*. Madrid, Taurus, 1992: 13).

prácticas ideológicas o (quizá sea lo mismo en la actualidad) económicas. Buena parte de estos mensajes se articulan, además, en códigos verbo-icónicos.

Por otro lado, y yendo más a lo hondo, me parecen sugerentes y defendibles las apreciaciones (como las que reitera Greimas) que vinculan placer estético y el descubrimiento (de isotopías, de regularidades, de sentidos...); entiendo que no cabe duda de que tal mecanismo funciona con todo tipo de textos y puede extenderse a la actividad analítica y de interpretación.

En cuanto a la existencia de reflexiones metodológicas y métodos establecidos para el análisis e interpretación hay que constatar que son, ciertamente, escasos⁴ y parciales, como se podrá ir viendo a lo largo de estas páginas: son numerosas las obras que se destinan a reflexionar sobre las características específicas del cómic⁵ (y muchas más a su vertiente histórica o sociológica⁶), pero no conozco ninguna que tome el objeto en toda su extensión, y menos aun que trate de articular con sus indagaciones un dispositivo metódico.

Así, yendo a los más relevantes, se acerca a esta intención el temprano trabajo de Fresnault-Deruelle, *La bande dessinée* (1972), básicamente su tesis de doctorado, de 1970. Se trata de un trabajo que encuentra su inspiración y material metodológico en el estructuralismo francés que se abría a la semiótica⁷ y que miraba también al cine: Propp, Todorov, Barthes, Bremond o Greimas, junto a Mitry, son referencias constantes. Esta orientación hace que se tomen en consideración aspectos narratológicos del cómic, comprensiblemente los propios del nivel de la historia; ello, unido a su intención manifiesta de no quedar prisionero de un sistema demasiado rígido y de dar preferencia al corpus (escuela belga) sobre el método de análisis, hace que queden amplios huecos sin tratar en el ámbito semiótico narratológico, que vienen a sumarse a los más evidentes relativos a aspectos de la imagen.⁸

4. Conviene no exagerar, pero es revelador, al respecto, lo que manifiesta Vadillo (2000: 17) cuando, al hablar de las dificultades de cualquier estudio sobre el cómic, afirma la "inexistencia [...] de modelos de análisis que tengan en cuenta la especificidad del código utilizado por el medio." En consonancia, también escasean las investigaciones enfocadas hacia la docencia, tanto en lo relativo a la realización práctica de un cómic (Béa, 1985; Bewerly, 1995; Llobera, 1973; McCloud, 1995; Simpson, 1998), como en la pedagogía dentro de un sistema de enseñanza (Altarriba, 1993; Rodríguez-Diéguez, 1988; Rollán Méndez y Sastre Zarzuela, 1986; VV.AA., 1993).

5. Entre ellas, Altarriba, 83 y 85; Baetens y Lefèvre, 1993; Baetens, 1998; Barbieri, 1993; Baron-Carvais, 1985; Bremond, 1968; Couperie y otros, 1967; Cremonini y Fresnedi, 1982; Faur, 1983; Fresnault-Deruelle, 1972a, 1972b y 1972c; Groensteen, 1991, 1999; Gubern, 1981 y 1994; Gubern y Gasca, 1991; Masson, 1985; McCloud, 1995; Peeters, 1998; Pierre, 1976; Pennachioni, 1982; Renard, 1976; Tisseron, 1987; Vadillo, 2000; Vázquez, 1981; VV.AA., 1988 y 1991.

6. Bermúdez, 1995; Blanchard, 1974; Bremond, 1978; Coma, 1979, 1982, 1987, 1989; Cuadrado, 1997; Gasca, 1966; Gaumer y Moliterni, 1977, 1996; Groensteen, 1985; Martin, 1978; Masotta, 1982; Moix, 1968; Renard, 1986; VV.AA., 1988).

7. Aunque la definición que aporta de semiótica se limite a reproducir la cita de Saussure, su concepción es mucho más ajustada: de ahí, por ejemplo, que tome en consideración aspectos como los de las categorías estéticas, que, habitualmente, son pasados por alto.

8. Ámbito al que presta mayor y más precisa atención en Fresnault-Deruelle, 1977; texto, por lo demás, sin un plan robusto, demasiado heterogéneo, como resultado de haber sido confeccionado a partir de trabajos ya publicados en diferentes ámbitos y con diversos fines.

Los lenguajes de la imagen, de Barbieri (1993), está pensado a partir de la comparación del cómic con otros ámbitos artísticos y estructurado en tres partes: la primera dedicada a los lenguajes de la imagen, donde se exponen de forma sucinta las características fundamentales del dibujo, la perspectiva, el encuadre y la puesta en página, a partir de los vínculos del cómic con la ilustración, la caricatura, la pintura, la fotografía y la gráfica; en la segunda se relaciona (con excesiva brevedad y algo de voluntarismo) el cómic con “los lenguajes de la temporalidad”, con la música, la poesía y la narrativa; y en la tercera, “Lenguajes de imagen y temporalidad”, esa comparación se extiende al teatro, al cine de animación y al cine, también de forma breve.

Masson (1985) es mucho menos sistemático y abarcador de facetas y componentes, a pesar de presentarse como apoyado en la narratología y en la semiología; curiosamente, sus dos partes principales están dedicadas a (algunos pocos aspectos de) la morfología y de la sintaxis, sin que se haga referencia ni a la semántica ni a la pragmática del cómic. Marion (1993) es un texto de gran interés para la reflexión teórica, pero no tiene entre sus cometidos el establecer un dispositivo sistemático; se apoya en el modelo narratológico de Genette y, desde planteamientos psicoanalíticos, repiensa nociones establecidas por la narratología filmica. El caso de Baetens y Lefèvre (1993), siendo muy interesante por sus observaciones y por el conocimiento específico que proporciona sobre autores como Franc, Vaughn-James o Duveaux, prácticamente se despreocupa del intento generalizador. Batens (1998) no tiene tampoco intención sistemática; lleva a cabo análisis e interpretaciones con instrumental conceptual narratológico, y su planteamiento programático puede ser desorientador, al señalar como algo notable la posibilidad de sumar el análisis del relato y la lectura microscópica de ciertos detalles formales: algo que *va de soi*. Caso revelador es el de Peeters (1998), quien reconoce haber abdicado de planteamientos formalistas rígidos para instalarse en una forma de interpretación más relajada. En realidad, las críticas que efectúa al formalismo sólo son válidas para una mínima parte del formalismo extremo, aquel que elimina cualquier referencia al significado; lo que sí es cierto es que, como en tantos otros casos, de lo que parece tratarse es de instalarse en una práctica analítica y de interpretación más cómoda, que permita una gran soltura al investigador, lo que viene a traducirse en textos más lucidos, cercanos al ensayo divulgativo. Alguna mayor atención presta Groensteen (1999), desde una perspectiva semiótica amplia, a las cuestiones metodológicas, pero sigue siendo mínima ya que su texto se propone como objeto profundizar en la reflexión sobre las características distintivas del cómic. A este respecto es muy apreciable el hincapié hecho en la condición metonímica de la imagen, las tensiones generadas en el espacio por el dibujo y el globo, y las pormenorizaciones que lleva a cabo en elementos cuasi-evidentes como las funciones de la viñeta o las relaciones entre globo y cuadro.⁹

9. Menos afortunada es la actitud de convocar opiniones adversas de forma forzada para rebatirlas, y el excesivo esfuerzo en teorizar, con gruesos subrayados, sobre obviedades ya asimiladas por

Ante esta situación, y convencido de la conveniencia de la utilización de planteamientos de estética comparada, es comprensible que haya tratado de allegar a mi reflexión las aportaciones, básicas, de la narratología del relato literario y las del cinematográfico, así como las de la iconografía, máxime cuando se produce una coincidencia de presupuestos básicos, filosemióticos, entre estos ámbitos y autores.

Así, y a pesar de que el cómic queda en terreno de nadie y salvo honrosas excepciones (Gombrich, 1987: 278) no es allegado desde otros ámbitos para las comparaciones y las reflexiones, la proximidad de componentes y procedimientos hace muy útil repensar el cómic desde estos otros ámbitos.

Lo mismo Gombrich¹⁰ que Panofski (1972), desde la iconología más consistente, aúnan el tratamiento analítico riguroso de las condiciones del texto con su inserción en las coordenadas espaciales de su producción y recepción. En esta misma línea (sin la cualidad magisterial de los anteriores y como reelaboradores de aportaciones previas) se mueven, en el ámbito hispánico, las interesantes propuestas del texto colectivo Carmona (1991) o los microanálisis (siempre con justificación metodológica y con constantes derivaciones hacia cuestiones teóricas y metodológicas) de la propuesta de Zunzunegui (1994 y 1996¹¹), o el texto compilado por González Requena (1995, resultado de un congreso del 1992), con propuestas variadas (narratología, psicoanálisis, método ecléctico y mezcla del análisis textual con la filología cinematográfica, como puntualiza el propio compilador).

Fuera del ámbito hispánico tienen consistencia particular trabajos dedicados al cine, como los de Bordwell (1989), Bordwell y Thompson (1995), Casetti y Di Chio (1990) o Aumont y Marie (1990). Del primero considero destacable la atención a nociones básicas como las de interpretación, comprensión y análisis, que habitualmente se dan, irreflexivamente, por supuestas. Y a la clarificación básica que produce cuando precisa cómo se ejerce la interpretación (con la elaboración de campos semánticos a los que traducir el texto, ordenados en estructuras básicas y sobre categorías o patrones determinados). El texto de Bordwell y Thompson (1995, 1ª ed. 1979), si bien es posible que posea menor precisión u hondura en el pensamiento sobre nociones básicas que en otros libros similares (faltan o son someras, por ejemplo, las relativas a estilo o a personaje o al narrador cinematográfico), es modélico para mis intereses en la medida en que se orienta con claridad hacia la enseñanza del análisis y conjunta la

la investigación; en otro orden de cosas, el esfuerzo hecho en poner de manifiesto la importancia de las relaciones no sintagmáticas para el cómic, como si fuera una gran novedad, se hubiera podido evitar, con una reflexión previa sobre las condiciones generales del texto artístico y, en particular, del lírico.

10. Al que Omar Calabrese (1987, en Brisset, 1996: 93) considera “el padre y el mejor exponente de la semiótica de las artes”.

11. Clarificadora de sus fundamentos metodológicos es la referencia que hace (Zunzunegui, 1996: 125) a su labor como mixta de análisis textual, comparatismo y filología cinematográfica.

reflexión teórica con una ejemplificación pertinente. Aumont y Marie presentan (sin afán de exhaustividad ni de absoluta sistematicidad) las principales vías para acceder al texto fílmico y, en este sentido, aportan un marco de gran valor orientativo. Así, se ofrecen y enjuician las propuestas textuales próximas al estructuralismo, a la narratología y a la semiótica (el filme como texto, como relato y en sus componentes icónicos y sonoros), las del psicoanálisis (con atención especial a los efectos que el filme produce en el espectador).

Similar planteamiento omnicomprendivo es el que está a la base de Casetti y Di Chio, quienes proponen atender al filme como relato, al análisis pormenorizado de sus imágenes y sonidos, a sus relaciones intertextuales y a las contextuales. Inteligente es, asimismo, su idea de que en la fase analítica de la descomposición (en la que se describe), se reconoce el texto, mientras que en la complementaria de la recomposición es cuando se culmina la comprensión y, en cierto sentido, se interpreta el texto. Y útil, pedagógicamente, la puntillosidad con que organizan su estrategia de análisis a partir de un método en el que se van disponiendo, de forma ordenada y consecuente, significantes, tipos de signos y los códigos y componentes del filme.

Así las cosas, reitero mi interés por cuestiones de establecimiento de un dispositivo de análisis e interpretación con cualidad pedagógica, que haga ver, de forma sistemática y con la mayor claridad posible, las facetas artísticas y comunicativas del cómic, sus componentes constitutivos, que pueda atender al texto en su inmanencia y se abra también a su circunstancia. Me interesarán, por tanto, cuestiones como qué saberes o escuelas proporcionan conocimientos adecuados para ello o cuál haya de ser deslinde e inventario de elementos constitutivos del cómic y su configuración en relaciones. Similar esfuerzo se ha de dedicar a continuación a definir esos mismos elementos. Así, por ejemplo, con respecto al *encuadre*, me interesará, por un lado, saber cómo debe entenderse, y de forma complementaria, qué lugar ocupa en relación con otros elementos y en qué disposición se relaciona con ellos.

No puede haber duda de que a la base del dispositivo de análisis ha de situarse una teoría del cómic (con la descripción ineludible de su aparato formal) y de la narrativa. En muchos casos será inevitable entrar en averiguaciones, cuando categorías o componentes no estén claros en esa teoría; como sustenta Chatman (1990: 162-3): “La tarea de la teoría narrativa, como de cualquier otra teoría, es tratar de resolver las ambigüedades y la poca claridad de los términos que ha heredado.” Esto va a ser lo que suceda cuando presentemos los elementos integrantes de una teoría de la narración, en los que todavía siguen quedando aspectos debatibles o, meramente, oscuros.

En esta tarea de articular la teoría sobre el cómic y la narrativa en un modelo analítico y, en su caso, interpretativo, hay tres obras que pueden delimitar el campo en el que se ha de mover mi indagación: los textos pioneros y clásicos de Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados* (Lumen, Barcelona, 1968), de Román

Gubern, *El lenguaje de los comics* (Península, Barcelona, 1972), y de José Luis Rodríguez Diéguez, *El comic y su utilización didáctica. Los tebeos en la enseñanza*. (Gustavo Gili, Barcelona 1988).

El sugestivo texto de Eco presenta interpretaciones sobre *Steve Canyon*, *Superman* y *Peanuts* y plantea las primeras consideraciones (que yo conozca) sobre las condiciones de interpretación sistemática de los cómics. Ahora bien, su decantación inmediata por la interpretación ideológica, hace que tanto la parcela de los componentes constitutivos del cómic, como los propios niveles de análisis queden escasos.¹² Pero, subrayo, no es que a Eco le pase desapercibida la necesidad del análisis de las estructuras formales, sino que decide llevar a cabo una interpretación de tipo ideológico. Así, tras considerar las condiciones del cómic como lenguaje, y concluir que, tras su aparente simplicidad se fragmenta en una serie de casos de evidente complejidad, manifiesta que “el análisis de los contenidos [ideológicos] resulta incompleto si no se hace al mismo tiempo [...] el de las estructuras formales”, para calibrar la interdependencia de ambos componentes (1968: 182).

El texto de Román Gubern, por su parte, venía a solucionar carencias en lo relativo al conocimiento y sistematización de los elementos integrantes del cómic. Fue, ciertamente (como destacaba Luis Gasca en su prólogo), el primer “estudio sistemático y global” del cómic en España, con la pretensión de convertirse en “una pequeña biblia para ayudarnos a descifrar los códigos”. (Gubern, 1972: 11); para ello se fundamentaba en planteamientos de la lingüística estructural (más que de la semiótica, aunque se enuncie así en el capítulo 6 y se planteen algunos problemas semióticos), hasta ofrecer un inventario de las unidades constitutivas del cómic y de algunas de las relaciones que entablan para configurar un sistema de comunicación verbo-icónico. Su finalidad, por tanto, era la de ofrecer lo que podríamos denominar una gramática de los cómics (que quedaba escasa), en ningún caso un método de interpretación.

Sobre esta base, José Luis Rodríguez Diéguez trazó en 1988 una investigación muy minuciosa y pormenorizadora que tendía a establecer esta gramática y a ampliar el inventario de componentes. Su planteamiento pedagógico hace que el libro ofrezca un esquema de notable claridad, muy útil para fundamentar la etapa analítica del estudio del cómic; pero este esquema se detiene cuando se considera suficiente para sustentar el propósito del libro, que es el de proveer al alumno de un “criterio riguroso” en la observación del tebeo (1988: 129). Rodríguez Diéguez llega a plantear cuatro modelos de análisis de la “expresión” (sumables al análisis “iconológico”, o de la representación de la imagen): el de “viñetas que presentan un alto nivel de significación”, el “estilístico”, el “estructural” y el

12. No comparto, sin embargo, la opinión crítica de Antonio Lara, cuando responde a la pregunta de Rodríguez Diéguez (1988: 11) sobre el análisis de Eco que “analizó muy mal esa página, utilizando una terminología realmente disparatada.” Supongo que a Lara le bailaron los textos y juzgó unos por otros, porque Eco llevó a cabo su análisis con un estilo divulgativo irreprochable.

“basado en la convergencia del mensaje verbal y el icónico”. Pero, con ser importante esta aportación, se muestra necesitada de mayor elaboración, partiendo desde dos aspectos básicos; el primero, en cuanto a exponer y valorar la fundamentación teórica y metodológica de cada uno de los modelos, y el segundo, y no menos importante, en cuanto a atender a sus posibilidades pedagógicas: a las condiciones de los métodos para ser sistematizados (en la medida de lo posible) y poder ser enseñados. El primer modelo de análisis (realizado sobre viñetas de *Roberto Alcázar*; *Conan*, *El Guerrero del Antifaz* y *Johnny Hazard*) es, *tout court*, un análisis ideológico similar al de Eco en *Apocalípticos*, en el que se difumina enormemente la atención a los rasgos pictográficos y léxicos. El análisis estilístico, fundamentado en la escuela de Bally, Spitzer o Dámaso Alonso, se entiende como el modelo que “a partir de la intuición provocada por el autor en el lector, este último estructura de modo sistemático, aunque intuitivo.” (p. 103). En la ejemplificación de Rodríguez Diéguez (sobre *Asterix*) el método se resuelve en una (interesante) actividad de “lectura creativa” que atiende a múltiples aspectos, tanto de microunidades como de macrounidades, con atención a diferentes niveles y sus relaciones, hasta mostrar la singularidad (y acierto) del texto interpretado. El problema de este método (ya lo nota el propio Rodríguez Diéguez), tanto para su aplicación al cómic como cuando se utiliza en comentario de poesía, estriba en su mismo eje: todo queda a expensas de ese chispazo de apreciación (“sacudida”, diría Spitzer) en el que se intuye la clave de la obra, a partir del que (y se ha de subrayar esta secuencia temporal) se atiende a aquellos rasgos que permiten corroborar tal intuición y ofrecer una lectura acabada de la obra; la actividad de análisis queda muchas veces a expensas (como, por cierto, en cualquier método de raíz impresionista) de la capacidad cultural y de la sensibilidad del crítico, además de en la confianza en la suerte para que se produzca el chispazo comprensivo. En su vertiente relajada este método propicia un mero análisis de rasgos, a discreción (y acierto) del analista.

Cuando Rodríguez Diéguez plantea la posibilidad de un análisis estructural acierta al presentarlo como superación y mejora del estilístico (aunque habría que matizar el componente estructural que tiene la propia estilística), pero yerra al reducirlo a un análisis de contenido y de actantes. Es aquí donde se revela necesaria la apoyatura en la narratología que le hubiera permitido plantear un modelo sistemático de atención a rasgos y niveles, para el que, paradójicamente, toda la primera parte del libro (el lenguaje del cómic) viene a ser (parte de) la introducción adecuada.

Con el análisis “sistemático” se acerca Rodríguez Diéguez a cumplir lo que, en rigor, debe y puede conseguir el estructural, como puede verse en su planteamiento, cuando dice que debería atender a “qué nivel de inconicidad presenta, qué características tiene la viñeta, cuáles son los rasgos de la presentación del campo acotado -plano, horizonte, dinamismo, etc.- y cómo se realiza la presentación de lo verbal.” (p. 120).

Falla el autor, en mi opinión, al considerar este método como nacido de la síntesis de los anteriores, cuando no es así, porque tienen supuestos, raíces y objetivos distintos, y al no notar la falta en su planteamiento de componentes y categorías narrativas.¹³

Queda, por tanto, pendiente una tarea en cuanto al estudio del cómic en dos capítulos fundamentales; el primero el que ha de atender a los factores constitutivos de lo que se denomina “lenguaje” del cómic, en el que, todavía, hay que deslindar más componentes, para, después, proceder a ordenarlos y relacionarlos de manera conveniente, a fin de convertir el conocimiento de este “lenguaje” en un instrumento articulado, disponible para ser utilizado en la actividad de análisis sobre el cómic. El segundo capítulo pendiente es más notable; se refiere a las enormes carencias de estudio que muestra el componente narrativo del cómic.

El conjunto de las aportaciones que se hagan en estos dos componentes debe proporcionar la base para efectuar la tarea analítica del cómic, que, a su vez, ha de suponer el primer paso para tareas interpretativas de diferente signo: temática, ideológica, psicológica, estilística, semiótica...

Huelga decir (y por eso hay que decirlo) que disto mucho de creer definitivas e inamovibles las decisiones que adopto en estas páginas. Las propuestas que apporto están siempre abiertas a cambios que las mejoren e, incluso, a sustituciones que las eliminen, probando, a su vez, su propia bondad. Seguimos, creo, en el estadio de tanteo y provisionalidad aludido por Barthes al decidir sobre los niveles de análisis del relato en el conocido número 8 de *Communications*, y no porque aquellas propuestas no hayan sido repensadas, sino porque la complejidad y variedad del hecho estético pone constantemente a prueba y en cuestión los métodos analíticos y críticos que se le aplican, marcando sus facetas de adecuación y poniendo en evidencia las inadecuadas.

Y en cuanto al método establecido, sólo puede admitirse en conjunto, como constructo que favorezca la lectura. Quitándole teatralidad a la declaración de Fremion (1983:11), no se puede sino coincidir con él en que no hay un método, como tal, “fijado”, “definitivo”, que permita comprender y hacer cómics a todo novicio; lo que hay son dispositivos analíticos que favorecen, en condiciones económicas, la lectura y comprensión, esto es, la identificación y conocimiento del objeto sobre el que se aplican.

Quiero expresar mi agradecimiento a los autores y editoriales que han concedido su autorización para que pudiera hacer uso de imágenes de sus cómics en este ensayo: Glénat España, DC Comics, Norma Editorial, Capp. Enterprises Inc., United Feature Syndicate, King Feature Syndicate, Calpurnio y Accademia Pigreco.

13. Carencia que también se observa en otros textos excelentes de investigación sobre el cómic, como el de Barbieri (1993), en el que también se invocan otros objetivos para no abordar por extenso consideraciones sobre el componente narrativo en el cómic.

CAPÍTULO 1

LA SEMIÓTICA COMO DISCIPLINA FUNDAMENTADORA DE UNA METODOLOGÍA Y UN MODELO DE ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN

1.1. Adecuación de la semiótica como metodología de investigación. Premisas epistemológicas y metodológicas

De entre las disciplinas que pueden fundamentar la comprensión adecuada del cómic y, además, proporcionar un modelo de análisis (y, en su caso, interpretación), considero a la semiótica¹⁴ como claramente apropiada tanto desde lo estrictamente intelectual, como, además, desde el atractivo que entraña la gran importancia que esta disciplina da a la utilidad individual (Ricoeur: 1987: 153) y social (Greimas, 1971) de sus investigaciones.

De hecho, es disciplina con disposición y capacidad para acoger como objeto de estudio hechos estéticos no exclusivamente literarios, y, entre ellos, específicamente, al cómic (al que ya nombra y considera Jakobson en sus tempranos textos de poética), y, además, para promover la renovación de los planteamientos metodológicos de los estudios estéticos.¹⁵ Sobre ello viene a añadirse que es, justamente, el ámbito de indagación sobre los relatos, la narratología, el que ha experimentado los progresos más notables y ha constituido el cuerpo doctrinal y de aplicación práctica más relevante, como afirma Greimas en el prefacio a Courtés (1976: 5). La radical y temprana sentencia de Metz, en febrero de 1977, sobre la muerte de la semiótica se ha visto desmentida por su pujante pervivencia posterior, por su “reencarnación” (Aumont, 1996: 295-6) en disciplinas pujantes (como

14. De hecho, ya Barthes en sus “Eléments de sémiologie” de *Communications* n° 4, se refería a la semiología como un “méthode d’analyse”.

15. Como hace notar Courtés (1976: 35): “...la sémiotique essaie de déterminer l’ensemble des lois qui rendent compte en partie de cet élément central de notre vie quotidienne, le fait de «raconter». De la sorte, la pratique sémiotique établit un *plan homogène pour l’analyse*...”.

la semántica generativa o la Lingüística del Texto) y por su diversificación en múltiples líneas de investigación, de forma más o menos estricta, si bien, cada vez más en forma de lo que Mitry (2000: 23) denomina como una “open semiology”, sin un código o, al menos, sin codificaciones apriorísticas.

1.1.1. *Premisas epistemológicas de la semiótica*

Entendida la semiótica¹⁶ como “teoría de todos los lenguajes y de todos los sistemas de significación” (Greimas, 1973: 52) o, de otro modo, como “ciencia de todos los signos en uso”¹⁷ (Bobes, 1989: 69), admite de forma natural como objeto de estudio un hecho narrativo de índole verbo-icónica. Tal objeto se considerará como un sistema de signos, entendiendo tanto el signo, como el sistema, de forma dinámica y atendiendo al proceso de creación de sentido que da lugar a la constitución del signo y del sistema. La significación entendida como proceso implica comprender que un signo no se traduce por un significado, sino por un “interpretante”, entendiendo por tal otro signo (o sustituto) que traduce al primero, en un proceso denominado de “semiosis infinita”, que cesa momentánea o puntualmente en los contratos parciales del intercambio comunicativo: el significado, por tanto, experimenta constantes desplazamientos que lo constituyen en cada caso o momento en parcial, sin que pueda afirmarse su estabilidad ni su adecuación perfectas. Tal concepción entraña una base de tipo gramatical y comunicacional y considera necesario ejercer sobre el objeto los enfoques semántico y sintáctico (en correspondencia con la propia constitución del objeto en estos niveles) y el pragmático, por entender su objeto como una actividad, o mejor, proceso, con diferentes posibilidades de realización: expresión, comunicación, interacción, significación e interpretación Bobes Naves (1992: 25 y 64-71).

Guiado por la amplitud de su objeto de estudio y como saber integrador¹⁸ se apoya, de forma crítica (Kristeva, 1968), en concepciones que le son próximas o

16. Hago abstracción de los diferentes paradigmas semióticos (Peirce, Saussure, Jakobson, Hjelmslev, Greimas, Lotman, Uspenski, Eco, fundamentalmente), ya que no se trata aquí de hacer una exposición de la conformación de la semiótica, sino de presentar sus fundamentos; pero sí he de dejar manifestado desde el principio que mi fundamentación viene dada sustancialmente por las propuestas de Greimas, de quien (y, por tanto, de Hjelmslev) asumo la concepción de la semiótica, antes que nada, como una teoría de la significación y la forma generativa con que se trata de entender la configuración textual.

17. Y, yendo más al fondo, entendida la ciencia como proceso, “como un «hacer» científico que se manifiesta, de forma siempre incompleta y con frecuencia defectuosa” (Greimas, 1980: 9).

18. O quizá “imperialista”, como sugiere provocativamente Eco (1977: 41): “Al llegar hasta aquí podría parecer que, si el dominio semiótico es el que acabamos de delinear, la semiótica es una disciplina de ambiciones imperialistas insoportables, que tiende a ocuparse de todo aquello de lo que, en épocas diferentes y con métodos distintos, se han ocupado las ciencias naturales o las llamadas ciencias humanas.” Sospecha, por otra parte, que puede recaer del mismo modo, y por las mismas razones, sobre todos aquellos saberes abarcadores que, como la lingüística general o la filología, van ampliando su ámbito, por ósmosis o conquista de lo que se aporta en otros ámbitos cercanos.

que ya han resuelto algunos de sus problemas epistémicos o metodológicos, como el estructuralismo, la estilística o la estética de la recepción, la teoría de la información, la lingüística general, la sociolingüística¹⁹ o la sociología de la literatura.

Como disciplina de pretensión científica, rechaza el impresionismo, la creencia en la infabilidad de lo artístico (Eco, 1972: III.2.) o de una ontología idealista del lenguaje,²⁰ y la creencia en la individualidad irreductible del hecho estético²¹ y afirma, por el contrario, desde la primacía de la razón subjetiva, la posibilidad de conocimiento “científico”, tendente a la objetividad desde el empirismo y la verificabilidad, desde el propio análisis de unidades constitutivas y el desvelamiento de sus relaciones funcionales, llevado a cabo con conciencia e intención de exhaustividad.

La voluntad de la semiótica es la de constituirse en una teoría, en el sentido de sistema de premisas epistemológicas y metodológicas, dotado de coherencia y tendente a la simplicidad, capaz de acoger un determinado objeto de estudio y dar explicación adecuada de él, integrándolo en “una meta epistemológica pertinente” (Van Dijk, 1976: 240).

1.1.1.1. *Concepción semiótica del signo, del texto y de la comunicación ficcionales y estéticos*

La noción de signo en la semiótica se conforma a partir de los diferentes enfoques que acoge y de las aportaciones que les son propias. De Saussure se toma la concepción del signo como la unión de significante y significado que, matizada, permite distinguir entre forma y sustancia (además de materia) de los planos de la expresión y del contenido. Pero esta concepción no satisface las perspectivas semióticas, ya que se muestra demasiado deudora de un pensamiento lingüístico y tiende a transmitir una idea estática y acabada del signo: a un significante le corresponde un significado y viceversa (como una cara de una moneda a la otra cara, según el ejemplo de Saussure). Ya Hjelmslev abría (o, por mejor decir, subrayaba) la visión dinámica y funcional que se apuntaba en Saussure, al considerar que, hablando con propiedad, no existen signos “entidades semióticas fijas”, ya que lo que se da de forma estricta son funciones (Hjelmslev, 1980). El planteamiento de la semiótica americana también abre nuevas vías a la

19. Como afirma Bajtín (1982: 191, citado por Bobes, 1992: 161): “en la base de nuestro análisis está la convicción de que toda obra literaria tiene internamente, inmanentemente, un carácter sociológico. En ella se entrecruzan fuerzas sociales vivas, y cada elemento de la forma está impregnado de valoraciones sociales vivas...”.

20. Radicalmente opuesta a los presupuestos de la semiótica, como expone Eco (1974: 444-446): “Si existe una ontología del lenguaje, desaparece toda semiótica; en lugar de la semiótica sólo hay una ciencia del lenguaje: la poesía, la *écriture* creadora.”

21. De hecho, como expone Eco (1972: III.1.), se trata justamente de mostrar esos hechos como explicables: “la validez de un razonamiento semiológico dependerá precisamente de la posibilidad de reducir lo que es expresivo, motivado, continuo, a lo arbitrario, lo discreto, lo convencional.”

concepción del signo, si bien no tan radicalmente novedosas como suele afirmarse, ya que las tradicionales definiciones del signo como “*via ad res*” y, sobre todo, la que lo considera como “*aliquid stat pro aliquo*”, que apunta hacia la sustitución, avanzan algo de lo sustancial del planteamiento de Peirce, en quien es básica tal noción de sustitución, sin correspondencia perfecta. En efecto, en su (no siempre clara) teoría (Peirce, 1987) se entiende que el signo se relaciona con el “objeto” en cuanto que es signo de ese objeto “en cierto aspecto”, mientras que en otra dimensión, el signo se vincula con el “interpretante”, o “pensamiento que lo interpreta” o “signo equivalente” (que no su “intérprete”, o persona o entidad que efectúa la interpretación);²² el objeto, entonces, se relaciona con el interpretante en la medida en que “equivale” a él en ese pensamiento. El “significado” del signo es, dicho por Peirce de forma inespecífica, “aquello que el signo transmite”, pero, afinando más, es lo que denomina “Interpretante Inmediato”, “el interpretante tal cual se revela en la correcta comprensión del Signo mismo”; junto a él distingue el “Interpretante Dinámico” que sería “el efecto concreto”, el “efecto directo realmente producido por un Signo en su Intérprete”.

Esta concepción (en la que se cruzan planteamientos conductistas con cierto mentalismo, y se produce cierta confusión entre extensión e intensión) permite (entre otras cosas y a nuestros efectos) entender la configuración de signos circunstanciales: los denominados “función-signos” (“signos-función” o “signo objetual”), de gran importancia en teatro, cine o cómic, y es la que, por la falta de ajuste en la relación entre signo e interpretante, permite pensar en una apertura de la relación semiótica hacia el infinito.

Atendiendo a otras condiciones signícas, Peirce, como es sabido, distingue entre “cualisignos” (o “tone”), cualidades que son signos, como, por ejemplo, el tono de voz o el color de un vestido; “sinsignos” (o “token”): la materialidad del signo o algo en cuya materialidad se constituye el signo, como, por ejemplo, el tintado o trazos de una palabra escrita; y los “legisignos” (o “type”), modelos abstractos del “sinsigno”, como por ejemplo el concepto de esa palabra.

22. La poderosa línea pragmática de comprensión del signo es la que, abierta por Peirce, será continuada por Morris, desde planteamientos behavioristas, que se suman a la distinción básica entre extensión e intensión del signo y, en cuanto a la intensión, a los rasgos semánticos que la constituyen. Es bien conocida su definición de signo: “Si algo (A) rige la conducta hacia un objetivo de forma similar (pero no necesariamente idéntica) a como otra cosa (B) regiría la conducta respecto de aquel objeto en una situación en que fuera observada, en tal caso (A) es un signo”. (Morris, 1962: 14); en el muy conocido ejemplo (de índole conductista), del timbre, perro y comida, Morris especifica términos y relaciones; así, el timbre (asociado por y para el perro con la comida) será ejemplo del “signo”; el “interpretante” habrá de ser considerado como la disposición del perro para buscar la comida en determinado lugar, cuando oye el timbre; la comida es el “denotatum” del signo, en la medida en que es denotada por el timbre, y permite completar la respuesta dada por el intérprete; y, por fin, la condición de ser algo comestible, quizá de cierto tipo, y de estar en un determinado lugar, constituyen el “significatum” del timbre.

Más conocida y empleada (quizá por su sencillez y relativa evidencia) es la distinción que establece Peirce entre “índices”, “iconos” y “símbolos”, que toca de forma clara a nuestra indagación. Caracteriza al “índice” el ser un hecho empírico y el establecer una conexión física con lo indicado (como ocurre entre el humo y el fuego, por ejemplo); la relación que caracteriza al “símbolo” es la de sustitución: el “símbolo” es un signo arbitrario cuya relación con el objeto se determina por una ley (sea el caso del signo lingüístico); en cuanto al “icono” (fotografía, diagrama, fórmula lógica y “sobre todo” la imagen mental) la relación que entabla con su referente o “interpretante” es la de semejanza, noción problemática, como veremos más adelante.

El mensaje estético (o, mejor –como planteó Jakobson– el mensaje con función estética), por su condición ficcional, por su artificiosidad y por el tipo de comunicación en que se integra, presenta cualidades que lo diferencian de las propias de la comunicación usual²³ y que lo convierten en un mecanismo complejo e hiperinformativo.

Desde un enfoque semiótico, que atiende a la globalidad de sus componentes, el texto es, como bien nota Eco (1987: 96), “un artificio sintáctico-semántico-paragmático cuya interpretación está prevista en su propio proyecto generativo”,²⁴ y, ciertamente, el texto puede ser considerado como una unidad de información y de interacción comunicativa, cuyas cualidades globales más llamativas, frente a otros textos, son la mayor complejidad de su organización y su capacidad hiperinformativa.

Como sistemas modelizadores secundarios (Lotman, 1982: 20 y ss.), los textos artísticos se conforman o bien utilizando la lengua natural como sistema primario, o bien, teniendo a la lengua como sistema de referencia, dado su gran vigor configurador en todo lo humano.

Como modelo, el texto artístico recrea una imagen de la realidad, y en este sentido sus signos se caracterizan (Morris, 1958) por su valor icónico, que más allá de su sentido analógico,²⁵ cabe entender como autorreferencial: el texto artístico “crea su propia referencia”²⁶ (Morris, 1958; Bobes, 1989: 82-3), condi-

23. La noción de texto en la lingüística actual ya contempla la concepción semiótica, al entenderlo como unidad fundamental de información e interacción comunicativa, que no posee a priori límites fijos, suele ser supraoracional, presenta carácter autónomo, significado global y responde a una intención comunicativa; se entiende, entonces, que responde a las condiciones básicas de coherencia, cohesión y adecuación.

24. Tal concepción asume y supera la estrictamente estructural, que considera al texto como “signo autónomo” (Bobes, 1978: 178), reproduciendo la definición de sistema dada por Hjelmslev en su glosemática: entidad autónoma de dependencias internas jerarquizadas. La noción operativa de la glosemática es más radical, al entender como texto todo conjunto analizable de signos.

25. Incluso en el caso de la literatura, que se esfuerza por aproximarse a las artes figurativas, superando el carácter no condicionado de su relación entre expresión y contenido (Lotman, 1982: 77).

26. Expresión compleja (ya desde la noción de mimesis en Platón y Aristóteles) y que Lotman (1982: 64) precisa con acierto, al afirmar que “el sistema modelizador secundario de tipo artístico

ción que entraña una paradoja aparente expuesta por Lotman (1982: 77), de ser semejante y desemejante al objeto que designa.

Un enfoque semiótico-estructural revela la condición estructural y tendencia a la regularidad del texto estético; de hecho, como plantea Lotman (1982: 360) la sistematicidad es la condición básica para la creación de un texto. Pero tal condición básica de la textualidad²⁷ se ve acentuada en el texto artístico (Barthes, 1980: 129), que revela una vigorosa tendencia a subrayar la estructuración de sus elementos y dota de importante valor, significativo y estructurante, a los límites (principio y fin) textuales: el principio suele conllevar una elevada condensación semántica²⁸, que establece la información de partida del texto y orienta (o determina, desde o por su posición) el resto del mensaje y su interpretación; el final, (al tratarse de un mensaje cuya configuración final se proyecta de antemano), implica no sólo un cierre, sino el punto a partir del cual reconfigurar la estructuración y la descodificación, y en ocasiones el punto hacia el que se va acumulando la información para encontrar en él su desenlace. Tanto principio como final, en consonancia con su valor, suelen contar con fórmulas discursivas establecidas para señalarlos.

De igual manera, el texto artístico establece como condición de existencia la fusión entre los elementos de la expresión y los del contenido; fusión que semantiza, que dota de significado a los elementos del plano de la expresión y que queda manifiesta cuando se percibe que no puede llevarse a cabo disociación alguna sin atentar contra su propia esencia: la traducción del contenido de un texto artístico a otra forma acaba con la condición estética específica²⁹ de esa obra.

En este sentido (Lotman, 1982: 23 y 34-5), y también al considerar al texto como conformado por agrupaciones cada vez mayores de signos (Segre, 1976: 0.2.), puede entenderse que el texto se hace, a su vez, equivalente al signo, en la medida en que se difuminan los límites de sus unidades; en otro sentido, como expuso Hjelmslev, lo característico del texto artístico es que sus planos de la expresión y del contenido pasan a funcionar, en conjunto, como plano de la expresión de una nueva unidad.

construye *su* sistema de *denotata*, el cual no es una copia, sino un modelo del mundo de los *denotata* en el sentido lingüístico general.”

27. Por la que se perciben y delimitan las unidades, niveles y relaciones funcionales (valga la redundancia) que constituyen la estructura y muestran, en consecuencia, su tendencia a la regularidad.

28. Y simbólica en determinadas etapas históricas, como la Alta Edad Media (Lotman: 1982).

29. Claro es que cuanto tiene que ver con lo estético acarrea dificultades de definición. Lázaro Carreter (1986: 152) manifiesta evitarlo por esa dificultad, mientras Eco (1972: 169-170) se resiste a distinguir entre una información semántica y otra sintáctica. Creo, no obstante, que son indistinguibles, justamente porque se hallan fundidas, como resultado de las condiciones del texto estético; o, dicho de otra manera, que la información estética sólo se ve en negativo: es aquello que se pierde cuando el mensaje se trasplanta a otra forma, lo que pone de manifiesto que tiene que ver con la codificación específica de un significado.

El texto artístico se muestra como pluriestratificado y favorece (o exige) para robustecer su estructuralidad, el establecimiento de relaciones verticales y horizontales entre sus componentes, la funcionalidad simultánea del mismo elemento en diferentes niveles y contextos. Condición estructurante capital, a este respecto, es la de convertir en equivalentes a elementos de diferentes niveles (Lotman, 1982: 63), lo que, nuevamente, desemboca en la evidencia de su dinamismo semantizador.

Así confeccionado, el texto ve incrementada la acción semántica del contexto, fuerza el dinamismo a la semantización de todos sus componentes (como la sintaxis o forma fónica en los poemas, o los blancos y el “gutter” en el cómic, por ejemplo) e, incluso, genera la conversión significativa de los “ruidos” que se originan en el canal o en la intersección de sus códigos.

Tal complejidad no es un fin en sí misma, sino condición exigida por el alto, concentrado o complejo nivel de información que debe vehicular el texto artístico (Lotman, 1982: 21), y que se pone en relación directa con la multiplicidad de sentidos derivada de la estructuración múltiple.

En este sentido, ha de observarse cómo la tendencia del texto artístico a una estructuración fuerte no implica rigidez de la estructura; bien al contrario, la polivalencia de sus funtores, y del propio texto como funtivo de relaciones contextuales, lo muestra como una estructura dúctil a distintas reorganizaciones (y, por tanto, a interpretaciones diversas).

De hecho, como advierte Lotman (1982: 126), “el texto artístico no pertenece nunca a un solo sistema o una única tendencia”, ya que entra en dialécticas (que repercuten semánticamente en él), al oponerse al no-texto, al texto común (sin función estética) y al proyectarse sobre un fondo determinado por numerosas series culturales (la suya propia, claro es, y otras) de todo tipo, junto o frente a las cuales ve activarse mecanismos significativos (de o desde la regularidad o irregularidad, la automatización o desautomatización, la coincidencia con o discrepancia, la acomodación o ruptura...).

En este sentido, el texto es considerado desde su configuración intertextual. Noción y hecho similares a la de intertextualidad se tenían en cuenta en las indagaciones filológicas y de literatura comparada, bajo la denominación general de “influencias”, si bien la noción de intertextualidad (introducida por Bajtín, teorizada por Barthes y Kristeva y pormenorizada por Genette) vino a dotar de mayor rigor a los casos que contemplaba aquella. Como sostiene Barthes (1973: 1015), “Todo texto es un intertexto”, en el sentido de que se configura mediante textos que acoge, en diferentes niveles y con grados distintos de consciencia y explicitud. Es condición indispensable de todo texto, a partir de la cual este se abre a la diseminación significativa y con ella a la productividad textual, rebasando la mera reproducción. Entender el texto desde su intertextualidad implica una concepción dinámica de la literatura, supone las nociones lotmanianas de

logosfera o semiosfera (como conjunto dinámico y creador de signos) e implica las bajtinianas de dialogismo y polifonía o pluridiscursividad. Distingue Segre intertextualidad (relaciones entre texto y texto) de interdiscursividad (relaciones entre texto y todos los enunciados o discursos), y Genette matiza las diferencias entre transtextualidad (relación de un texto con otros textos, en general); intertextualidad (cita, plagio, alusión); paratextualidad (relación del texto con otros que lo encuadran: títulos, prólogos, epílogos...); metatextualidad (relación entre un texto y otro texto a que da lugar por comentario: crítica y análisis literario); hipertextualidad (transformación deliberada de un texto primero, hipotexto, en un texto segundo, hipertexto, mediante, por ejemplo, la parodia; y la arquitextualidad (relaciones del texto con normas de las que puede ser tributario: por ejemplo, el género). La condición fronteriza del cómic y su corta historia avivan su intertextualidad más allá de lo que suele ser propio de otras artes, incluido el cine, tan propicio a los guiños y autohomenajes; así, uno de los rasgos más característicos del cómic tiene que ver con ese indudable aire de familia de muchas de sus producciones, proveniente tanto de la cita u homenaje al maestro como de la característica de cruce de caminos de cada episodio de cómic.³⁰

El riesgo que entraña esta noción es el de ser tomada como argumento o excusa para propuestas de semiosis infinita, entendiendo que el sentido que se genera por el cruce de textos es indetenible e indecible, como ocurre en la concepción barthesiana. Pero esta situación epistemológica (criticada por Greimas y Courtes, 1991: 146-7) no es sino una manifestación de una asunción previa sobre cómo ha de entenderse la noción de semiosis y, sobre todo, de cuánta atención y credibilidad hayan de darse a los procedimientos contractuales que detienen, siquiera momentánea y concretamente, el dinamismo significativo; opción, que, como quedó dicho más arriba, es la más adecuada y pertinente.

La múltiple estructuración del texto es condición sumable a la que había percibido Kolmogorov sobre la flexibilidad del lenguaje como condición estética, entendiendo la flexibilidad como “posibilidad de expresar un mismo contenido con procedimientos equivalentes” (Lotman, 1982: 41), esto es con posibilidad de sinonimia o fenómenos cercanos a ella.

30. Alan Moore explicita esta característica al hablar de la gestación de *V For Vendetta* en “Behind the painted smile”, al hablar de su gestación: “One night, in desperation, I made a long list of concepts that I wanted to reflect in V, moving from one to another with a rapid free-association [...]: Orwell. Huxley. Thomas Disch. *Judge Dred*., Harlan Ellison’s ‘Repent, Harlequin!’ Said the Ticktockman.». «Catman» and «Prowlwe in the City at the Edge of the World» by the same author. Vincent Price’s *Dr. Phibes* and *Theatre Of Blood*. David Bowie. The Shadow. Nightraven. Batman. *Fabrenheit 451*. The writings of the *New Worlds* school of science fiction. Max Ernst’s painting «Europe After the Rains.» Thomas Pynchon. The atmosphere of British Second World War films. *The Prisoner*. Robin Hood. Dick Turpin...” (Alan Moore y David Lloyd, *V for Vendetta*. New York, DC, 1988).

Esta estructuración tan acentuada se corresponde con la presencia muy marcada de mecanismos de coherencia o adecuación interna, entre las partes del texto, ya sean icónicos, lingüísticos o estilístico-retóricos. En efecto, por encima de la coherencia necesaria del texto común (basada en factores como la intención comunicativa, la existencia de un tema central o la continuidad referencial), el texto estético refuerza los vínculos de cohesión con procedimientos como la equivalencia, la repetición o la antítesis, subrayando las isotopías³¹ textuales y las conexiones entre los componentes del texto.³²

El descubrimiento de las redes isotópicas de un texto es condición esencial para su comprensión y, desde luego, para su análisis. Importa menos el que la noción de isotopía se entienda de manera técnica (y rigurosa) a partir de los clasetemas que, por repetición, vinculan entre sí a determinados lexemas (Greimas), o que se haga simplemente a partir de la noción amplia (y algo laxa) de iteración de unidades (Rastier, 1976).³³

En subgéneros con estructura muy establecida (propios de una estética de la identidad, en denominación de Lotman) la propia estructura puede llegar a imponerse sobre la andadura verosímil de la trama.³⁴

En los textos icónicos el procedimiento cohesivo más importante es la continuidad temática, reflejada (o sustentada) en la propia continuidad de la imagen de los personajes y/o espacios, cuando no en la mera contigüidad de las partes del texto. Los procedimientos de conexión sindéticos, sin embargo, son (por la propia naturaleza de los lenguajes icónicos) menores y de menor codificación que los que se observan en los textos confeccionados con las lenguas naturales.

Tales características hacen que el texto artístico se muestre como plurisignificativo³⁵ y autorreflexivo.

Como he ido apuntando, la especial índole y configuración del texto, su dialéctica con el sistema (aprovechamiento de las posibilidades sistemáticas, oposi-

31. De hecho, Greimas (1980: 20) observa a la inversa la relación entre coherencia e isotopía, haciendo a la noción de coherencia subsidiaria de la isotopía.

32. Como sintetiza Barthes (1980: 131): "el discurso se encierra escrupulosamente en un círculo de solidaridades, y ese círculo donde «todo es coherente», es el de lo legible.

33. Ya Italo Calvino (*Si una noche de invierno un viajero...* Siruela, Madrid: 197) definía la lectura de un texto como "el registro de ciertas repeticiones temáticas, de ciertas insistencias en formas y significados."

34. Es lo que nota el propio Barthes (1980:113) en una secuencia de *Sarrasine*, en la que la opción de elegir del personaje desaparece ante la necesidad del discurso de que se produzca una función nuclear. Inconsecuencias o inverosimilitudes (más o menos artísticas, mejor o peor resueltas) se producen con frecuencia en subgéneros como la novela, cine o cómic de terror o de aventuras, en los que los personajes realizan las acciones menos esperables según la lógica o la costumbre, acciones que, por el contrario, son las requeridas por un esquema funcional prefijado.

35. Prefiero esta denominación a la de "ambigüedad", empleada por Eco (1975: 18-9, 110-114; 1972: 159 y ss.; 1977: 417 y ss.), por la connotación negativa que tiene este último término, y que ya llevó a la poética (tras Empson) a evitarla, en la medida de lo posible.

ción a la norma establecida) y sus múltiples relaciones contextuales, alteran la referencialidad de sus términos, van semantizando los componentes textuales y disponiendo cada nudo de relaciones textuales y al propio texto para la generación de múltiples sentidos, al tiempo que eliminan los mecanismos que favorecen la comprensión unívoca (como la redundancia, por ejemplo).

Como efecto de esa estructuración compleja, de las dialécticas contextuales y de la ambigüedad resultante, el texto estético hace que la atención del receptor se detenga en su forma y se interese por su literalidad, por su tendencia a permanecer en los propios términos en que fue configurada, por una configuración que se muestra generadora de sentidos, que los alienta, pero también encauza. En los mensajes estéticos con signos icónicos es más evidente todavía que en la literatura la importancia del plano de la expresión, en la medida en que la utilización del signo icónico ya supone un extrañamiento respecto a la comunicación usual.

La tendencia inicial de la semiótica a dejar de lado los factores temporales en el estudio de los sistemas y procesos de comunicación se fue superando para integrar la historia no sólo en la evolución de los sistemas, sino en su propia conformación; como bien expuso Tinianov, todo sistema considerado en sincronía lleva a la vez en sí su propia diacronía.

1.1.1.2. *El signo icónico y el plástico*

Dicho lo anterior con respecto al texto estético en general, y habiendo subrayado la estructuralidad como cualidad esencial, acierta Eco (1972: 173) cuando observa que el signo icónico y, por consiguiente, el texto confeccionado con tales signos, se convierte en el “banco de pruebas” de la semiótica, justamente porque “no suele prestarse a una codificación en términos estructurales”.

Y así parece ser, en apariencia, si se entiende la condición icónica, desde su signifiante bidimensional, en relación a nociones como las de identidad o semejanza, o analogía, en suma (Peirce, 1931-1935: II, 157 y 1987, 261 y ss. y Morris, 1958: 59-61), pero no si se la considera desde la convencionalidad. En efecto, desde la concepción de la imagen como “soporte de la comunicación visual que materializa un fragmento del entorno óptico” (Moles, 1991: 24) y del icono como signo que posee o comparte características con su referente o que es semejante a él, la reflexión semiótica (Eco, 1974: 220 y ss; 1977: 326 y ss; 1988) ha ido evitando el referencialismo, para entender que la relación entre el signo icónico y su referencia se asienta en que aquel reproduce las condiciones perceptivas más señaladas del objeto, después de haberlas seleccionado a partir de códigos de experiencia o de reconocimiento, claramente convencionales.³⁶ El signo icónico

36. “Lo que «vemos»”, enuncia Gombrich (1987: 28), “no es simplemente algo dado, sino que es producto de la experiencia pasada y de las expectativas futuras.”

ofrece al receptor un conjunto de estímulos que guardan la misma relación que en el objeto³⁷ y que pertenecen tanto a la experiencia perceptiva singular como a la codificada por la cultura,³⁸ o, dicho de otro modo, la relación del signo icónico con el objeto se da a través del modelo perceptivo, que, a su vez, se codifica culturalmente.³⁹

La condición de los signos icónicos se plantea, por tanto, en el cruce entre convencionalidad y arbitrariedad.⁴⁰ El signo icónico participa de lo convencional (en el sentido de responder a una codificación cultural), y (al mismo tiempo, cabría subrayar) la relación entre su significante y su significado puede no ser arbitraria (Eco, 1977: 327).

Dadas las condiciones del signo icónico, sus códigos⁴¹ pueden calificarse de “débiles” (Eco, 1974: 235 y ss.), en el sentido de contar con partes extensas reticentes a responder al criterio de la articulación, lo que repercute (a efectos de análisis) en que sus unidades sean figuras, cuando haya posibilidad de delimitarlas, pero sean enunciados cuando aquella posibilidad no se dé (Metz, 1968 y 1970). Como sentencia Eco (1974: 265): “un código decide el nivel de complejidad en que se han de individualizar sus unidades pertinentes.” y, por tanto, “en el caso de las imágenes tenemos que ocuparnos de bloques macroscópicos, TEXTOS, cuyos elementos articulatorios son indiscernibles.” (Eco 1977: 356).

Si lo más generalizado es considerar el componente plástico como parte de la expresión del signo icónico, me satisfacen, por el contrario, las apreciaciones del Groupe μ (1993: 103-6, 118, 170, 177, 249 y 323-325), tendentes a considerar lo plástico como susceptible de constituir signos por sí mismos, con su propio plano de la expresión y de contenido, tendencia que venía a reforzar y subrayar los planteamientos de Greimas y Courtés, en su previsión de una “semiótica planar”, poniendo de manifiesto la autonomía y condición de signo completo del signo plástico. El hecho de poder compartir la misma materia hace que no sea fácil discriminar un tipo de signos del otro, situación a la que se suma

37. Enuncia con acierto Eco (1974: 224-5) esta condición diciendo que “ha cambiado la sustancia de la expresión sin cambiar la forma”.

38. Esta vertiente convencional, que ya fue enunciada por Arnheim, es subrayada de forma taxativa por Eco (1974: 229): “Todas nuestras operaciones figurativas están reguladas por la convención.” Apreciación que reitera en *Signo*, cuando afirma que “*el objeto perceptivo es un construido* (semiótico) y no se da icono que no sea producto de una operación constitutiva. [...] El sentido de dependencia causal del objeto *no es un efecto del objeto, sino de la convención productiva del signo*” (1988: 147).

39. Así, como concluye Zunzunegui (1992: 67) “no puede decirse estrictamente que las imágenes representen objetos sino marcas semánticas, unidades de contenido culturalmente definidas.”

40. Nociones que en una lectura ligera se consideran sinónimas o fúntivos de una relación de implicación.

41. Definidos por Eco (1977: 348) como “sistema que hace corresponder a un sistema de vehículos gráficos unidades perceptivas y culturales codificadas o bien unidades pertinentes de un sistema semántico que depende de una codificación precedente de la experiencia perceptiva.”

el que tal discriminación no es sustancial, sino que depende de la actitud que se adopte: ante un fenómeno físico cabe constatarlo en su fisicidad y cabe considerarlo como una representación de algo. La relación del significante del signo icónico con una determinada referencia implica participación del sujeto (con aportación de rasgos), elaboración, transformación de lo recibido por relación a un tipo dado (o modelo interiorizado y estabilizado, como representación mental), sobre la modalidad de la analogía, situación semiótica que no se da con el signo plástico,⁴² que significa sobre las modalidades del indicio o del símbolo.

Los subsistemas plásticos (forma, color y textura) suelen presentar formas de expresión tendentes a la sencillez: líneas, manchas, granos..., con oposiciones del tipo alto/bajo, izquierda/derecha, abierto/cerrado, para la forma; puro/compuesto, claro/oscuro, para el color; y liso/granulado, o liso/rugoso, para la textura.⁴³

De cualquier modo, observada la posibilidad de autonomía signica de lo plástico, lo conveniente es atender a la relación icono-plástica, porque ella es (como señala el *Groupe μ*) una de las más importantes para el arte figurativo. Así, lo plástico, significativo en sí mismo, es, a su vez, significante de lo icónico y, a la inversa, una vez identificado lo icónico es más factible discriminar elementos plásticos no intervinientes en la configuración icónica.

1.1.1.3. *El signo en el cómic*

El cómic conjuga diferentes lenguajes de manifestación: signos de tipo plástico e icónico con los propios de las lenguas naturales, constituyéndose, entonces, en una semiótica sincrética, lo que produce una simultaneidad de códigos y una aglutinación de componentes, también en simultaneidad, contraria a la sucesividad característica del signo lingüístico.

Los signos icónicos del cómic (como los de la pintura -con imágenes no temporalizadas y fijas-, cine -con imágenes temporalizadas y móviles- o el teatro, con su corporeidad y fisicidad primarias) son signos de límites imprecisos y espesos, en el sentido de constituirse a partir de la intersección de varios códigos (el lingüístico, el estético, el sociocultural y los perceptivos -el visual y el espacial, que ancla al anterior), lo que hace que conjuguen en un momento de corte sincrónico diferentes significados o diferentes sentidos.

42. Aunque, como plantea el *Groupe μ* (1993: 107), al referirse a la "ilusión icónica" la intervención de discursos culturales sobre componentes plásticos puede introducir (de hecho, introduce) una sistematización en las relaciones del plano de la expresión que pueden dar lugar también a la aparición de un semantismo estable.

43. Lo más frecuente en el cómic, por su soporte característico, es que se homogeneice la textura en liso, aunque la impresión visual relativa a textura pueda tener diferentes grados de granulado o rugosidad, algo que se produce en ocasiones con cómics que se acercan a la pintura, realizados con técnicas como el óleo o las ceras (o, a la inversa, en pintura inspirada en cómic, como el *Superman* de Pearlstein, 1952).

Por su propia configuración a partir de diferentes códigos y por la facilidad con que se produce en ellos el movimiento entre lo paradigmático y lo sintagmático, son altamente ambiguos y polisémicos; de hecho, la condición característica del cómic, en este sentido, es la de propiciar la plurisignificación (o, en sentido complementario, no tender hacia el cierre del significado), mediante la movilidad de formantes, de signos ocasionales, mediante la relación cambiante de códigos, que provocan situaciones significativas distintas y siempre inestables.

1.1.1.4. *Las semióticas de objeto icónico*

Con estas condiciones sónicas, la semiótica (nunca la filología o la lingüística, incapaces de acoger tal objeto) abre las posibilidades de indagación. A este respecto deslindan Greimas y Courtés (1990: 211 y 306-7) las semióticas *plástica, visual, planaria y figurativa*. Mientras la *semiótica del espacio* tiene como objeto un significante tridimensional, la denominada *semiótica visual* tiene como objeto una superficie plana articulada y se ocupa de discriminar las unidades icónicas que lo componen, y /pero efectúa a continuación una traducción de esas unidades a una lengua natural; esta traducción de lo icónico a lo verbal es, por ejemplo, la que hace Barthes en *Sistema de la moda* y la que se hace en buena parte de los estudios sobre pintura, frente a la que reaccionaba Leonardo da Vinci;⁴⁴ la *semiótica planaria* se caracteriza por la condición bidimensional del significante de sus objetos (cuadros, cómic, planos...), por discriminar “categorías visuales específicas” en el plano de la expresión, teniendo en cuenta su grado de convencionalidad, frente a la apariencia de naturalidad que presentan.⁴⁵ La semiótica *plástica* (Greimas y Courtés, 1991: 192-3) es un lenguaje segundo no coincidente por completo con la dimensión visual, ya que puede elaborarse a partir del significante visual del mundo natural, pero también a partir de la dimensión figurativa de un primer lenguaje que puede ser visual o no serlo. Se aplica a reconocer e inventariar las categorías y figuras que le son propias y específicas: las cromáticas (tanto las no graduables, como la cromaticidad, como las graduables: saturación, luminosidad y la subcategoría acromática que supone la relación blanco vs. negro), fundadas en el contraste...; y las “eidéticas” o formales...(como líneas, contornos, formas geométricas, manchas); y a percibir y dar explicación de la organización que presentan en la configuración del proce-

44. “Y es porque los escritores no se han percatado de la ciencia de la pintura, ni han sabido describir los grados y las partes que la constituyen -pues la obra artística no se traduce en palabras-, que, en su ignorancia, la han relegado a un rango inferior al de las ciencias, lo cual no alcanza, sin embargo, a privarla de su divino carácter.” (da Vinci, 2003: 79).

45. La intención de rehabilitar lo plástico por parte de la escuela greimasiana, con esta semiótica *planar*; flaquea, a juicio del Groupe μ (1993: 101, n.68) en la ambigüedad de la noción de iconismo, en el predominio no justificado de los objetos bidimensionales y la vaguedad en el tratamiento y distinción entre el signo plástico y el icónico.

so plástico, siempre intentando no ceder a esa suerte de peligroso “imperialismo lingüístico” (Groupe μ , 1993: 130), que atrae todo hacia el sistema verbal.

Como nota el Groupe μ (1993: 112, n.83), la escuela greimasiana “radicaliza la autonomía de la semiótica visual con respecto al mundo de la percepción”; sus planteamientos (como los de Eco) llevan a considerar lo icónico como dependiente del aprendizaje cultural, lo que, por derivación, hace que se subraye la condición de inmanencia de la investigación; pero, como bien percibe el Groupe μ , tal condición no “elimina” una relación de motivación.

Se ha de tener en cuenta, además, que se trata, en todo caso, de semióticas poco codificadas en las que la segmentación de los planos de la expresión y del contenido no es nítida y en las que la vinculación entre las unidades de cada uno de estos planos entre sí (y, por tanto, los códigos resultantes) es inestable (Groupe μ : 234).

Es desde estos ámbitos del saber (en conexión, obviamente, con los estudios de historia del arte) desde donde se establece, en la medida de lo posible, el bagaje categorial preciso para el análisis de la iconicidad; categorías visuales como arriba/abajo, delante/detrás, derecho/curvo, cóncavo/convexo (Greimas, 1973: 58), que constituyen la forma de expresión básica del mundo natural y de los productos icónicos.

1.1.1.5. *Las categorías plásticas*

Hay cierta discrepancia, en el ámbito de la iconografía y de la semiótica plástica, en cuanto a establecer la nómina de categorías y los sistemas que conforman. Las básicas, no obstante, son las propias del nivel plástico, relativas a lo lumínico, las formas (que Greimas denomina “eidéticas”), lo topológico y lo cromático, y, quizá, la textura (lisura o rugosidad y su sensación táctil: suavidad, tosquedad o aspereza). A partir de estas categorías se configura un segundo nivel, correspondiente a lo pictórico, fotográfico y lo tipográfico (que sustenta lo lingüístico). La luz se articula mediante la claridad y la oscuridad; las formas básicas responden a nociones como el contorno (*recto* vs. *curvo*) y oposiciones como *cóncavo* vs. *convexo*; lo topográfico distribuye el área icónica en zonas; y el color, constituido por el tono (el matiz que lo hace distinto a otros), se aspec-tualiza mediante modificaciones como la saturación (o grado de pureza de un color) y el brillo o luminosidad (o cantidad de luz que percibe el ojo al recibir un color).

1.1.1.6. *El texto artístico narrativo: el relato*

Sobre las características comunes de todo texto artístico, el narrativo se singulariza por su condición narrativa (entendida como la alteración de lo continuo por lo discontinuo, en Greimas: 1989: 54) y diegética (en el sentido platónico).

En el relato una instancia enunciativa cuenta una historia experimentada por unos personajes (en unos determinados tiempo y espacio).⁴⁶

La condición del enunciativador⁴⁷ es capital, porque a partir de él se instaura el mundo ficcional con sus componentes propios. Como veremos más adelante, tal condición no es igual para el ámbito literario que para el cinematográfico o el del cómic, porque ambos se mueven (por las condiciones de la imagen) en la esfera de la narrativa impersonal; la narrativa personal, la explicitud del “yo” narrativo le es más propia a la literatura (el cómic la adopta de forma mixta con el enunciativador-constructo, y el cine echa mano de la voz en “off” o en “over”, en un recurso que podría considerarse como ajeno).

Los sucesos de esta historia han de poseer “interés humano” (Bremond, 1970: 90), esto es han de ser realizados o sufridos por personas (o elementos antropomórficos), ya que la noción de acontecimiento sólo se produce por relación con un “proyecto humano”, y a partir de él es cuando “adquieren sentido y se organizan en una serie temporal estructurada.”

El relato está constituido por tres dimensiones autónomas (Greimas y Courtés, 1981: 73): la pragmática (propia del hacer), la cognoscitiva (propia del conocimiento) y la tímica (o de los sentimientos).

El vector temporal es, ciertamente, esencial para el relato. La presencia del narrador se produce, como es obvio, por la separación entre historia y receptor (a diferencia del teatro, por ejemplo), distancia que es salvada mediante la utilización de recursos como el monólogo narrativo (y la descripción, si se admite como distinta)⁴⁸ o el diálogo (y las variantes de y entre ambos). En este sentido, para Genette (1972) la característica primordial del relato es la articulación temporal que se da entre el tiempo de la enunciación y el del enunciado. La dimensión temporal, en suma, es esencial para el relato.

46. En una acertada definición, considera enunciados narrativos Martínez Bonati (1972) aquellos que se refieren a la “alteración de determinadas personas, situaciones y circunstancias en el curso del tiempo.” De forma más detallada y desde lo lingüístico Greimas (1973: 221) define el relato como unidad discursiva, como “un algoritmo” o “la sucesión de enunciados donde las funciones-predicados simulan lingüísticamente un conjunto de comportamientos orientados hacia un objetivo.”

47. No me refiero ahora a la oposición entre presencia/ausencia de sujeto real de la enunciación, que para Hamburger (1957) sirve para diferenciar lo no ficcional de lo ficcional, y que lleva a excluir la lírica de lo ficcional, al considerarla enunciada por un sujeto real de enunciación. Por mi parte, considero este género tan ficcional como cualquiera de los otros y tan ficticio a su “yo poético” como al narrador de un relato ficticio, en la línea que va desde Wordsworth y Keats hasta Eliot o Pessoa.

48. Greimas (1989: 175-6) considera pertinente la distinción entre descripciones, “relatos” y diálogos sólo en el nivel de la manifestación discursiva de superficie, no cuando se atiende a la estructura profunda; por otro lado, (y para el caso específico del análisis de Maupassant, percibe cómo muchas descripciones son, de hecho, microrrelatos.

Ya en el nivel de la historia narrada, sus componentes básicos son los que señalaba Aristóteles en su *Poética* para la fábula de la tragedia o del poema épico (y que recuerda Eco, 1987: 154): que haya un agente, que experimente un cambio que modifique su estado inicial y lo lleve hasta otro y que este cambio sea debido a determinadas causas. Van Dijk (1974) matiza estos componentes atendiendo a la dificultad que han de entrañar los sucesos para el agente y a lo inesperados, extraños o, incluso insólitos que han de ser esos sucesos.

En cuanto a la estructuración del texto artístico narrativo son de enorme importancia sus fragmentos inicial y final, por distintos motivos. El comienzo de un texto artístico (Hoek, 1982; del Lungo, 1933) tiende a ser altamente significativo, por cuanto ha de aportar las coordenadas básicas de constitución del mundo ficcional y movilizar en el receptor el interés por conocer más, por recibir más información, y ha de promover sus expectativas al respecto. En cuanto al final de texto, la propia condición altamente estructurada que lo caracteriza lleva a que las relaciones entabladas busquen un lugar textual a partir del cual considerarse establecidas o cerradas (Kuntz, 1997). El final del texto es ese lugar informacional a partir del cual entender su red estructural.

En otro orden de cosas, como se ha notado con frecuencia (Kermode, 1967 o Ricoeur, 1987), la narración permite al ser humano satisfacer su deseo de clausura. La modelización del mundo que lleva a cabo el relato ficcional impone a ese mundo una condición estructurada y clausurada, que lo hace abarcable, organizado y comprensible.⁴⁹

Claro es, no obstante, que en el ámbito del relato se sitúan realizaciones estéticas de diferente signo, y que, si, como venimos viendo, hay un denominador común que las agrupa, hay también diferencias notables entre novela, cine y cómic. Expondré más adelante con pormenor las características distintivas del cómic, pero cabe adelantar ahora que, frente a la postura de Metz, tendente a negar que la imagen fija (la fotográfica, en su caso) pueda tener condición narrativa, considero que la condición metonímica (sinecdóquica, más bien) del cómic y su intención de atrapar instantes durativos, son argumentos bastantes a favor de la postura contraria: condición turbadoramente narrativa tiene, a este respecto, el cuadro *Ícaro*, de Matisse. Y es que en el cómic no se trata tanto de reflejar el instante como tal, en su excepcionalidad, como congelación de un gesto, una pose, un estado de cosas,⁵⁰ como captación de una fracción temporal y espacial

49. Como escribe Muñoz Molina (*Sefarad*. Barcelona, Círculo de lectores, 2001, p. 371: "Uno siempre quiere que las historias terminen, bien o mal, que tengan un final tan claro como su principio, una apariencia de sentido y de simetría. Pero en la realidad muy pocas cosas se cierran del todo, a no ser por el azar o por la muerte, y otras no llegan a suceder, o se interrumpen cuando estaban empezando, y no queda nada de ellas, ni en la memoria distraída o desleal de quien las ha vivido."

50. Como ocurre en el pasaje de *La Venus de las pieles*, de Sacher-Masoch, donde Severin refiere el momento en que le asalta el prodigio de la belleza, al contemplarse con su amada, enmarcado

(que puede hacerse, como en la fotografía o en la pintura, y que adquiere condición de excepcional), sino –como ya se dijo– de proponer un momento condensado del dinamismo pasado y, a su vez, anticipador, sugeridor del venidero.

Tal condición, por supuesto, es más clara, si se considera la secuencia de viñetas, donde ya las condiciones de sucesión y transformación (esenciales para el relato, según Todorov) son manifiestas. Barthes puso de manifiesto la paradoja que vertebra esencialmente todo relato, en cuanto que pone en contacto dos códigos que funcionan como contrapuestos y complementarios; por una parte, lo que denomina “intriga de predestinación”, por la que el principio del relato abre unas determinadas expectativas que parece habrán de ser cumplidas de inmediato, llevando a la solución; por otro, la “frase hermenéutica”, por la que el relato se aplica a enturbiar y demorar esa solución.

Si el cómic coincide con la novela como relato, se distancia de ella (y se acerca al cine –y este al teatro) en la utilización de signos globales (conformados a partir de la confluencia de distintos códigos) y en la tendencia a la condensación y a favorecer los componentes progresivos, que se traduce en la contención de la materia argumental (limita las desviaciones de la trama principal y la presencia de tramas secundarias y, por supuesto, las narraciones intercaladas), en conferir mayor rigidez a su estructura y en acelerar el tiempo de configuración y evolución de sus personajes. Su iconicidad da paso a la modalidad mimética y con ella a la importancia sustancial de la figura física de espacios y personajes, y en estos a su gestualidad.

En lo relativo a los sistemas básicos de comunicación empleados, el cómic, que comparte con la novela la utilización de la lengua natural, incorpora del mismo modo las modificaciones que ésta experimenta al pasar al discurso artístico, como el empleo de subsistemas temporales y deícticos diferentes o las diversas relaciones de enunciación (Weinrich, 1964; Benveniste, 1966; Tamir, 1976; Banfield, 1982); si bien, la importancia informativa concedida a lo icónico hace que no se consideren necesarias (o se consideren menos necesarias) algunas realizaciones propias de la novela (como el indirecto libre, el discurso del personaje diseminado en la narración o las citas), en la medida en que suelen disociarse (incluso visualmente) la palabra del narrador (en cartuchos) de la del personaje, con frecuencia, en modalidad de diálogo, soliloquio o monólogo.

en un espejo, “como si estuviéramos en un cuadro, y ese cuadro era de una belleza tan prodigiosa, eran tan extraño, tan fantástico, que he sentido una profunda tristeza al pensar que sus líneas y sus colores iban a esfumarse cual la niebla. “Lo que hace que Wanda exclame: “¡Ah!, qué belleza [...], lástima que no sea posible retener este instante.” (Barcelona, Tusquets, 139); deseo como el de Fausto que, en este caso, se resuelve con la pintura de un cuadro, si bien, con él no se tratará sólo de perpetuar un instante o de rescatar a Wanda del tiempo fijándola en el espacio, sino de contar una historia: “El cuadro habrá de ser –explica el pintor, que otra vez se ha puesto palidísimo– un retrato y a la vez una historia, como tantos otros de la escuela veneciana.” (p. 141).

1.1.1.7. *La comunicación estética*

La semiótica concibe el relato ficcional estético como objeto comunicativo complejo, inserto en un hecho comunicacional, asimismo, complejo; condiciones debidas, sobre todo, a la ficcionalidad del mensaje y a la “grieta semiótica” que se abre por la ausencia del emisor, (por la orfandad del texto,⁵¹ apreciada ya por Platón), que reacomoda el estatuto y función de todos los componentes del esquema de la interacción informativa usual, fijándolos en un proceso comunicativo, con los papeles de emisor y receptor fijados en las posiciones del yo y del tú, respectivamente, y sin posibilidad de intercambio.

De este modo, el autor crea su texto sin la presencia del receptor, sin un contexto compartido, lo que conlleva, por un lado, confeccionar un mensaje abierto a la busca de todo lector, en todo tiempo y lugar, una especie de receptor modelo o universal; y por otro, un esfuerzo evidente por configurar y tener presente ese receptor, integrándolo, incluso, en la obra, como receptor implícito: como bien resume Eco (1987: 96), la interpretación del texto estético “está prevista en su propio proyecto generativo.”

Así, el receptor, por su parte, movido por el deseo (entre otros) de recibir una información,⁵² establece un “contrato” (Barthes, 1980: 73-74) con el emisor, a través del texto, pacta (socialmente) su condición ficcional y reanuda una comunicación desanudada en la que, además, se ve obligado a establecer hipótesis sobre la codificación del texto (Lotman, 1982: 37). Como interviniente en un proceso de comunicación (y no de interacción, pues no ocupa el lugar del “yo”), lo hace sin ninguna posibilidad de ocupar el papel del emisor ni de modificar un mensaje que se le ofrece para ser respetado en su propia forma; su actividad semiótica es capital por cuanto es quien, a partir de la propuesta del texto, le confiere a este el significado último (aunque siempre modificable, como expuse).

Condición previa para que se produzca esta comunicación es la intersección de los códigos del autor y el receptor. Las zonas que no se entrecruzan quedan abiertas a reacomodaciones estructurales y dan lugar a cambios de sentido (Lotman, 1982: 399).

Se trata, por otra parte, de un tipo de comportamiento que asemeja a la comunicación ficcional y al juego o los modelos lúdicos, en el sentido de responder a una doble conducta: se asumen las normas del mundo ficcional al mismo tiempo que no se olvidan las del mundo empírico.⁵³

51. Si se observa, esta ausencia del emisor en la comunicación estética es notada por el receptor como una carencia que trata de subsanar mediante la construcción de ese retrato aproximativo que se infiere de la recepción (“autor implícito”), o por procedimientos externos al texto y objetuales, como conocer biografías o, meramente, hojear las fotografías de las solapas de los libros.

52. “En el origen del relato está el deseo”, afirma Barthes (1980: 73) desde la vertiente del psicoanálisis, ubicando este sentimiento en la esfera de lo erótico.

53. Si en este sentido (y en el de ser juego y ficción artística hechos modalizadores) ambos ámbitos se aproximan, ciertamente se separan (Lotman, 1982: 94) por la condición trascendente del arte,

La comunicación estética se mueve, en este sentido, en varias tensiones dialécticas. Dialéctica básica⁵⁴ es la que entabla el texto artístico con el que no lo es. En ella el texto artístico tiende a evitar la automatización propia de la comunicación no estética (la repetición formularia o la estructuración improductiva), buscando el efecto de distanciamiento: la sorpresa, la novedad que reclamen para el texto estético la atención del receptor.

Esta tensión no se establece sólo frente al texto no estético, sino, por un lado, frente al no-texto, que supone otra zona limítrofe de enorme importancia por la relación contextual (la relación entre la estructuración y la entropía textual), y, por otro, frente al telón de fondo que suponen los textos artísticos ante (o frente) a los que aparece. Otra, es la que tiene que ver con la tensión entre lo expresivo y, al parecer, incodificable o acodificable, y lo codificado o codificable. En otro sentido, se da también la dialéctica que se entabla entre lo individual y lo social, o entre la originalidad y las convenciones que configuran la tradición y también la que se da entre las propuestas significativas codificadas por el autor en su texto y la actividad interpretativa propia del receptor, entre el respeto a lo ofrecido, a la estrategia diseñada por y en el texto, y la libertad de lo que puede interpretarse, favorecida y alentada por la propia constitución del texto estético,⁵⁵ como se dijo.

1.1.1.8. *El arte como institución y la dimensión social del arte*

Esta dimensión comunicacional del arte ha de ser entendida, además, dentro de los planteamientos que sitúan al arte en la esfera de las instituciones, concepción ésta que permite solventar los problemas creados por la búsqueda de la especificidad artística (sobre todo la literaria). Como bien sintetiza Lotman (1982: 197), el receptor de una obra de arte va recibiendo pistas sobre esa condición, para que perciba que “está «inserto» en una determinada estructura ideal y que existe únicamente en relación a ésta.”

Desde otro punto de vista, el arte ha de concebirse en su dimensión social, como institución conformadora de cultura y sociedad. Como institución, nace en y del intercambio humano, para contribuir a conformar la sociedad, con vocación, por tanto, de permanencia, con hábitos, normas o reglas de comportamiento que configuran una competencia de tipo artístico y una tradición que se

que no se limita al cumplimiento de unas reglas ni en la mostración de habilidad, sino que intenta comprender el mundo ofreciendo modelos de él, conservando la información y elaborando nuevos conocimientos.

54. Dejamos fuera, por evidente, la dialéctica sustancial que presenta todo texto entre la información compartida (lo ya sabido) y la nueva, que constituye la razón de ser del texto.

55. Es sugerente, a este respecto, (y llamativa, como tantas de las suyas) la calificación metafórica de Eco (1987: 76-7) cuando habla del texto artístico como texto “perezoso”, que deja a tarea del receptor la plusvalía de sentido, sobre sus propuestas.

actualiza mediante la enseñanza, los medios de comunicación y la actividad familiar. Es en esta dimensión donde encuentran cabida nociones y actuaciones como las de género, la de canon o la de originalidad.

A pesar de la proximidad aparente que muestran las nociones de cultura y de comunicación, ya advierte Greimas (1980: 51) que los modelos, como el de Lotman, que los aproximan y tratan de fundar una semiótica de la cultura sobre presupuestos comunicacionales chocan con dificultades básicas como la carencia de criterios intrínsecos para segmentar el texto. Aboga, en este sentido, Greimas, por la opción semiótica que pone en relación la cultura con la actitud que promueve en relación a sus propios textos, y no, desde luego, por la relación entre cultura y textos culturales o con los códigos de comunicación.

1.1.2. *Presupuestos metodológicos básicos de la semiótica*

La semiótica sustenta su metodología, como se dijo, en la concepción dialéctica del hecho estético, por la que se entiende en tensión entre lo individual e incodificable y lo codificado o codificable, entre la aportación original y lo establecido socialmente, entre la originalidad y lo aportado por la tradición, entre la libertad de comprensión y el compromiso con la propuesta depositada en el texto.

En todo caso, considera todo fenómeno estético susceptible de codificación, rechazando cualquier apelación a la inefabilidad, y deslinda la teorización sobre el texto, de la comprensión individual (y en su caso, la interpretación), haciendo notar, por un lado, la posibilidad de comprender, desde presupuestos comunicacionales, lo que se denomina “información estética”, pero también, por la apertura del texto, la falta de parámetro para medir (y menos para reducir a común) la experiencia individual (Eco: 1972: 169).

Propone también la superación de la oposición inmanencia/ externidad, proponiendo la necesidad del análisis inmanente junto a la consideración del texto en su inserción en series culturales o ideológicas, históricas y sociales;⁵⁶ de hecho, son numerosas las manifestaciones de autores de cómic que subrayan la ligazón sus creaciones a un determinado momento histórico.⁵⁷

56. Como reformula Lotman (1982: 355) sobre planteamientos de Tinianov: “El texto creado por el autor se encuentra incluido en un sistema complejo de relaciones extratextuales que, a través de su jerarquía de normas artísticas y no artísticas de diversos niveles acumuladas por la experiencia de la creación artística anterior, crean un código complejo que permite descifrar la información que encierra el texto.”

57. Por citar dos casos relevantes, es lo que sucede con Milton Caniff o Hugo Pratt. El primero es rotundo en sus declaraciones: “Casi todas las series de comics que han triunfado en los Estados Unidos son fruto de un tiempo determinado, reflejo de las circunstancias y actitudes de un momento histórico.”; Hugo Pratt, por su parte, comenta sobre su creación más notable: “Para Corto Maltese, elegí un período histórico que es el principio de este siglo, porque era un período de grandes cambios económicos y políticos. Desde el romanticismo se giró hacia la toma de conciencia que las grandes revoluciones, Marx y Engels, han proporcionado a la sociedad. No puede perderse de vista

No obstante, y como herencia del estructuralismo se concede preeminencia al texto,⁵⁸ de entre los componentes del hecho estético, en el convencimiento de que constituye su núcleo y eje, el portador de la significación y el elemento constante y perdurable, y de que su análisis es condición inexcusable.⁵⁹

Si a la base de la comprensión del texto artístico puede plantearse su concepción a “modo de lengua” (Lotman, 1982: 36), a la base de la actividad analítica, constitutiva de las gramáticas del texto artístico, sitúa la semiótica (en la estela del estructuralismo) un planteamiento de base gramatical lingüística, estableciendo la denominada “hipótesis homológica”, por la que todo texto se considera como expansión de una frase (o, incluso, de un verbo) y viceversa, lo que permite plantear el análisis del texto artístico, hasta donde le es provechoso, con presupuestos, planteamientos y categorías similares a los ya establecidos y puestos a punto por la lingüística.⁶⁰

A este planteamiento se suma otro de concepción estructural, por el que se entiende que el texto artístico presenta codificación múltiple; sus componentes se relacionan sustancialmente entre sí, en convergencia semiótica, poseyendo la capacidad de intervenir simultáneamente en diferentes planos o estructuras (Lotman, 1982: 82), semantizando todo lo que es estructuralmente significante, hasta llegar a la equivalencia entre texto y signo.⁶¹ Por ella, la oposición fondo/forma (emblemática en los estudios literarios), se supera, al entender que los componentes de ambos planos son solidarios, siendo la forma, forma de un determinado contenido, y el contenido, indisociable de la forma que lo configura.

el materialismo histórico, y para estar en comunión con la conciencia del individuo había que analizar cuanto estaba pasando. Pienso que Corto Maltese es un ejemplo del tipo de individuo correspondiente a esa situación. Partiendo de una actitud romántico-aventurera, toma conciencia de los importantes cambios que hubo en aquella época.” (Coma, director, 1982: 220 y 1.067).

58. De ahí el claro predominio de la dedicación de la semiología al estudio de los códigos y la reticencia con que acoge otros ámbitos del hecho estético, como –y sobre todo– los relativos a la invención.

59. “El respeto por el texto”, escribe Segre (1970: 93), “es una elección responsable, que obliga a examinarlo con incansable constancia porque le reconoce desde el principio un «valor», que después el análisis podrá medir y justificar, o posiblemente negar”.

60. Así, expone Barthes (1970: 13): “La lengua general del relato no es evidentemente sino uno de los idiomas ofrecidos a la lingüística del discurso, y se somete por consiguiente a la hipótesis homológica: estructuralmente, el relato participa de la frase sin poder nunca reducirse a una suma de frases: el relato es una gran frase, así como toda frase constativa es, en cierto modo, el esbozo de un pequeño relato.” Planteamiento que, como recuerda Lotman (1982: 73), ya aparecía en Potebnia como de isomorfismo entre el texto artístico y la palabra; y que también, apunta Bremond (1987), puede verse en Tesnière, cuando hace análogas la estructura de la frase simple con la representación teatral. Idea de la que el propio Bremond toma la sugerencia de “aplicar, mediante una transposición inversa [...] las categorías de la sintaxis estructural a la articulación de las situaciones dramáticas más simples, o dicho de otra manera, a la materia prima de los motivos narrativos.” (id.).

61. Como concluye Lotman (1982: 34-5): “Decir: todos los elementos del texto son elementos semánticos, significa decir: en este caso el concepto de texto es idéntico al concepto de signo.”

Como planteamiento estructuralista se propone, entonces, una actividad analítica que delimite las unidades constitutivas, las inventaríe, observe los planos en que se articulan y las oposiciones en que intervienen y la rentabilidad de estas oposiciones, decantando lo sistémico de lo que no lo es y también, rebasando lo estrictamente estructural, lo individual expresivo de lo social, lo que responde a la convención establecida de lo original. Como postulado de raíz estructural se ha de tener presente que el objeto resultante de la relación de estos elementos es algo distinto a la suma de las partes y que posee mayor significación que ellas.

La gramática generativa transformacional también se encuentra a la base de la inspiración de algunos planteamientos narratológicos en el ámbito de la semiótica.⁶² En particular manifiestan esta orientación van Dijk (1976), Kristeva (1976) o Greimas. Este último (a cuyos planteamientos –como dije más arriba– me siento más próximo, por la solidez de sus fundamentos y por la estrecha y conveniente relación entre el estudio inmanente de la obra y el universo cultural en que se inserta), especifica su modelo como un recorrido generativo, a partir de una estructura profunda,⁶³ depositaria del significado y sintaxis fundamentales, y diferentes estructuras de superficie (tantas como sean necesarias a la descripción, porque solo señalan mayor o menor alejamiento de la estructura profunda). Quedando la sintaxis y semántica fundamentales en el nivel profundo, el nivel de superficie es atendido por la sintaxis narrativa de superficie y la semántica narrativa. A estas estructuras semionarrativas siguen las discursivas, con la sintaxis discursiva y las operaciones propias de la discursivización (dependientes del enunciador), como son las de caracterización, temporalización y espacialización; y la semántica discursiva cuyo objeto son las operaciones de tematización y figurativización.

Julia Kristeva, en *El texto de la novela* y en “Semanálisis y producción de sentido”, expone las premisas básicas de su concepción semiótica, que busca superar las limitaciones de un positivismo estrecho, mediante la adopción del enfoque psicoanalítico y en una concepción dinámica, ideológica e historicista del significado y del texto. Los textos, en este sentido, han de ser considerados, rebasando su inmanencia, como ideologizados y su “significancia” como cristalización histórica. Aprovechando el planteamiento chomskyano se extiende la noción de competencia de lo lingüístico a lo literario. Se trata, a continuación, de ofrecer un modelo de esa competencia que permita dar explicación de su constitución y funcionamiento. Como en Chomsky, se entiende que tal modelo

62. Y de muchos de los análisis narratológicos recientes, en los que abundan expresiones como “transformar”, “convertir”, u “operaciones de conversión” de un plano en otro.

63. Ahondando más, me parece atractiva su propuesta (en la línea de una semiótica antropológica) de entender los relatos como encarnaciones “particulares de ciertas estructuras de significación”, que constituyen la axiología colectiva. (Greimas, 1966: 208).

ha de estar constituido en el texto narrativo por una estructura profunda (el “genotexto”) y una estructura superficial (el “fenotexto”); lo correspondiente a los mecanismos y operaciones del componente transformacional chomskiano lo especifica Kristeva en los que denomina generadores de complejos narrativos y de actantes, a los que suma la intertextualidad (entendida como copresencia interrelacionada de dos textos), como generadora de citas, plagios o intertextos en la superficie textual.⁶⁴ Su noción de texto (Kristeva, 1976: 284), en fin, responde a las condiciones epistemológicas más sugerentes y motivadoras de la semiótica, al poner en juego el dinamismo de relación entre el geno-texto y el feno-texto y el de la actividad creadora y la de interpretación del receptor, invitado a reconstruir la “significancia”.

Al margen de si son estos los únicos y verdaderos componentes del aparato transformacional, y sin entrar todavía en los problemas que entrañan cada uno de los niveles y operaciones, no (me) cabe duda de que el planteamiento transformacional aporta una clara productividad explicativa de la constitución y funcionamiento del texto.

En otro orden de cosas, como han venido manifestando y ejemplificando los maestros de esta disciplina (Jakobson, Greimas, Barthes, Eco, Lotman o Segre...), la semiótica se define por el constante y necesario ir y venir entre la teoría y la práctica de análisis, con una epistemología y metodología sujeta a las modificaciones sugeridas por la reflexión conceptual, pero también por los resultados de la práctica de interpretación y, en correspondencia, con una actividad práctica en la que se comprueba la adecuación del bagaje teórico. En una obra dedicada a la metodología de análisis, como esta, se entiende con facilidad, por tanto, lo apropiado de planteamientos como los propugnados, entre otros, por Segre, sintetizados en la fórmula “crítica bajo control” (1970: 10), referida al control recíproco que se ha de establecer entre nociones teóricas y su comprobación en la actividad crítica.

1.1.2.1. *Las nociones de análisis e interpretación*

La labor cognoscitiva más inmediata que propicia la semiótica con respecto a su objeto es la del análisis. Se entiende por tal la discriminación o deslinde de los componentes de un objeto semiótico, de las relaciones que entablan y de las jerarquías⁶⁵ en que se constituyen; y su cometido específico es la descripción de las formas de la expresión y la del contenido. Precisan de forma conveniente

64. También van Dijk (1992: 144-145) plantea la descripción del texto común y del artístico desde una perspectiva generativa, más cercana, incluso, a la ortodoxia transformacional.

65. Noción básica, porque como notó Hjelmslev (y tras él Greimas), toda vez que el significado se concibe como una jerarquía, si el esfuerzo hermenéutico inmediato consiste en percibir y articular algunos pocos componentes básicos, cuando se trata de profundizar, éstos se han de descomponer en elementos de nivel jerárquicamente inferior (Greimas, 1973: 116).

Casetti y Di Chio (1998) las dos fases complementarias de la tarea analítica: descomposición y recomposición.

La semiótica, por tanto, debe proporcionar las categorías (o conceptos fundamentales) y procedimientos para facultar la realización de esta labor. En este sentido es, respecto a su objeto, antes un discurso científico que un discurso interpretativo, como puedan serlo la crítica literaria o la de las artes.

Ocurre, no obstante, que es difícil deslindar ambas tareas, por cuanto todo dispositivo de análisis se asienta en una ideología y la práctica de análisis se desliza con cierta facilidad hacia la interpretación, incluso aun disponiendo como base del ejercicio analítico de teorías como el estructuralismo o la semiótica, pues, como entiende Bordwell (1995: 33), el estructuralismo (y cabría sumar a su derivación, la semiótica) “tiene una marcada tendencia interpretativa”.⁶⁶ Por otro lado, en el momento en que el análisis toca asuntos del contenido, la delimitación entre el describir y el interpretar se hace problemática. Si se acepta (por su utilidad) la distinción que propone Bordwell (1995: 24 y ss.) entre los significados referencial y explícito, por un lado (que podrían entenderse como significado literal) y, por otro, el significado implícito y el reprimido o sintomático, se verá cómo en la práctica es difícil ceñirse a la descripción del significado literal de un texto, sin hacer incursiones en el implícito.

Es posible, como quiere Domínguez Caparrós (1999: 211), que el lenguaje común a las humanidades hoy sea el de la hermenéutica, como décadas atrás lo fue el de la lingüística. La tarea de explicación o aclaración de textos (y sobre todo, la de aquellos con sentido no unívoco o claro), presente a lo largo de la historia de la humanidad, recibe un impulso y un prestigio muy vigorosos en el siglo XX con los planteamientos de autores como Heidegger, Gadamer o Habermas, de tal forma que, de ser una actividad específica, pasa a considerarse como una actividad consustancial al ser humano; el planteamiento de Gadamer, de que vivir es interpretar, es taxativo (y ejemplificador) a este respecto.

Precisando algo más –como sintetiza muy bien, respecto al cine, Talens (en Zunzunegui, 1996: 10)–, lo que se pretende con el análisis es “comprender cómo, desde dónde y por qué una película produce efectos de conocimiento.”

Entendida la interpretación como actividad crítica (efectuada sobre –si no fundida con– la comprensión,⁶⁷ con la que comparte, naturalmente, operaciones básicas; cfr. Eco, 1993),⁶⁸ la interpretación aparece sustancialmente, bien como

66. Casetti y Di Chio (1998: 24) no tienen inconveniente en plantear que la descripción ya se realiza orientada hacia la interpretación y que, por supuesto, la actividad interpretativa debe estar basada en la descripción previa.

67. “La forma de realización de la comprensión es la interpretación”, afirma Gadamer (1977: 467).

68. Como especifica Eco (1987: 253), “Por interpretación se entiende (dentro del ámbito del presente libro) la actualización semántica de lo que el texto, como estrategia, quiere decir con la cooperación de su Lector Modelo.” Sobre esta actividad de cooperación textual se realiza la crítica (lo

atribución de un contenido a una forma (o de otro modo, como la “construcción del significado a partir de indicaciones textuales” -Bordwell, 1995: 19), bien (y puede ser lo mismo) como traducción de un lenguaje a otro lenguaje (en sentido cercano a lo que Barthes entiende por crítica, o, de forma más general, toda actividad metatextual).

Esta actividad cognoscitiva está socializada y, como subraya Bordwell (1995: 26), depende de convenciones, ideologías y técnicas emanadas de determinadas instituciones, algo que, entre otras derivaciones, reduce la posibilidad teórica de la semiosis ilimitada o de la irreductibilidad de los sentidos de un texto.

La interpretación, entendida, entonces, como la adjudicación de sentidos implícitos a un texto, se ha de efectuar, claro es, en consonancia con las características percibidas en el hecho estético, a partir de sus indicios textuales.⁶⁹ De hecho, son las propias características de artificiosidad del artefacto estético las que predisponen al receptor a adoptar una actitud descodificadora particularmente atenta al mensaje (Eco, 1975: 114-5), en una situación que Eco (1975: 115) denomina de “tensión interpretativa.”

En este sentido, como bien percibe Eco (1972: 180) tanto la cooperación textual, como en un nivel posterior, la interpretación o crítica se establecen en la dialéctica entre la forma y la apertura (en cuanto al texto) y entre la fidelidad a las propuestas y (valga la paradoja) la libertad de interpretación.⁷⁰

Concebido el texto artístico por la semiótica como un artefacto estructurado, no lineal, sino conformado con pluralidad de niveles y relaciones, su interpretación ha de atender a la composición del objeto (sus unidades, jerarquías y relaciones) y la disposición específica que presentan y que da lugar a un determinado sentido.

Entendido el significado como proceso sin cierre definitivo, la interpretación no puede plantearse como la búsqueda y consecución de “un” significado, o del significado “verdadero” (como quería la filología tradicional); bien al contrario, la interpretación se entiende, desde la apertura a la pluralidad⁷¹ de los sentidos,

que nosotros denominamos interpretación), en la que Eco abre una clara distinción entre “la que relata y aprovecha las modalidades de la cooperación textual” y “la que usa el texto para otros fines” (Eco, 1987: 258).

69. De hecho, y ceñida al texto, es esclarecedora -como vengo repitiendo- la formulación de Eco (1987: 79) que lo entiende como “un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo.”

70. Eco (1972: 180) amplía esta consideración, trazando algunas de las líneas maestras de la actividad de interpretación, al hablar de “una recreación arqueológica de las circunstancias y de los códigos del emisor”, de “someter a prueba la forma significante para ver hasta qué punto resiste la introducción de nuevos sentidos, mediante códigos de enriquecimiento”, o de “la repudiación de códigos arbitrarios que se insertan en el curso de la interpretación y no llegan a fundirse con los otros.”

71. Pluralidad que, entiende Barthes (1980: 9), define de forma esencial tanto la constitución de la obra como la labor de interpretación: “Interpretar un texto no es darle un sentido [...] sino, por

como aproximación al significado, como propuesta, no en el ámbito de la verdad, sino de la validez: una interpretación no es más verdadera que otra, sino más válida, en la medida en que lo sea su fundamentación, su adecuación al objeto, lo apropiado de su indagación y su argumentación.

La relación entre hecho estético e interpretación debe ser enfocada así, además, porque, como percibe Lotman (1982: 92), el hecho estético siempre es “más amplio y más vivo que su interpretación”, algo que se percibe al transcodificar un texto artístico en uno no artístico, cuando se constata la presencia de restos no traducidos, información que es propia de lo artístico y que no es traducible a otros lenguajes. Además, y dentro de la propia concepción lotmaniana, la cualidad entrópica del texto estético lo dispone para variar su conformación estructural, dando lugar a diferentes sentidos.

Análisis e interpretación implican la aplicación de modelos en la que se ha de tener presente su condición hipotética y no ontológica: la estructura, por ejemplo, no ha de ser considerada, en este sentido, como una propiedad del objeto (y menos como existente *per se*),⁷² sino como una premisa del modelo. De ahí que la aplicación del modelo sobre el objeto (a manera de una “red”, como plantea Bobes, 1989) prevea la posibilidad (además de otras “redes”) de desajuste.

Por tanto, la relación entre metodología e interpretación se ha de plantear desde esta relativización, de tal modo que una metodología se conciba con la adecuada flexibilidad ante los sentidos de la obra y ante su estructura (y del hecho estético en su conjunto); por ello, la metodología no debe ofrecer esquemas que se proyecten o impongan sobre el texto, sino que su tarea es la de mostrar la estructura básica y el sistema de relaciones a que responde cualquier texto, para orientar así la comprensión e interpretación de cualquier receptor.

Por otro lado, se ha de tener en cuenta que, además de la imposibilidad de abarcar todos los componentes y sus funciones, la interpretación se efectúa con intervención de la subjetividad, a partir de una decisión del crítico, movida por sus inquietudes o preferencias (Segre, 1970: 35).⁷³ Además, si bien (como ya se ha dicho) la semiótica anima a entender todo hecho estético insertando el texto en las series con las que se vincula, se ha de tener siempre presente en la inter-

el contrario, apreciar el plural del que está hecho [...]; este texto no es una estructura de significados, es una galaxia de significantes; no tiene comienzo; es reversible; se accede a él a través de múltiples entradas sin que ninguna de ellas pueda ser declarada con toda seguridad la principal; los códigos que moviliza se perfilan *hasta perderse de vista*, son indecibles.”

72. Algo que parece creerse en muchos escritos de las escuelas que explican la literatura desde los “polisistemas” y que ya denunciaba Eco tempranamente.

73. Se trata, ciertamente, de una decisión preferencial, como notaba Starobinski o, como acostumbra a decir, de manera más metafórica y apasionada Jesús González Requena, desde presupuestos psicoanalíticos: la interpretación de un texto comienza allí por donde el texto “quema”.

pretación que “El elemento básico, única seguridad para el análisis crítico, es el texto.” (Segre, 1970: 78).

Ya en el capítulo más preciso de cómo funciona la interpretación, tras el hecho básico de contar con unas estructuras a priori dadas por los marcos de referencia (como pueden ser las estructuras narrativas, ya codificadas cultural y socialmente), es interesante la hipótesis de Bordwell (1995: 125 y ss.), que plantea que el crítico elabora (o asume) campos semánticos, mediante los cuales “traduce” un significado literal en otro implícito o sintomático. Estos campos⁷⁴ se organizarían por distintos principios, como conjuntos (a manera reticular), dobles (A vs. B), series proporcionales (como el cuadrado semiótico de Greimas) y jerarquías (con su estructura de derivaciones y dependencias); y se dispondrían sobre elementos y patrones textuales, como los categoriales (el género, por ejemplo) o el personaje, o los esquemas textuales (como la trayectoria, por ejemplo).

En otro orden de cosas, la semiótica plantea la necesidad de atender en el texto no sólo a los componentes sintácticos y semánticos (como suele ser usual en otras disciplinas), sino también a los pragmáticos, en correspondencia a la necesidad que ponen de manifiesto algunas características del texto que, por su índole o dependencia pragmática (como los elementos no dichos, dejados a la inferencia o presupuestos, los dependientes del contexto, los marcos interpretativos de tipo cognitivo...) no pueden explicarse desde enfoques sintácticos y semánticos, porque son de otra índole (Eco, 1987: 24).

El paso de la descripción estricta a la interpretación (que, por lo general, entraña valoración) se produce con tanta frecuencia que se diría natural y que hace pensar en fuertes causas. Entre ellas, la implicación del receptor demandada por la obra difícilmente puede cortarse en el nivel descriptivo cuando el receptor es un investigador. La misma complejidad y riqueza (Segre, 1970: 34) aparecen, consciente o inconscientemente, como un valor, que se tiende a poner de manifiesto con cierta facilidad. También afecta, sin duda, el peso de la historia del arte en la que el enjuiciamiento ha estado presente, y no sólo el de tipo estético, sino el moral o religioso o político.

Del mismo modo, la ausencia de un contexto compartido por emisor y receptor hace que sea la obra la que comporte su propio contexto y que, por

74. De los que da una amplia (y acrítica e inordenada) muestra (obtenida de su revisión a la crítica cinematográfica), con ejemplos como: “trabajo y amor, poder, exhibicionismo, crítica de los códigos burgueses de representación, placer, linealidad, conflicto entre clases, ilusión, ficción, esfuerzo/deseo, imagen, lenguaje, fetichismo, narcisismo, histeria, cuerpo femenino, habla/ silencio, represión, violencia masculina/victimización femenina, presencia/ausencia, cualidad binaria, dialéctica, conocimiento, arte/naturaleza, estética/política, espectáculo/narración, *voyeurismo*, exceso, distorsión, política de la representación/representación de la política, individuo/sociedad, tarea alienada/tarea no alienada, interior/exterior, fantasía/realidad.”

tanto, el ajuste de significado se efectúe dentro de los límites marcados por el texto. Tal situación, obviamente, conlleva diferencias de sentido según las recepciones, y viene a justificar la presencia del crítico como mediador u orientador del significado.

1.1.2.2. *Los límites de la lingüística ante el texto estético*

Como imitación llevada a cabo mediante la palabra o influida por el lenguaje natural, tanto la literatura como (en parte) el cómic pueden ser abordados desde la lingüística, pero, incluso en el caso de la comprensión de la literatura, la lingüística se ve superada; la tradicional porque se pasa a operar con unidades superiores a la frase, y enfoques más recientes, porque las unidades macroestructurales (por su vinculación con factores sociales o con constantes simbólicas y antropológicas) están reclamando la participación de disciplinas como la narratología, la antropología o la estética (con sus categorías específicas).⁷⁵ En este sentido, la tendencia inaugural de la semiótica (propicia a centrar su análisis en la inmanencia del sistema signifiante), entraña el peligro de privar sus explicaciones de factores esenciales, como la historia o la ideología. Incluso la pragmática lingüística se muestra insuficiente para abordar la narración, al no abordar la totalidad de la acción humana (García Landa, 1998: 256).

En el caso del cómic, la necesidad de sobrepasar la aportación de la lingüística se hace todavía más evidente, ya que presenta un tipo de signo distinto al de las lenguas naturales (Eco, 1973: 217), unidades diferentes (Mity, 2000: 27) y, en el caso de que pueda defenderse que posee un verdadero código gramatical, y no solo retórico (ibid.: 135), un sistema propio⁷⁶ con “reglas de significación no lingüísticas” (Segre, 1976: 0.2.), algunas provenientes de su situación en el espacio cultural, como parte de él y como lugar, él mismo, donde se configura el cruce de textos culturales o ideológicos (Kristeva, 1970: 16);⁷⁷ ello sumado, claro está, a su propia condición narrativa que supera lo lingüístico para convertirse en un rasgo pansemiótico, vehiculable con diferentes materias y sustancias de expresión (Vera Luján, 1977: 57).

75. Como plantea Bajún (1989: 232): “...la lingüística es también un soporte indispensable para el análisis estilístico. Sin embargo, ni siquiera esto es suficiente [...] es necesaria una comprensión profunda del sentido social ideológico de cada lenguaje y el conocimiento exacto del reparto social de todas las voces ideológicas de la época.”

76. Lotman (1982: 34) formula esta apreciación refiriéndose a la literatura, de la que dice que “posee un sistema propio, inherente a ella, de signos y de reglas de combinación de estos, los cuales sirven para transmitir mensajes peculiares no transmisibles por otros medios.”

77. Como bien había planteado, de forma general, Medvedev, al hablar de la teoría de la literatura en relación con la vasta ciencia de las ideologías, y al notar el texto desde la intertextualidad social e histórica, como una de sus dimensiones o funciones; noción precisada más tarde por Kristeva, y sobre la que se asienta la concepción lotmaniana de texto artístico.

Ello, obviamente, no quiere decir que la semiótica vuelva la espalda a la lingüística, sino que, asentándose en ella y asimilando los componentes básicos de la teoría lingüística (como la teoría del signo), al punto de darlos como presupuestos (Greimas 1980: 42), se exige a sí misma ir más lejos.

1.1.2.3. *La narratología como disciplina específica del análisis (e interpretación) de los relatos*

La narratología⁷⁸ se constituye como capítulo específico de los saberes artísticos dentro del formalismo, del estructuralismo y de la semiótica.⁷⁹ Toma como objeto de estudio el relato, tanto artístico como común, tanto literario como icónico. Su fundamentación originaria en presupuestos formalistas y estructurales la decantó hacia objetivos analíticos inmanentes,⁸⁰ sobre presupuestos gramaticales, si bien, la asunción posterior de planteamientos semióticos la encaminó hacia la superación de la inmanencia y hacia planteamientos de tipo comunicacional.

A la base de su concepción se encuentra el postulado o hipótesis homológica que plantea similitudes entre el relato y la realidad, o mejor, entre el relato y los principios que rigen la actividad cognoscitiva y la actuación⁸¹ humanas, y entre el relato y la estructura de la frase,⁸² o la competencia lingüística, en general: sin estas homologías, se entiende, sería imposible la comprensión del relato.

La narratología aspira a establecer una teoría del relato en dos sectores; como específica Bremond (1970: 87), por un lado, definiendo e inventariando

78. Término propuesto en 1969 por Todorov.

79. De hecho, sustenta Greimas (1973: 188) que la verdadera adecuación de una teoría de la narratividad no se produce por la construcción de modelos narrativos, sino cuando se da “el rango que merecen a las estructuras narrativas en el seno de la economía general de la semiótica”.

80. Asunción conveniente porque, como declara atinadamente Villanueva (1992: 68): “pocos avances en el desarrollo de una ciencia habrán favorecido tanto la toma de contacto con la esencia del objeto estudiado como la metodología del análisis literario intrínseco.” A cada disciplina y saber, por otro lado, hay que exigirle y juzgarla en relación con sus planteamientos, objetivos y resultados. No me parece conveniente, por ello, convertir al estructuralismo en enemigo de la semiótica, como ocurre a veces, cuando se habla de supuestas ignorancias o presuntos aplastamientos (Beltrán, 1992: 19).

81. Como afirma Bremond (1970: 109): “A los tipos narrativos elementales corresponden así las formas más generales del comportamiento humano.” Greimas (1970: 48), por su parte, especifica que la “isotopía narrativa está determinada por una cierta perspectiva antropocéntrica...”.

82. La importancia de la lingüística como ciencia piloto favoreció el planteamiento de los estructuralistas franceses en este sentido y, en particular, de Barthes, quien, como es sabido, argumenta entendiéndolo que puesto que la lengua del relato no es “evidentemente sino uno de los idiomas ofrecidos a la lingüística del discurso”, debe “someterse” a la hipótesis homológica, entendiéndolo que “estructuralmente, el relato participa de la frase sin poder nunca reducirse a una suma de frases: el relato es una gran frase, así como toda frase constatativa es, en cierto modo, el esbozo de un pequeño relato.” También Peirce, por cierto, en otra vertiente indagadora, asienta la noción de interpretación en la hipótesis que considera al semema como texto virtual y, en correspondencia, al texto como la expansión del semema (Eco: 1987: 49 y 72).

sus componentes (categorías, unidades, planos y esquemas) o, dicho de otro modo, las técnicas de la narración, y por otro estableciendo las leyes que rigen el universo narrado. Se asume como condición aneja la de que los relatos poseen una estructura accesible al análisis (Barthes, 1970: 10), aunque sin duda es mejor entender que los relatos responden a la aplicación de planteamientos estructurales, para evitar la ontologización de la estructura.

Del mismo modo, se sustenta (Genette, 1998: 14-15) que la especificidad de lo narrativo no estriba en el contenido (no hay contenidos “narrativos”, como tales, y menos unos exclusivamente literarios o artísticos); tal especificidad reside en el modo en que se confecciona un contenido, y ello atendiendo a cualquier manifestación: novela, teatro, cine, cómic, pintura...

Tanto la narratología estructural como la semiótica tienden fundamentalmente hacia el análisis. Sus planteamientos científicos (de raíz positivista) implican el conocimiento estricto del objeto en su constitución formal. Ocurre, no obstante, que se muestra difícil no dar el paso del análisis a la interpretación, tanto por el deslizamiento hacia la apreciación de la estructura percibida, como por la entrada en juego de factores semánticos en la constitución de todo relato (la referencialidad) que se vuelven tan difíciles al análisis como propicios al enjuiciamiento.

El análisis semántico del texto artístico se separa del lingüístico en y por aquellos aspectos que lo hacen peculiar y singular. Fundamentalmente, por su carácter ficcional, que lo separa del ámbito de lo verdadero o falso y de la referencialidad calibrada por relación al mundo “real”, el empírico-objetual. Pero, asentada en la ficcionalidad, se ha de tener en cuenta también la esmerada (o hipercodificada) construcción del texto que vigoriza o instaaura condiciones débiles o ausentes en textos comunes. El eje de la consideración semántica de un texto narrativo lo constituye el narrador y las decisiones que toma sobre la materia por narrar. La constitución y estatuto del narrador en la novela tienen una claridad de la que carecen cómic o cine. Así como en la novela es fácilmente hacedera la reconstrucción, dentro del texto, de la figura del narrador (a lo que ayuda la frecuencia de aparición de narradores intradieгéticos-autodieгéticos), no ocurre lo mismo en cine, donde el narrador excepcionalmente (y falsamente) es intradieгético y se constituye como un constructo, ajeno al texto y configurable a partir de sus decisiones narrativas. En el cómic la situación es todavía más compleja por la posibilidad habitual que presenta de contar con los dos tipos de narradores, el constituido por la palabra y el responsable de la imagen. En el fondo, por tanto, la presunta diferencia entre el narrador en literatura y en relatos icónicos (o mixtos, como el cómic) es tal en el caso de narración intradieгética literaria, pero no lo es cuando se trata de narradores extradieгéticos-heterodieгéticos, en los que para configurarlos se ha de apelar a las señales que deja su actividad narradora, sin autorreferencia alguna.

Coincidente con los propios presupuestos epistemológicos de la semiótica, la narratología debería ser entendida y planteada desde el comparatismo (Gaudreault y Jost, 1995: 158), acudiendo a diferentes ámbitos del saber y de la realización artística (pintura, cine, literatura, teoría de la comunicación...), tanto para motivar una reflexión más fructífera, como para aprovechar los avances de cada parcela particular

Como apunté más arriba, coincido con Greimas (1980: 206) en que la interpretación de los textos ha de desarrollarse a partir de la conjunción dinámica y solidaria de los enfoques generativo e interpretativo. Entiende por el primero el que promueve un recorrido indagador desde las estructuras profundas hasta las de manifestación; por interpretativo, el que se inicia en las estructuras de manifestación y desde ellas va avanzando en abstracción y profundización a la busca de las estructuras elementales.

En correspondencia con los tres componentes del signo, la semiótica propone (Morris, 1958) desarrollar el análisis y la investigación del objeto desde los enfoques sintáctico, semántico y pragmático. Los tres enfoques se entienden como complementarios por cuanto se aplican sobre un objeto sincrético al que tratan de iluminar desde diferentes ángulos. Lo que quiere decir que las mismas unidades textuales pueden ser contempladas como semánticas, sintácticas o pragmáticas, pero también que semántica, sintaxis y pragmática pondrán de manifiesto elementos, relaciones y esquemas específicos. Claro es, en este sentido, que los componentes del relato pueden ser percibidos en sus tres dimensiones; pero lo que revela la teoría del relato es que cada enfoque pone de relieve determinados componentes textuales. De hecho, la pragmática viene a quedar desplazada en la oposición e, incluso, por atender a aspectos, sobre todo, extra-textuales, se olvida con frecuencia atender a las marcas que esos aspectos dejan en el texto. Además, si es cierto que nociones o categorías como tiempo, espacio, sucesos y actores muestran con cierta facilidad su dimensión sintáctica (sobre todo) y semántica, otras, como, en general, las correspondientes a las relaciones del narrador (actitud, perspectiva...) se manifiestan particularmente como semánticas.

Esta mayor adecuación o pertinencia de un determinado enfoque hace, no obstante, que (de manera más o menos perceptible y consciente, según qué autores) se vayan forzando correspondencias entre enfoques y niveles, de tal manera que se llega a entender que la historia de un relato está conformada por componentes formales, arquitectónicos o constructivos; cuando obviamente la historia como nivel abstractivo ha de contener componentes semánticos.⁸³ El

83. Apurando la consideración, podría entenderse que las propias funciones sintácticas son significados, por cuanto (como se plantea desde la lingüística) es necesario conocerlas para llegar a una interpretación correcta y de su desconocimiento o dificultad de interpretación puede nacer ambigüedad.

enfoque sintáctico, ciertamente, pone de manifiesto unidades y relaciones. A la manera de una sintaxis lingüística, delimita componentes y funciones: funtivos (actantes) y funciones, además de las condiciones de posibilidad que suponen el tiempo (en lo que hay coincidencia con la sintaxis lingüística) y el espacio (en donde no la hay). Pero claro está que el ámbito sobre el que ejercer el enfoque sintáctico no se detiene en este nivel; también el nivel de la trama admite ser considerado en sus facetas relacionales y es fácilmente comprobable cómo estas se constituyen en un factor compositivo primordial; aunque aquí, ciertamente, se trate ya de relaciones del emisor con su materia y como tales (a la manera de lo que sucede con la noción de *modalidad* en lingüística) de naturaleza semántica. De igual manera, puede hablarse de componentes sintácticos en el nivel del discurso, atendiendo a la disposición de sus componentes.

El enfoque sintáctico ha sido, sin duda, el que más atención ha recibido por parte de los investigadores desde los inicios de la narratología.⁸⁴ A partir de sus escritos pueden plantearse las unidades y relaciones sintácticas: la distinción de discurso, trama e historia, como niveles básicos; y en ellos las categorías de las acciones, los sujetos y las condiciones “a priori” de tiempo y espacio. Desde una consideración funcional, las acciones se entienden como funciones y los sujetos como actores (o, en un grado mayor de abstracción, como actantes) y tiempo y espacio se configuran también, en ocasiones, como unidades cronotópicas. Estos componentes constituyen la mayor parte de la base arquitectónica del relato, articulados entre sí y en torno a uno de ellos que se ubica como “dominante” (Erlich, 1974).

Considero bien fundada y clarificadora la distinción básica de Greimas (1990) entre la sintaxis fundamental y la sintaxis narrativa.⁸⁵ La primera se sitúa ante el nivel profundo de la gramática y consta de una taxonomía de categorías básicas, lógicas y abstractas (que pueden ser representadas a partir del cuadrado semiótico, concepto operativo capaz de articular todo semantismo) y de transformaciones u operaciones sintácticas fundamentales: la aserción y la negación. La sintaxis narrativa se desarrolla sobre la sintaxis fundamental, adoptando un

84. Coincidentes con los intereses y avances de la lingüística, ocupada en la indagación sobre la forma, se fueron desarrollando los modelos propuestos por Dibelius (1910; 1926) y Scheissel (1912) en Alemania, o Petrovski (1921), Reformatski (1922) y Propp (1928), en Rusia, antecediendo a los formalistas rusos; y ya dentro de este movimiento, Eichembaum, Sklovski, Tomasevski o Tinianov, y, como reacción acentuadamente postformalista, Bajtín; en Francia destacan las aportaciones de Todorov, Barthes, Bremond, Metz, Greimas y Genette; mientras en el ámbito anglosajón son de particular importancia los escritos de H. James, Lubbock, Forster, Muir, Friedman, Booth o Chatman.

85. Distingue también Greimas la *sintaxis discursiva* (la propia de los procedimientos de discursivización, pero declara su estado incipiente y condición de provisionalidad. En cuanto a la *sintaxis textual*, entienden Greimas y Courtés (1991) que tiene como objeto los procedimientos de textualización del discurso, o conexión entre el plano del contenido con el de la expresión, actividad en la que destacan aspectos como las coerciones que impone al discurso la naturaleza temporal o espacial del significante empleado, como la linealización, la segmentación o la anaforización.

carácter antropomorfo; presenta la forma de manipulación de enunciados, siendo entendido el enunciado narrativo elemental como la función entre, al menos, dos actantes, y siendo la unidad elemental operatoria el “programa narrativo” o enunciado de la modalidad de hacer que rige a un enunciado de estado, o, de otro modo, el cambio de estado de un actante.

El enfoque semántico sobre un texto narrativo estético ha de partir, como condición previa, de la consideración de su carácter ficcional, que, a su vez, conlleva atender a la significación conjugando el significado lingüístico o icónico de los signos del discurso con la modalidad de enunciación del narrador y con una referencialidad que se elucida en la inmanencia del texto.⁸⁶

La intensión y la extensión de los signos del texto narrativo son factores semánticos textuales, mientras que la relación de estos signos con la realidad es extratextual: en esta combinación de dimensiones semánticas del signo su significado lingüístico o referencial se mantiene, pero acomodándose a las exigencias que le presenta el texto, constituido como autorreferencial.

La condición semantizadora del texto artístico hace que todos sus componentes posean y/o adquieran significado. De ahí que la elucidación de las unidades, categorías, relaciones y esquemas propios del nivel semántico presente unas dificultades que no tenía el sintáctico. No obstante, si se aprovecha la concepción del texto a partir de los conceptos o niveles básicos de historia, trama y discurso, podría enfocarse el análisis semántico preferentemente desde el nivel de la trama, nivel en el que se observa la presencia del narrador y se atiende a las relaciones que establece con su enunciado, capitales para la configuración semántica del texto. Situado el narrador como eje a partir del cual establecer la dimensión semántica del texto, puede pormenorizarse su actividad modalizadora atendiendo a sus relaciones con la historia y el discurso del texto (Bobes, 1993: 197), y esto es así tanto para los textos narrativos literarios como para el cómic o el cine, por cuanto el narrador no puede considerarse como entidad específica de la novela (como se entiende con frecuencia), sino común a todo relato, con la única diferencia de su diferente manifestación en el texto.

El enfoque semántico, además, ha de plantearse si hay unos componentes y relaciones textuales intrínsecamente semánticos (los personajes, la acción, el tiempo, el espacio, las modalizaciones del narrador) y otros cuya capacidad semántica es aleatoria (la forma de monólogo o diálogo): el enfoque semántico tiene que atender a los sentidos que se generan en el texto, en componentes como el tiempo que, además de constituirse y, por tanto comportar contenido, puede adquirir connotaciones determinadas, según cada texto.

86. Bobes (1993: 193) lo expone con claridad, cuando afirma que “No es aceptable buscar la extensionalidad del mundo de ficción en el mundo de la realidad, es decir, situar la semántica de la narración en sus relaciones con el mundo empírico.”

Cuando se analizan las relaciones que el narrador establece con la historia, se ha de cuidar de entender ésta como materia del relato (no confundida con su dimensión sintáctica, como se hace con frecuencia) y por tanto, aun como resultado de la abstracción, con los componentes básicos del contenido (no sólo funciones, actantes, sino “seducción”, “venganza”...) ⁸⁷ y, además, en relatos de enunciación “fenoménica”, con las propias referencias de la tarea de narrar, que no dejarían de ser parte de la materia del texto; y en relatos digresivos, ⁸⁸ el propio hecho de la digresión.

El narrador entabla relaciones con esta materia básica y configura el mundo novelesco. Así, conforma de manera acabada a los personajes y su actuación (mediante modelos psicológicos, éticos...) y la propia acción (con sus motivos específicos y atendiendo a todos ellos, no sólo a los nucleares); el espacio y el tiempo dejan de ser condiciones de la acción para confeccionarse en su significación: el espacio como “marco” o “ambiente” y el tiempo con la posibilidad mostrar nuevas dimensiones, como son las relativas a alteración de orden, ritmo, frecuencia o subjetivización.

Se ha de entender que todas estas relaciones configuradoras se efectúan a partir de una determinada actitud o modalidad del narrador ante esa materia, y que esta es una relación capital, porque de ella depende el significado del texto, de forma similar (no idéntica, desde luego) a como en lingüística se entiende que la modalidad o fuerza ilocutiva orienta la significación básica de un enunciado, ofrecida por el significado lingüístico y el referencial.

El narrador establece también con la materia de acontecimientos, objeto de su relato, una relación de perspectiva, que, entendida de forma abarcadora, debería incluir el origen de su conocimiento, la cantidad y la cualidad de su información, la condición digresiva o ceñida a los sucesos del relato o si efectúa narración de acontecimientos, o de características de los personajes y de los objetos y, por tanto, describe.

El narrador decide la “persona” en que efectuar el relato (3ª, 1ª, 2ª), o mejor (porque siempre la persona enunciativa es un “yo”), qué relación mantener con el universo diegético: heterodiégesis u homodiégesis (y dentro de ella, la auto-diégesis), y decide, asimismo, los niveles de narración con que dotar a su relato, de la extradiégesis a la hipodiégesis.

87. Así lo percibe Bobes (1985: 34): “La significación de la obra parte en principio de la *historia*, que no es indiferente literariamente, puesto que exige una elección directa por parte del autor. El valor semántico de la historia es preferentemente referencial, es decir, coincide *grosso modo* con el significado que pueden tener los signos lingüísticos.”

88. Como, por ejemplo, el *Tom Jones*, de Fielding, cuyo narrador manifiesta paladinamente: “Me parece oportuno declarar, lector, antes de que pasemos adelante, que estoy dispuesto a dejarme llevar de la digresión en todo el curso de la historia, siempre que la ocasión se me presente, y en esto me considero mejor juez que cualquier crítico mezquino.” (H. Fielding, *La historia de Tom Jones, el expósito*. Edición de Fernando Galván. Madrid: Cátedra, 1997, pp. 123-4).

Pero el narrador puede convertir también en materia de enunciado su propio acto enunciativo, explicitándolo, e incluso dando las razones que lo motivan, y puede, además, ubicar dentro del universo diegético al receptor de su emisión, explicitándolo.

Las relaciones del narrador con el discurso tienen diferentes dimensiones. Por un lado, la referencialidad de los signos que confeccionan ese discurso se amolda a las modalizaciones del narrador (Bobes, 1993: 199); por otro, las formas del discurso, monólogo, diálogo y formas intermedias, que son recursos de transformación de una materia básica hasta su forma definitiva, pueden ser utilizados como vehículos de sentidos adquiridos.

Cualquiera, en suma, de los elementos constitutivos del relato, en sí mismo y en (y por) las relaciones que entabla con los demás, posee (o puede adquirir) capacidad semántica, o dicho de otra manera, observados desde un enfoque semántico muestran condición significativa.

Plantea Greimas una interesante y clarificadora distinción en la semántica del texto narrativo, entre la semántica fundamental, la narrativa y la discursiva, y aporta el concepto operativo del cuadrado semiótico, de gran interés para la comprensión semántica de los textos, mediante el cual se expone gráficamente la configuración básica de cualquier noción o universo de sentido, a partir de las relaciones entre fúntivos contrarios y contradictorios.

La semántica fundamental tiene como unidades básicas las estructuras elementales de la significación, formulables como categorías del tipo *vida/muerte* y *natura/cultura*, que, como universales semánticos, son de gran rentabilidad operatoria, en tanto pueden ser entendidas como un inventario de virtualidades que pasan a ser actualizadas por su junción con los sujetos, operación que es el objeto de la semántica narrativa. La semántica discursiva atiende a los vertimientos semánticos que se producen, al tiempo que se dan los procedimientos sintácticos de discursivización (actorialización, temporalización y espacialización), observando cómo los valores se plasman y desarrollan espacial, temporal o actorialmente.

El enfoque pragmático supone atender a la situación comunicativa que plantea el texto, tanto en su inmanencia, como fuera de ella. Así, contempla el texto en la relación comunicativa entre emisor y receptor reales y los sistemas culturales que conforman su competencia lectora o espectral y atiende al texto en las instancias de comunicación internas: narrador, narratario, paranarradores y paranarratarios y autor y lector implícitos.

Ciertamente, disciplinas anteriores y/o distintas a la semiótica ya aplicaban planteamientos pragmáticos;⁸⁹ junto a ellos, el sentido actual de la pragmática

89. La propia filología tradicional prestaba atención a componentes contextuales del hecho estético, como el autor o las condiciones históricas de producción del texto, aunque su comporta-

artística (al menos en la vertiente que me parece más interesante para el desarrollo sustentador de la práctica) encauza la indagación hacia la consideración del hecho artístico como peculiar proceso de comunicación, formando parte de una institución.

La peculiaridad del proceso de comunicación artística estriba (como se expuso más arriba) básicamente en el carácter ficcional otorgado a su objeto y en la segmentación del esquema: emisor-mensaje/ mensaje-receptor, que hace que se desvinculen los contextos de emisión y de recepción y que el texto genere su propio contexto para ser descodificado.

Pero no es difícil notar, aun desde planteamientos decantados hacia la inmanencia textual, la dependencia de los contenidos textuales de ámbitos, como el cultural, que le son exteriores (Courtés, 1976: 100).

A efectos prácticos, tal concepción del hecho artístico, planteada desde enfoques pragmáticos (originales de la semiótica o no), se traduce en señalar determinadas dimensiones que exigen atención para llevar a cabo una adecuada interpretación. Se plantea la necesidad de atender al autor y al contexto de escritura, que debe desarrollarse no como un fin en sí misma, sino en su vinculación con el texto, atendiendo a los aspectos que, de una u otra forma, tienen incidencia textual, ya sean centrados en su persona (crítica biográfica, psicológica o psicoanalítica), relativa a las relaciones contextuales del yo: en cuanto a su situación histórica (sociopolítica, económica, religiosa, ideológica: vinculación con determinadas concepciones culturales⁹⁰ o ideologías, acomodación, marginalidad, ateísmo...), o en cuanto a la artística (concepción estética a la que se adscribe, pertenencia a movimientos, grupos, editoriales...).

Se trata, como puede verse, de reconstruir (en lo necesario o útil para el texto), la situación histórica y estética de la época en la que se desarrolla la actividad del autor en su relación con ella.

miento general en este ámbito tendía a la conexión superficial: a relacionar sin demasiada precaución vida y obra del autor, o a convertir el texto en un pretexto para desplegar conocimientos culturales sobre la época, entendiéndola siempre como la de producción del texto. Los planteamientos del biografismo de finales del siglo XIX extremaron la relación causativa entre el autor y su obra: la máxima de Sainte-Beuve, "de tal árbol, tal fruto", relegaba a la obra al papel de documento biográfico. Planteamientos más acertados para abordar esta faceta de lo artístico son los derivados de la psicología y de la sociología. En la primera de estas ciencias humanas son de gran interés las aportaciones hechas desde la psicocrítica (con autores como Bachelard, Durand, Burgos o García Berrio) o desde la crítica temática (Richard, Starobinski). En la sociología hay varias perspectivas de gran interés: la de base marxista (Lukács, Goldmann), la más ceñida a parámetros estadísticos (Escarpit), o la representada por la Estética de la Recepción, de base fenomenológica (Jauss, Iser).

90. Por ejemplo, Barthes (1980: 68) subraya la vinculación de las secuencias textuales a los modelos culturales (v.g. agradecer un don), y Bobes (1992: 203) recuerda la importancia que tuvo para la poética de Galdós su consciencia ante "la relajación de todo principio de unidad" que percibía en su época.

En todos los aspectos son de gran interés, si los hubiere, los escritos de reflexión del propio autor, ya sean en forma de poética (publicada como tal), manifiestos, prólogos, entrevistas o indicaciones, apartados y capítulos dentro de una obra. Es interesante, asimismo, notar la coincidencia o tensión entre los planteamientos teóricos y la práctica artística. En otro orden de cosas, son reveladores los textos que muestran el proceso de escritura, como los borradores o las distintas versiones de una obra.

En cuanto a la atención al receptor y al contexto de recepción, la diferencia de contextos que se produce en la comunicación artística entre la emisión y la recepción obliga a prestar atención diferenciada a cada uno de ellos en la tarea de indagación.

Se ha de intentar, por tanto, tener presente, explicitar o, en su caso, rehacer el (los) contexto(s) histórico-literario(s) del receptor, si bien la condición del receptor no obliga a disponer un planteamiento simétrico al del autor, y puede ser suficiente con tener presentes las condiciones históricas y artísticas de la época, en general, dando por supuestos los vínculos del receptor con ellas, sin que sea estrictamente necesario el precisar o rastrear esos vínculos.

La reconstrucción de la vinculación de la obra a su contexto de recepción es hacedera a partir de los datos obtenidos por las críticas recibidas, los datos económicos (inversión y recaudación) o la repercusión en medios de comunicación. Como bien plantea la Estética de la Recepción, la atención al contexto de recepción debe realizarse, en el caso de distancia temporal, mediante cortes sincrónicos a lo largo del tiempo que permitan ir viendo cómo se va configurando ese contexto y las variaciones que en él se produzcan: no en vano en la mayoría de los casos el acercamiento a la obra de arte del lector o espectador viene prefigurado por el conocimiento de los contextos precedentes o, de manera más precisa, por los sedimentos que la crítica ha ido dejando en el texto (lo que Doležel denomina “transducción”). La denominada Ciencia Empírica de la Literatura (Schmidt, 1990) plantea un marco amplio para poder entender de forma cabal la recepción del texto (estético o no), atendiendo a tres ámbitos autoorganizadores: los sistemas cognitivos, los sociales y los medios de comunicación.

A partir de estas entidades externas al texto, el enfoque pragmático lleva a contemplar las huellas que dejan en el texto o sus simulacros, en categorías como el autor y el lector implícitos y otra gama de categorías que atraen al autor real hacia el texto (como el autor-narrador) y el movimiento contrario (el narrador-autor).

1.1.2.4. *La combinación de macro y micro-semiótica en el análisis*

Por las obligaciones que contrae el análisis fundado en presupuestos semióticos es comprensible la necesidad de oscilación constante que surge entre la concepción y actividad propia de la macrosemiótica y la microsemiótica, entre

la búsqueda de unidades mínimas estables y su negación, al ser subsumidas por unidades complejas, superiores; así, y como concluye el Groupe μ , (1993: 43), “lo esencial es constatar que, a pesar de las dificultades que suscita, el enfoque microsemiótico es inevitable, e incluso debe ser preferido al macrosemiótico.”

Del mismo modo, reitero lo expuesto más arriba: la actitud más fructífera es la que vincula estrechamente la teoría y el ejercicio práctico, en la medida en que la reflexión y la actividad ejercidas en un ámbito pueden movilizar y enriquecer esas actividades en el otro ámbito, como ocurre en textos tan señalados como los de Greimas (1976) o los de Segre.

CAPÍTULO 2

CARACTERIZACIÓN DE LOS CÓMICOS COMO TEXTOS NARRATIVOS LITERARIO-ICÓNICOS

Si, por un lado, puede parecer ocioso el intento de definir el cómic, una vez más y después de las casi innumerables definiciones ofrecidas, por otro, es estrictamente necesario que toda investigación manifieste cuál la concepción de que parte respecto a su objeto de estudio. Las definiciones que a mí más me satisfacen son las que ha venido ofreciendo Gubern, por su conocimiento del medio y su capacidad sintética; de entre varias me quedo con ésta: “El «cómic» es una secuencia espacial, formada por pictogramas separados gráficamente pero relacionados estructuralmente, en los que pueden integrarse signos alfabéticos, con la finalidad de articular una descripción o una narración.” (Gubern: 1994, 34-35).

Sobre ella, y echando mano de otras múltiples definiciones y consideraciones de distintos estudios, considero conveniente matizar algunos aspectos e introducir algunos rasgos en esta definición que deberían atender, sobre todo, a su condición comunicativa, y a su índole ideológica y estética; así considero que el cómic quedaría definido de forma más cabal si se entendiera como un medio de comunicación de masas, basado en imagen dibujada y por lo general, palabra escrita, en papel, con un código sencillo (en apariencia), y con tendencia a la rigidez o al estereotipo, de alta rentabilidad informativa, de finalidad predominantemente evasiva y transmisora de valores ideológicos instituidos, que puede tener cualidad estética, lírica o satírica; se realiza en unidades mínimas (viñetas o lexipictogramas) que se articulan entre sí, en secuencia, para formar una tira y, en su caso, unidades superiores (página, cuadernillo, *book*), con las que desarrollar una historia, un “gag” o un concepto.

2.1. Peculiaridades semióticas del cómic

De la definición me interesa subrayar las peculiaridades semióticas básicas del cómic que pueden redundar en una mejor realización de la actividad práctica.

En cuanto al dibujo, destaca de inmediato su condición estilizada o, de manera más sencilla, simplificada,⁹¹ que tiende a conseguir un mensaje muy económico, de alta rentabilidad y de fácil comunicación, acorde con la condición “perezosa” del receptor y el modelo relajado del intercambio de información.

La imagen del cómic (de forma similar a la del cine y no forzosamente a la de la pintura) tiene una condición metonímica (o mejor, sinecdóquica), en la medida en que la viñeta se configura como un momento y un fragmento de una secuencia mayor y como atrapada en un momento durativo.⁹²

En esta imagen importa más, asimismo, su condición aspectual, imperfectiva (en choque paradójico con su condición puntual) que su temporalidad o su modalidad; como sucede (de manera menos compleja) para el cine (Jost, 1995: 111).

Se trata de una modalidad comunicativa y estética configurada mediante la contribución de diferentes sistemas de signos, lo que, a su vez da lugar a signos “espesos”, dotados –como se dijo más arriba– de múltiples sentidos o, de otro modo, de signos con los límites imprecisos.

El cómic, como texto narrativo, posee, al igual que la novela y el cine (y también el teatro) un carácter dinámico y sucesivo que se opone a la estaticidad y tendencia a la atemporalidad de la lírica.⁹³ Este carácter se fundamenta en la importancia que adquieren la objetualidad y el tiempo cronológico, objetivo, en su configuración; pero, frente a la tendencia de la novela al desarrollo en extensión, sin tasa de tiempo y con un tiempo demorado, a la importancia de los elementos regresivos en ella (digresiones, suspensiones del hilo narrativo principal...), el cómic se aproxima a teatro y cine, tendiendo a refrenar, aunque no tanto como estos, la expansión temporal y con ella la ramificación de tramas y cuantos componentes desvíen de la acción principal: la memoria y la paciencia del espectador (como notaron Aristóteles o Lope, respecto al teatro) imponen esta condición para espectáculos que se desarrollan en directo, sin posibilidad de vuelta atrás; en el cómic la situación es intermedia entre la novela (libertad del lector para abordar, repetir, interrumpir la comunicación) y teatro y cine. Si el cómic opta por refrenar la extensión y el tiempo y los componentes que le son anejos es, sobre todo, por razones pragmáticas. De

91. La *estilización* (Groupe μ , 1993: 330) “implica frecuentemente una geometrización de los trazados”, que no se produce de forma forzosa en el cómic.

92. Lo relativo a este momento durativo ya había sido percibido por Lessing para la pintura, arte que “solamente puede representar un momento único de una acción y, por tanto, tiene que seleccionar el momento más fecundo que mejor nos permita inferir lo que ha ocurrido antes y lo que sigue” (*Laocoonte*, xvi, en Gombrich, 1987: 41).

93. Estaticidad con la que, por otro lado, coincide, separándose del cine. Como recuerda Vila-Matas (*Desde la ciudad nerviosa*. Alfaguara, Madrid, 2000: 180-181), Kafka consideraba que el cine impide la mirada, en el sentido de que la “fugacidad de los movimientos y el rápido cambio de imágenes nos fuerzan constantemente a echar un simple vistazo. No es la mirada la que se apodera de las imágenes, sino que son éstas las que se apoderan de la mirada. Inundan la conciencia.”

hecho, buena parte de la peculiaridad semiótica del cómic deriva de la enorme importancia de la función conativa en este medio de comunicación: el mimo con que se trata a un lector que se presupone poco dado al esfuerzo descodificador,⁹⁴ que puede dar explicación (y más si se une a las condiciones de producción: periódicos, cuadernillos, material fungible) a las condiciones fundamentales del cómic, que se mueven, entonces, en varias tensiones dialécticas que quiero poner de relieve.

Así, la misma pasividad del lector de tebeos tiene que ser matizada, porque, si, por un lado, es cierto que demanda un sistema formal estereotipado, por otro, la propia cualidad elíptica de este lenguaje (mucho mayor que en el cine) y su fácil tendencia a la metonimia están motivando en el lector la entrada en juego de habilidades cognitivas de enorme interés, como las del rellenado por remisión a esquemas conocidos (ya de la vida, ya del arte) o la inferencia. La sencillez de su componente formal, si se observa bien, tan sólo es aparente: viene propiciada por la tendencia a la reiteración y el estereotipo, con los que se intenta promover signos fácilmente reconocibles, pero se desmiente de inmediato cuando se cae en la cuenta de algo tan simple como que el cómic incorpora la lengua natural como uno de sus integrantes, lo que da lugar a una dualidad de códigos (lo mismo que su convergencia con otros medios de comunicación y artísticos y la adopción de estructuras suplementarias como las narrativas) que provocan no sólo su especificidad expresiva (Zunzunegui, 1992), sino una complejidad sémica, de enorme poder comunicativo, que choca, paradójicamente, con la aparente sencillez y transparencia del texto.

Ya percibió Gubern que el frotamiento entre los dos sistemas, el icónico y el de la lengua natural (diálogos frente a imagen, por ejemplo) daba lugar a desajustes en la temporalidad que entrañaban, justamente, que el dibujante se viera empujado a conseguir en el dibujo de cada viñeta el momento más definitorio, más significativo, (o más “fructífero”, en expresión de Lessing en *Laocoonte*).⁹⁵ Algo que no viene sino a sumarse a la esencia del cómic que estriba, justamente, en fingir y sugerir una temporalidad y un movimiento a partir de imágenes estáticas; empeño en el que tiene al cine presente de forma constante, como referencia; y algo que también sucede en el componente verbal, en el que, del mismo modo, se observa un dinamismo por aproximar lo escrito a lo oral.

Interesa destacar, también, que la creatividad en el cómic se produce (como, por lo demás, en otros ámbitos y géneros) por la superación dialéctica de dos

94. Como pone de relieve Eisner: “El éxito o fracaso de este método de comunicación depende de la facilidad con que el lector reconozca el significado y el impacto emocional de la imagen.” (1996: 14).

95. “La pintura”, -afirma Lessing- “en sus composiciones coexistentes, sólo puede emplear un solo momento de la acción, y por tanto ha de escoger el más fructífero, a partir del cual serán más inteligibles el precedente y el sucesivo.”

tendencias: la estereotipante y la innovadora. El cómic tiende naturalmente al establecimiento de signos fácilmente reconocibles y, por ello, de fácil descodificación; se instala en lo que Lotman denomina una “estética de lo semejante” y, en principio, refrena la tendencia de toda obra de arte a “extrañar”, a presentar como nuevo su objeto (ello, no obstante, sobre una base “extrañante” que le es connatural). El reto para el creador, entonces, estriba en mantener la base establecida (que garantiza la facilidad descodificadora) y sobre ella, y sin alejarse mucho, (porque se corre el riesgo de dificultar la comprensión), producir modificaciones que provoquen la originalidad, la singularidad y una mayor significación. Es innegable, al respecto, el enorme dinamismo del cómic. Si en el siglo XX se ha hecho muy patente la condición cambiante y en constante experimentación de la novela, el cómic, salvadas las distancias, presenta similar dinamismo, pero, incluso, más acelerado.

El cómic, por otro lado, se aproxima al teatro en un aspecto particular. De forma similar a como el teatro debe conjugar (o es usual que lo haga) el texto dramático escrito (el literario y el espectacular) con la representación, el cómic combina también ambos tipos de componentes: en muchas ocasiones el contenido icónico de la viñeta “escenifica” lo expuesto por escrito en el “cartucho”; claro es que la relación en este caso es de simultaneidad, mientras que en el teatro, por lo general, es de sucesividad.

En cuanto al encuadre, como condición básica, el del cómic comparte características tanto con el del cine como con el de la pintura. Como notó Bazin (1985: 188), en la pintura el encuadre polariza el espacio hacia el interior, mientras que la pantalla tiene condición centrífuga. En el cómic, la viñeta, sobre todo por su condición estática, ejerce una atracción centrípeta; mientras que, por su vinculación a otras viñetas, se aproxima a la tendencia del cine y configura el espacio en predisposición a abrirse. Esta tendencia o posibilidad, unida a la relación de la viñeta y el hipercuadro que la acoge, da lugar a roturas del cuadro y salida del espacio y componentes diegéticos más allá de los límites establecidos; algo, por supuesto, casi impensable en la pintura, donde el mismo encuadrado físico, el enmarcado, tiende a presentar un mundo clausurado. Por otro lado, la facilidad que el cómic tiene para variar el formato de la viñeta (y por tanto, del encuadre) hace que, de manera casi consustancial, se puedan producir efectos de reforzamiento del encuadre que el cine, por ejemplo, debe conseguir por la introducción de otros cuadros en el interior encuadrado (como ventanas, espejos...).

Esta tendencia relativa al espacio repercute por metonimia en lo narrado; de ahí que la gran pintura narrativa tienda a una condensación muy alta de componentes para dar cuenta de una situación (Peeters, 1998: 18-19), algo que no sucede en el cine, que descansa en la sucesividad, y sólo en parte se da en el cómic, que se ve obligado también a conseguir captar el instante significativo en cada viñeta, pero la “abre” hacia las demás viñetas. El efecto hipnótico del cine, que

instala al espectador en el interior de la imagen, por la sutura⁹⁶ que efectúa entre el ojo y la imagen, no se produce en la pintura ni en el cómic, que presentan un efecto distanciador.

Creo, no obstante, que no es adecuada la expresión de “imagen en desequilibrio” que utiliza Fresnault-Deruelle, y retoma Peeters (1998: 22) para definir al cómic. La situación de la viñeta, entre la precedente y la que le seguirá, entre la autonomía a que la conduce el encuadre y su conjunción dentro de la página, entre la plástica y el relato, es más bien, simplemente, una relación de tensión antes que de desequilibrio.

Del mismo modo que Mallarmé consideraba necesario ceder la iniciativa a las palabras en la poesía, la importancia de la condición material del dibujo ha sido percibida por los dibujantes en cuanto a los caminos impensados que determinados trazos o figuras pueden abrir en el momento de la creación.⁹⁷ No parece ser esta modalidad de, podríamos decir, “dibujo automático”, la más común en el ámbito del cómic; ahora bien, sí es verdad que las singulares condiciones del cómic permiten el juego y la exploración con el dibujo sin límites aparentes, dando lugar, en ocasiones, a textos tan sugestivos como los de cualquier página de *Stray Toasters* (B. Sienkiewicz. New York, Epic Comics, 1991).

96. Aumont y Marie (1990: 244) entienden la *sutura* como la relación que entabla el sujeto espectador con el espacio del campo y también con “el otro campo”; esta relación implica al espectador en el universo diegético, al ser atraído e instalado en su interior.

97. Recoge Peeters (1998: 123) la clara y temprana consideración de Töpffer al respecto: “Le trait graphique, à cause de sa rapide commodité, de ses riches indications, de ses hasards heureux et imprévus, est admirablement fécondant pour l’invention. L’on pourrait dire qu’à lui tout seul il met à la voile et souffle dans les voiles.”

CAPÍTULO 3

MÉTODO Y MODELO DE ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN

A la luz de las características del objeto y de las posibilidades iluminadoras que ofrece la semiótica se puede acceder al nivel metodológico (el esencial para el quehacer científico, a juicio de Greimas -1990: 264) para proponer un método de análisis específico y su modelo de aplicación, concordante con los planteamientos y exigencias de la teoría. Tal modelo ha de ser entendido, por tanto, como un constructo con cualidad explicativa del objeto que se propone; como un conjunto estructurado y jerarquizado de categorías, nociones operatorias, relaciones y niveles que se aplica sobre un objeto a fin de iluminar (y hacer previsible) su configuración y, en la medida de lo posible, favorecer la recepción de su sentido.

Por lo expuesto hasta aquí, considero como el más apropiado para el análisis el modelo que entiende el relato desde una concepción gramatical, a partir de la homología entre texto y frase (es el que sustenta la aportación de Barthes, Greimas, Todorov o Bremond) y también generativa o productiva que, con distintos perfiles, se encuentra en Greimas, Lotman y Kristeva.⁹⁸

La base teórico-operativa de este método remite, en lo sustancial, a Greimas y Genette⁹⁹ y, a través de ellos a la teoría básica de la narratología del formalismo ruso, a la estructuralista francesa y a la primera semiótica del relato.

98. "Llamaremos *texto* a toda práctica del lenguaje mediante la cual se despliegan en el fenotexto las operaciones del geno-texto, intentando el primero representar al segundo, e invitando al lector a construir la significancia." (Kristeva, 1976: 284).

99. Como es bien sabido, Genette plantea el análisis del discurso narrativo como "el estudio de las relaciones entre relato e historia, entre relato y narración y (en la medida en que se inscriben en el discurso del relato) entre historia y narración." Planteamiento que se asienta, con modificaciones, sobre la concepción del relato de Todorov, quien había distinguido en él tres categorías: tiempo, aspecto y modo.

Es básica y clarificadora para el análisis la distinción de Greimas entre niveles y la precisión sobre las operaciones que permiten entender el paso de los profundos a estructuras de superficie, y la de Genette de los tres sentidos básicos para la noción de relato (récit), que constituyen, a su vez, las tres categorías básicas: el discurso (enunciado narrativo en sí, el significante), la historia (el contenido de la narración, la serie de sucesos relatados), y la enunciación (el acto enunciativo que da lugar a la narración); si bien, considero conveniente no fundir los niveles de enunciación y discurso.

Pero sobre ella es muy conveniente tener en cuenta planteamientos como los de Kristeva, van Dijk, Bobes o Villanueva,¹⁰⁰ que animan a aplicar sobre el relato los tres enfoques pertinentes, el sintáctico, el semántico y el pragmático, que permiten plantear un enfoque transformativo y semiótico. Así se establece la distinción en el texto de dos planos (grados, dice Bobes) o niveles: el discurso (que, como bien apunta Genette, 1972, es, en sentido estricto, la única categoría sobre la que puede efectuarse el análisis textual) y la historia, a los que es muy conveniente unir de inmediato la noción de trama, como primer nivel de abstracción efectuado sobre la superficie verbal o icónica del enunciado textual, y el conjunto de operaciones transformacionales que, ejercidas sobre la historia, darán lugar a un determinado discurso o, viceversa, que pueden ser percibidas en un discurso: la propia enunciación con, por un lado, las categorías de persona y voz, el nivel de la narración, las referencias a la actividad de narrar y, por otro, de actitud del narrador y la relativa a la adquisición y condición del conocimiento que posee (perspectiva, cantidad y cualidad del saber) y, en otro orden, la temporalización, la espacialización, y la (valga la redundancia) caracterización de personajes.

Todos los componentes -como quedó dicho- han de ser considerados en una correlación dinámica y abiertos a los enfoques sintáctico, semántico y pragmático, y se han de establecer las directrices metodológicas apropiadas (vinculadas con las propiedades constitutivas de los textos narrativos y la concepción semiótica: el método ha de adecuarse a las condiciones de su objeto y, de forma dialéctica, el objeto es establecido a partir de la concepción ideológica adoptada): partir de la superficie textual y observar en ella la manifestación de los códigos, operaciones, categorías y componentes; deslindarlos, describirlos y dar cuenta de su función (en el sentido de relación) y de su funcionamiento (en el sentido de finalidad u operatividad en el texto).

Las operaciones que se han de efectuar para llevar a cabo el análisis e interpretación serán, fundamentalmente, textuales, pero también atenderán a la

100. Entiende Villanueva (1989: 52-53) el comentario crítico de la novela como "el discernimiento, a través del análisis de la disposición y del entramado lingüístico de su texto, de la mayor o menor pertinencia expresiva con que una historia se ha transformado en discurso mediante tres operaciones: la modalización -suma de perspectiva y voz-, la temporalización -ritmo y orden-, y la espacialización.". Planteamiento básico, que sigue a Genette, y en el que, no obstante, faltan operaciones.

extratextualidad relevante. En lo relativo a la textualidad se ocuparán de la detección en la superficie textual, en el enunciado o discurso, de las operaciones y resultados constituyentes tanto del propio discurso, de la trama o argumento y de la historia y sus constituyentes.

En un sentido más estrictamente pedagógico son muy clarificadoras las operaciones y fases que proponen Casetti y Di Chio (1998: 33-64). En la fase de descomposición, se trataría de segmentar el texto en su linealidad, estudiarlo en sus "estratos"; en la fase de recomposición, tras enumerar y ordenar los elementos obtenidos, se vuelve a montar el texto y se le da una modelización. La segmentación del texto (cinematográfico, en su caso) da lugar a unidades como los episodios, las secuencias los encuadres y las imágenes. En la descomposición que atiende a los estratos del texto, los autores apuntan hacia los componentes internos (tiempo, acción, espacio, personajes, música...), en los que se habrán de buscar elementos homogéneos, para después articularlos mediante oposiciones o variantes. En la fase de recomposición se atiende a la enumeración de los elementos deslindados y al lugar que ocupan en el texto (lo que revela la estructura textual), y a continuación se reagrupan, ya de manera restringida, pudiéndose llegar, entonces, a ofrecer un modelo (figurativo o abstracto) del texto, capaz de sintetizarlo y explicarlo.

Dejando de lado los problemas que plantean las zonas en contacto entre fases y operaciones,¹⁰¹ no cabe duda de que esta propuesta tiene la utilidad de explicitar operaciones y fases básicas de una actividad analítica.

3.1. El análisis del cómic y sus peculiaridades

El cómic da más facilidades al analista para delimitar unidades que el cine o el teatro, por su condición estática y porque -entre otras cosas- ya da realizado un corte en cada viñeta. Pero esa facilidad no soluciona lo relativo a los signos mínimos, sobre los que es muy difícil llegar a un acuerdo. La solución analítica puede pasar -como se ha propuesto a veces para teatro y cine- por separar y escalonar de forma vertical los códigos que intervienen en cada corte; se ha de tener en cuenta, además, que podemos encontrar signos permanentes (como un fondo, por ejemplo) y otros concretos y limitados a un momento específico (como un gesto -que en el cómic, sin embargo, adquiere cualidad de permanente), lo que obliga a concluir que es necesario manejar unidades distintas según de qué código se trate y que algunas de ellas habrán de ser admitidas de forma flexible.

101. Por ejemplo, entre el ordenamiento y el reagrupamiento, y, en otro sentido, entre el reagrupamiento y la modelización (de hecho, en la ejemplificación que acompaña a la teoría, no se ofrece la "imagen restringida" del texto que debería arrojar la operación de reagrupamiento).

Esta situación es una de las razones por las que las macroestructuras ofrecen un punto de apoyo relativamente estable que suele, puede (y debe) aprovecharse en el análisis del cómic (y, en general, de objetos estéticos icónicos narrativos o dramáticos).

Suele advertirse que un análisis o interpretación de un texto icónico no debe limitarse a traducir a palabras lo que uno ve, sino que se ha de ir más allá, vinculando lo obvio con lo que no lo es: relación del texto con corrientes artísticas, subrayado de cualidades específicas... Esto es lo adecuado, sin duda; pero hay algo equivocado en la primera parte de la propuesta: lo que se supone es obvio, lo que salta a la vista, dista muchas veces de serlo. La atención se fija y descubre más elementos y relaciones en la medida en que acude educada para hacerlo. Por eso, de ninguna manera se habrá de considerar ocioso el especificar con el mayor detalle y organizar la configuración tipológica del objeto de estudio: bien al contrario, esta es una de las principales tareas del establecimiento de un modelo (Bordwell y Thompson, 1995: xvi).

3.2. Los límites del método y del modelo de análisis

No cabe duda de que ningún modelo ni método son capaces de abarcar la totalidad de componentes y sentidos de un hecho artístico. La decisión, por tanto, sobre qué método emplear, qué modelo establecer y cómo aplicarlo parte ya de la asunción de unos límites.

Esta dificultad viene antecedida por otras de mayor calado todavía, como las que implican la falta de neutralidad del método y la articulación de un modelo de interpretación.¹⁰² Respecto a la primera, ya ponía de manifiesto Heidegger que el tema de investigación de las ciencias se implanta en el método y se subordina a él. En cuanto a la segunda, es necesario conjugar una teoría sobre el objeto de que se trate; después, exponerla de tal forma que se convierta y constituya en un mecanismo favorecedor del análisis; a ello hay que sumar la propia especificidad de la teoría sobre la interpretación y la constitución de métodos y, por fin, configurar el modelo analítico, con los submodelos que precise. Es innegable el riesgo de no saber o no poder dar el paso que lleve de la teoría a la configuración de modelos. Teniendo en cuenta, además, que cualquier modelo de análisis no deja de ser parte de un modelo general (ideal, cabría decir), del que supone una etapa de búsqueda: situación que se pone de manifiesto cada vez que se aplica al análisis o interpretación de un texto particular (Aumont y Marie, 1990).

102. Y, yendo más al fondo, todavía, (y en consonancia con la fuga de sentidos asumida por la semiótica) por la condición desvirtuadora que tiene toda transcodificación de significaciones, entendido el quehacer científico, justamente, como la elaboración de técnicas de transposición (Greimas, 1973: 10).

Se ha de contemplar, también, que no es infrecuente el que categorías u operaciones básicas queden a expensas de la intuición o de conocimientos ajenos, en principio, al método, si bien luego encuentran refrendo en él (Greimas, 1966: 242). Algo que no debería preocupar en exceso, habida cuenta, primero, de que el componente subjetivo del investigador (llamémoslo imaginación, si queremos) es un valor irrenunciable y, segundo, que en buena medida la intuición más cabal no es otra actividad que la de adelantar hipótesis de trabajo sin exigirnos, de momento, su validación.

Otras dificultades vienen del riesgo de proponer un modelo para su aplicación rígida. Un modelo semiótico -con más razones que otros, por su propia concepción básica- se ha de ofrecer entendido en disposición dúctil, abierto a la sugerencia y variación de los sentidos que proviene del juego variable de los códigos.

No ha de ser ajena tampoco la aplicación de un método semiótico a una situación a la que difícilmente escapa la actividad crítica y prevé la intertextualidad, como es la de que el texto objeto de análisis ya puede venir implementado por el texto crítico, que se le adhiere en forma de metatexto. En realidad, un método semiótico debe acoger esta dimensión del texto como uno de sus componentes y ha de saber deslindar qué pertenece a cada objeto y qué repercusión significativa tiene su relación.

La concepción semiótica ha de ser amplia de miras epistemológicas, para evitar los que han venido siendo sus propios escollos tradicionales; así, sobre su base característica (la de poner de manifiesto el o los códigos subyacentes al texto) ha de tener presentes los factores temporales y contextuales en la comprensión del hecho estético, y tratar de evitar que la formalización del texto desactive o anule el placer estético. La psicología, no obstante, se constituye en un componente de difícil trato.¹⁰³ Si, por un lado, parece claro que ha de refrenarse para evitar confusiones enojosas (en la caracterización del personaje, por ejemplo), por otro, es básica para precisar categorías semánticas axiológicas (vida/ muerte, sueño/ vigilia, naturaleza/ cultura...), y parece un buen auxiliar para explicar determinadas facetas artísticas (como las relativas a la recepción, por ejemplo).

En el caso específico de un análisis por niveles, son claras las ventajas de adecuación al objeto y clarificación de la materia analizada, pero también es innegable la contrapartida de obligar a contemplar gran parte de los constituyentes del hecho estético por duplicado o por triplicado; en este enfoque, la estructura, por ejemplo, ha de ser analizada en el nivel de la historia, en el de la trama y en el discurso, lo que obliga a una posterior labor de síntesis que con-

103. Ya advierte Greimas (1990: 328) que "La semiótica se ve constantemente obligada a invadir el terreno tradicionalmente reservado a la psicología."

junte lo concerniente a este aspecto. La aplicación del método teniendo en cuenta los enfoques sintáctico, semántico y pragmático ha de contar también con la dificultad que todavía presenta la teoría para elucidar el inventario de categorías en los dos primeros enfoques y la facilidad con que elementos formales (no siendo signos en sí mismos), se semantizan en el hecho artístico, con la consecuencia de la difuminación de límites entre los dos enfoques.

En el caso específico del cómic (como en el teatro o en el cine), se ha de contemplar también el que un mismo fragmento discursivo puede servir de significativo de dos o más categorías y relaciones, con las interferencias o repercusiones (y redundancias) que ello conlleva.

Hay otras dificultades relativas a la aplicación del método. Entre ellas destaca la tendencia a la rigidez, que suele ser mayor cuando el método se plasma en un modelo con orientación pedagógica y descansa en una base estructuralista. Como todo método, será válido en la medida en que ayude a encarar los sentidos de un hecho estético y perderá validez cuando constriña a su objeto o envare al investigador. Es conveniente, por tanto, desviar la mirada hacia propuestas que puedan servir de contrapeso, como las de Barthes (1980 o 1973), que abdican del rigor paralizante, postponen los principios metodológicos a unas pocas disposiciones operativas, van presentando la teoría al hilo de la práctica de interpretación y se basan en unidades de límites arbitrarios e imprecisos, como las *lexias* o los *códigos*.

La intervención de lo intuitivo (entendido como operación de procesado de información hecha con gran rapidez, de la que se da sólo el resultado, sin analizar con rigor cada una de las operaciones intermedias), en la aplicación del método es también un factor que se ha de tener en cuenta; y no digo rechazar porque, junto a los riesgos, tiene ventajas innegables: no cabe duda de que, por ejemplo, en el análisis actancial solemos decantar los furtivos de las funciones básicas por intuición, lo que hace ganar en rapidez a nuestro análisis, pero con la contrapartida de que alguna operación intermedia no sea la adecuada y el resultado final, por tanto, sea equivocado.

La presentación pormenorizada y tendente a la exhaustividad de los aspectos que constituyen el hecho artístico del cómic, que llevaremos a cabo en estas páginas, no implica, por supuesto, que el análisis deba desarrollarse siguiendo punto por punto estas indicaciones. El investigador efectúa su elección sobre aspectos y componentes y se detiene y da mayor importancia a aquellos que considera relevantes para el texto que estudia. Es revelador percibir cómo la actuación contraria, la aplicación sistemática del modelo suele contribuir más a la disolución de la obra o, en todo caso, a frecuentes errores de apreciación.

El valor del método es, fundamentalmente, operativo: trata de ofrecer un conocimiento global y pormenorizado de un hecho estético y después se ofrece como encauzador de las lecturas. De ninguna manera se ha de considerar como

una máquina generativa de interpretaciones cuyo funcionamiento haya de ser respetado según manual adjunto. De ahí que las propias deficiencias en la teoría en que se sustenta (en la definición y ubicación de categorías en diferentes planos) no puedan considerarse como impedimentos o “averías” en la máquina.¹⁰⁴

En este sentido, la aplicación dúctil del método debe compaginarse con el rigor en la realización de operaciones. Siguiendo con la misma ejemplificación, los riesgos de la aplicación del análisis actancial se reducen cuando se contempla cómo responde el esquema básico con el cambio de los personajes (que se superponen a los actantes, claro), o cuando, para rellenar el esquema, se atiende (con la cautela precisa) a la información que deriva del resumen de la historia (donde han de quedar las acciones básicas y los sujetos que las realizan), o cuando, en fin, se atiende a la función que los propios personajes dicen de sí o de otros en su discurso. Conviene tener en cuenta también que la actividad reflexiva no se realiza *in vacuo*, sino que (y aquí vienen bien planteamientos de semiótica antropológica como el de Greimas) se parte de la asunción a priori de categorías formales básicas (*identidad vs. alteridad, conjunción vs. disyunción* y otras).

De cualquier modo, hay problemas difíciles de solventar, como los que tienen que ver con la exhaustividad. Todo análisis con pretensiones científicas está obligado a llevar hasta el extremo y sin residuo la actividad sobre su texto; pero un texto estético plantea –por su propia índole–, la imposibilidad de ser abarcado de forma conclusiva.

En lo relativo al análisis sémico, se presenta otra dificultad, como es la de la pertinencia de los semas elegidos para el análisis de un determinado semema (Houdebine, 1976: 220). Hay, en efecto, semas dejados fuera o en lugares secundarios que, en muchas ocasiones bien podrían ser los fundamentales: evidencia que deja al descubierto que todo análisis viene orientado por una decisión previa del analista.

También se ha de tener en cuenta lo aleatorio que resultará decidir qué acciones o motivos han de considerarse nucleares o adyacentes, ya que ello no podrá determinarse de antemano, sino en cada texto y –más aún– en cada lectura, en la medida en que implique nuevas observaciones y la reacomodación resultante de componentes, relaciones y jerarquías.

El paso del análisis a la valoración estética es también de gran dificultad; pero es justamente el análisis la actividad que podrá facultar para descubrir las condiciones que textuales de codificación satisfactoria y extrañante que suponen la base del placer estético.

104. Como dice con innegable mala sombra Genette (1998: 51): “Este laxismo sorprenderá, sin duda, a algunos, pero no veo por qué la narratología debería convertirse en un catecismo que tuviera, para cada pregunta, una respuesta en la que hubiera que marcar sí o no, y en el que la buena respuesta sería, frecuentemente: depende de los días, el contexto y la velocidad del viento.”

Y desde luego –aun con las dificultades que entraña esta propuesta–, lo que sí han de quedar claros son los descartes de métodos inapropiados. En mi caso, en particular, considero evitables los métodos (explícitos o no) que dan como resultado glosas de los argumentos, análisis faltos de rigor de los personajes o hipertrofia de la atención a los aspectos contextuales del texto. Diferentes métodos ofrecerán resultados diferentes, dado que descubrirán o pondrán de relieve cualidades diferentes en el objeto. Ello lleva a entender que ningún método puede arrogarse en exclusiva la bondad en la indagación sobre los textos, y que será el mejor método aquel que presente una constitución más trabada y coherente de sus componentes, una mayor o más adecuada aplicación al objeto,¹⁰⁵ siempre teniendo en cuenta que el método busca situarse en la intersección entre la objetividad del texto y la subjetividad del receptor para sugerir diferentes y sistemáticas formas de encauzar la recepción, de forma que sea más fácil y fructífera la búsqueda (y, en su caso, descubrimiento) de componentes, dispositivos y estructuras, tanto formales como de contenido.

Ninguna de las dificultades expuestas –a mi modo de ver– justifica el abandono de la tarea de interpretación; y –en esa misma línea– considero inadecuadas y poco rigurosas propuestas como las de Sontag o Rorty. La primera –en *Against interpretation*, 1982– no pasa de volver a plantear el viejo fantasma de que el conocimiento mata el placer (racional y estético, en este caso); Rorty (1997 –por su parte y sin la generosidad de Sontag de apelar a una erótica que sustituya a la hermenéutica–, después de mostrar su vaga desconfianza sobre los métodos estructuralistas y postestructuralistas, aboga por “una crítica no metódica” de tipo “inspirado”, que no viene a ser otra cosa que una fácil fusión entre el impresionismo y la estilística, sin mayor rigor.

Sí estimo –por el contrario– sugerente la apreciación de Culler (1997: 128) respecto a la importancia de lo que él denomina “la sobreinterpretación”,¹⁰⁶ porque es innegable que la utilización de métodos de base positivista lleva con facilidad a separarse escasamente del objeto y de su literalidad y, por ello, animan poco el vuelo imaginativo en la interpretación. Cuáles hayan de ser los límites de esa interpretación es algo que se planteó Eco (1997), para responder con mucho sentido común que hablar de límites implica hablar de una “medida” y de “grados de aceptabilidad”, en relación con los cuales hay lo que se podrían denominar “mecanismos de seguridad” que tienen que ver con sustentar la interpretación en

105. Como afirma Carmen Bobes (1985: 71) “Entendemos el análisis de un relato como un proceso semejante al que en lógica se denomina «teoría de la red». El modelo con que se analiza cualquier hecho, por ejemplo, las relaciones que hay en una novela, es una aportación del crítico, que verá en la obra lo que la malla de la red que utiliza le permita. No hay ningún inconveniente en mirar las novelas con redes diversas. Precisamente la obra literaria, si la consideramos «abierta», permite el contraste de métodos diversos de análisis y pueden hacerse coherentes desde ellos diversos sentidos.”

106. “La interpretación” –afirma– no necesita defensa; siempre está con nosotros, pero, como la mayoría de actividades intelectuales, sólo es interesante cuando es extrema.” (Culler, 1997: 128).

componentes sustanciales del texto (como sus isotopías, por ejemplo), recurrir al contexto, a la tradición interpretativa o a un cierto consenso.

3.3. El ensayo resultante del análisis

En cuanto al texto resultante de la actividad de análisis e interpretación, por lo general suele ser de tipo ensayístico argumentativo (Bordwell y Thompson, 1995: 442-446), más que estrictamente descriptivo. Como tal, suele ordenarse, con estructura encuadrante, mediante una entradilla, en la que se presenta la tesis por defender (la opinión o concepción del analista sobre los significados o características del objeto estudiado); el cuerpo del artículo se enfoca y destina a la argumentación pertinente para sustentar la tesis, que ha de emanar del análisis de los componentes del objeto, realizado de manera exhaustiva y manejado de forma selectiva, con la presentación de los propios componentes habidos en el análisis; el final (sobre todo en la ensayística actual) suele dedicarse a reafirmar la tesis y, si se cede a la forma norteamericana, a “presentar algo lleno de elocuencia” (ibíd.: 446), que deje complacido al lector. El cuerpo del ensayo puede organizarse de diferentes formas, si bien hay dos usuales: o bien se presentan los argumentos siguiendo un orden personal decidido por el investigador, o bien se respeta el orden argumental del texto y se acomodan a él los argumentos. En cuanto a las dimensiones del objeto de estudio que haya de abarcar la investigación, no cabe duda de que son aleatorias: en ocasiones, la indagación se extenderá a todo el texto, pero es muy frecuente que, sobre una concepción metonímica, se lleve a cabo un análisis en profundidad y detalle de una escena o de un componente y con ello se ilumine la totalidad del objeto.

CAPÍTULO 4

EL ANÁLISIS DEL CÓMIC

La fase analítica es, a nuestros efectos, no sólo capital en sí misma, sino también el fundamento de cualquier labor de interpretación. Conviene no confundirlas ambas (como se hace con frecuencia en el “comentario” de textos de cualquier ámbito del saber), porque la primera (en sentido estricto) implica delimitación de componentes, pero no traducción de sentido o enjuiciamiento; la segunda, por su parte, supone la etapa de análisis (aunque a veces de forma inadvertida) e implica actividades relativas a la decisión sobre el sentido o al ejercicio del juicio.

Pregunta clave en cualquier investigación semiológica (no sé si “la” pregunta clave, como quería Barthes) es por dónde empezar. Caben, al menos, tres posibilidades básicas y no excluyentes entre sí, que además han de relacionarse con su función pedagógica y, obviamente, con las propias condiciones del texto o hecho estético. O bien comenzar por las unidades fundamentales (mínimas o no) significativas, exigencia básica de cualquier análisis, o bien hacerlo por el nivel de la historia en la estructura narrativa, recurso que soluciona algunas de las dificultades que se presentan a las unidades básicas, o bien atender al dominante o al aspecto más relevante o más atractivo, específico de cada texto o hecho estético, lo que, por lo común, orienta la tarea con personalidad.¹⁰⁷

En el cómic la viñeta viene ofreciendo, desde lo formal, una unidad de análisis que, aunque compleja, está muy bien definida en lo físico, lo que anima a comenzar por ella. En cierto sentido, se presenta como una unidad equivalente, desde la forma y el contenido, a unidades como el párrafo o la estrofa; y, como

107. Barthes hacía referencia al *punctum*, aquellos aspectos que “hieren” al receptor; dejada al margen la terminología, esta consideración no deja de ser una reedición del arranque de los planteamientos de la crítica estilística, perceptible, por ejemplo, en Spitzer; de otro lado, (como recordé más arriba) alguna crítica asentada en presupuestos psicoanalíticos (como la de Gonzalez Requena, por ejemplo), también suele referirse a aquello que “quema” al espectador, como el elemento desencadenante de la interpretación.

ellas, presenta las mismas dificultades según los grados de coincidencia entre la delimitación formal y la de contenido; en el ámbito de la imagen, presenta (salvadas las diferencias) cualidades cercanas al cuadro, al fotograma o al plano.

4.1. Unidades significativas

Teniendo en cuenta, como constata el Groupe μ (1993: 48 y 49) que una de las mayores dificultades de la semiótica visual es “la distinción entre unidad y enunciado”, para la cual “no se recibe ni siquiera la ayuda de una oposición intuitiva”, adopto como punto de partida el usual en la investigación sobre el cómic, por el cual se entiende a la viñeta como unidad básica. Gubern la define de forma adecuada y precisa como la “representación pictográfica del mínimo espacio o/y tiempo significativo, que constituye la unidad de montaje de un comic” (Gubern, 1972, 115). Por debajo de la viñeta, constituyéndola y definiéndola, habría “microunidades significativas”, divididas, a su vez, entre las sustantivas (del tipo del encuadre, el campo en profundidad, sus formas y dimensiones, la composición, con el decorado y los personajes o el encuadre subjetivo) y adjetivas (como la angulación, la iluminación o el vestuario); de aquí pasa Gubern, por contigüidad, a referirse a la tipología de los personajes, a su gestuario, a los rasgos del globo, al *lettering*, al diálogo, a las onomatopeyas, a los sonidos inarticulados, a las metáforas visualizadas y a las figuras cinéticas.

Hace falta poco esfuerzo para notar el acierto en el deslinde de componentes, pero también, lo desparejo de la organización.

Rodríguez Diéguez (1988), por su parte, intenta mejorar esta clasificación, y en el apartado que dedica al “Análisis de los componentes del tebeo”, distingue entre el “aspecto externo de la viñeta” y su “contenido”; dentro de éste distingue “el contenido icónico” y el “verbal”, y en el icónico, entre lo sustantivo (“analogía e iconicidad”) y “la adjetivación icónica”, donde se refiere a “plano, angulación y horizonte”, por un lado, los “códigos cinéticos”, por otro, y “la gestualidad”, como tercer componente.

Tampoco hace falta mucho esfuerzo para notar que se ha ganado en claridad deslindadora y expositiva, pero que, por el contrario, se han perdido elementos y que hay una clara descompensación entre la atención prestada a lo icónico, y la claridad conseguida en este componente, y el componente verbal.

Estimo, por mi parte, que una atención cabal a todos (si es posible) los componentes integrantes de la viñeta que, además, los presente de forma pedagógica, separados y deslindados en jerarquía, ha de basarse en la hipótesis fundamental de la semiótica que plantea el objeto semiótico como resultado de la función entre los sistemas de los planos de la expresión y del contenido. La confección del modelo puede recurrir (aunque de forma muy abierta) a la conocida distinción semiótica que, apuntada en Saussure, perfiló y subrayó Hjelmslev, por la que en el estudio de la lengua (y sistemas secundarios) han de distinguir-

se el plano del significante y el del significado, y en ambos, los planos de la forma y de la sustancia. No me interesan ahora las peculiaridades del empleo de Hjelmslev (su consideración de que sólo las formas son relevantes para la lingüística), pero sí las dificultades que este esquema ha podido plantear cuando se ha tratado de aplicar a otros artes, como la literatura o el cine (Urrutia: 1984): aplicado al cómic (y aunque sea de forma laxa) nos ofrece una trama básica de gran utilidad que, ciertamente, no deja de ocasionar problemas, lo que (visto con optimismo) no quiere decir sino que obliga a agudizar el pensamiento sobre el cómic.

4.2. Análisis de la viñeta

Así -y evitando en lo posible el escollo de la distinción entre plástico e icónico- puede articularse el análisis de la viñeta con estos componentes y distinciones, siempre teniendo en cuenta que lo fundamental en una semiótica es la forma, el repertorio establecido que, aplicado sobre una materia, permite constituir la sustancia definida:

la expresión

materia de la expresión-forma de la expresión- sustancia de la expresión

forma de la expresión

constitutiva de la viñeta

formas

formato

dentro de la viñeta

plástica-icónica

dibujo

(línea, mancha-relleno-trama, color/
blanco y negro)

nuclear

tipo de iconicidad

tipo de dibujo y estilo pictórico

encuadre

adyacente

código "fotográfico"

composición

distinción figura/ fondo

tipos de "mirada" y puntos de vista

perspectiva y profundidad de campo

angulación de "cámara"

inclinación de la imagen

iluminación

color
efectos “fotográficos”

código cinético
(la propia figura u objeto como base)
aspectos del movimiento
trayectoria, dirección, velocidad, violencia,
[impacto]
iconemas para la representación del movimiento
líneas (discontinuas, continuas, densas...)
nubecillas
deformación cinética
descomposición visual de la figura

códigos iconográficos
relativos a la figura
estereotipos anatómicos
peinado, traje, complementos
gestualidad codificada
relativos a objetos
relativos a la iconización de ideas, acciones, emociones
globos de imagen
metáforas visuales

verbal

recurso gráfico
rotulación
continente del componente verbal
el globo (silueta y delta)
nuclear
la verbalidad
tipo de verbalidad
lenguaje natural
onomatopeyas

adyacente
el continente del componente verbal
globo: el perigrama y el delta
perigrama: variantes
convencional
convencional complejo
icónico
ausente

delta: variantes
lineal simple
múltiple
icónico

el cartucho
el cartel
el letrero

la rotulación
tipo, tamaño, grosor

tipos de voz: en *in*, en *off*, en *over*
relación texto-imagen

el contenido

materia del contenido - forma del contenido - sustancia del contenido

forma del contenido

narratológica
ubicación del narrador
modalización del narrador
temporalización
espacialización
caracterización
estructuración
textualización y discursivización

tipología textual
género
enfoque ideológico

Hjelmslev entiende por “materia de la expresión” la materia en que se distinguen los significantes (que son ya elementos de la forma). La materia de la expresión en el cómic es la imagen pictórica y gráfica, estática y secuencial, dada sobre papel; lo que supone, un espacio material, susceptible de ser acotado y recibir inscripciones, y la existencia de la luz (todavía no organizada en ningún sistema), en consideración similar a la lingüística, para la que esta materia es el continuum de sonido.

La sustancia de la expresión es ya la materia con-formada: los elementos plásticos, icónicos y verbales que son percibidos como distintos, merced a la previa distinción establecida por los repertorios o sistemas.

La forma de la expresión nos lleva a sistemas previos (más o menos estables), percibidos como tales. En el continente de la viñeta, a la “forma” o disposición

en que se acota ese espacio, en cuanto a forma (regular/irregular; cuadrada, rectangular, redonda, dentada...) y a sus dimensiones o formato. Se da por supuesto que tal acotación se efectúa mediante líneas, que, como notó Gubern, no pueden considerarse significativas, salvo -apunto- que se semioticen, como ocurre con formas marcadas, como (por citar alguna) la ondulante o la nebulosa, o en otro orden de cosas, con empleos meta-cómicos, como convertir el globo-perigrama en un globo de los hinchables.

Es reveladora la fuerza conformadora que tiene la forma del continente de la viñeta, que hace que, aun ausente, el lector la dé por supuesta.

Han de ubicarse aquí los componentes mediante los cuales se configura el mundo ficcional en la página en blanco, mediante signos icónicos y/o verbales: las imágenes pictóricas (estáticas y secuenciales), las anotaciones gráficas y los elementos que las conforman. En este apartado, por tanto, hay que hacer una distinción básica previa entre iconicidad¹⁰⁸ y verbalidad, atendiendo a si la mimesis se efectúa por medio de la imagen dibujada o por la referencialidad propia del signo lingüístico.

Por sustancia del contenido cabría entender la "realidad" creada o mimetizada que se hace surgir en el papel¹⁰⁹ a partir de la materia del contenido, que supondría la totalidad de la "realidad", en correspondencia (si cabe) con el planteamiento lingüístico que acoge en este componente al caudal de pensamientos posibles, ya discriminados, habría que entender.

La forma del contenido atendería a los diferentes sistemas y códigos que conforman el cómic en cuanto operaciones narratológicas y retóricas o estilísticas, entendido esto de forma amplia para dar cabida a formas como la tipología textual, el género o el enfoque ideológico.

108. Referencias básicas sobre signos icónicos, realizadas desde la perspectiva semiótica, pueden encontrarse en los textos de Umberto Eco (que, a su vez se asientan, remiten y repiensen textos básicos de Peirce a Metz), 1977: 304, 327 y ss.; 1988, 57, 59, 138 y ss.; y sobre todo, 1974: 217-251, 253-258 y 259-291; en la página 234, en particular, Eco sintetiza su concepción sobre el signo icónico, del que afirma: "construye un modelo de relaciones (entre los fenómenos gráficos) homólogo al modelo de relaciones perceptivas que construimos al conocer y recordar el objeto. Si el signo icónico tiene propiedades en común con algo, no es con el objeto sino con el modelo perceptivo del objeto; puede construirse y ser reconocido por medio de las mismas operaciones mentales que realizamos para construir el objeto de la percepción, con independencia de la materia en la que se realizan estas relaciones." Para una exposición divulgativa de este concepto es interesante el capítulo sexto de Zunzunegui (1992: 63-72), titulado "El iconismo: teorías y balance del debate".

109. Qué haya de entenderse por "mimesis" no es objeto de este trabajo, pero, obviamente, no se puede, ni debe, esquivar concepto tan básico en cualquier tratamiento de un hecho artístico. A los efectos de nuestros objetivos baste entenderla como capacidad humana de crear mundos posibles, que se confeccionan mediante palabra y/o imagen y se plasman en textos, y que se halla sujeta a convención institucional. Referencias básicas y revisiones críticas de aportaciones al respecto pueden encontrarse en textos como los de L. Doležel, 1985, 1988, 1989; T. Pavel, 1986 o J.M^a Pozuelo Yvancos, 1993; para una revisión crítica de la noción de "mundo posible" es interesante P. Santana Martínez, ed. (1998).

4.2.1. *La iconicidad*

4.2.1.1. *Los códigos pictórico y "fotográfico"*

La iconicidad en el cómic presupone el dibujo, como condición *sine qua non*.¹¹⁰ Este "recurso gráfico" (Gubern, 1972: 55) se constituye a su vez mediante líneas (simples y moduladas) y manchas o rellenos (o tramas) en blanco y negro o color (Barbieri, 1993: 23-41);¹¹¹ casi huelga decir que cualquier elección al respecto, ya en estos componentes básicos, debe guardar una relación motivada con el resto, y que esta es la que ha de poner de relieve el comentario.¹¹²

A efectos de claridad, pueden distinguirse en la iconicidad de la viñeta entre elementos nucleares y adyacentes. Serían componentes nucleares aquellos que proporcionan las decisiones básicas relativas a la iconicidad: el tipo de dibujo, el tipo de iconicidad y el encuadre. Dibujante y guionista han de decantarse por un dibujo en el que predomine un determinado tipo de línea, con profusión o escasez de mancha, dentro -en otro orden de cosas-, de un estilo pictórico determinado; también han de tomar decisión sobre el grado de iconicidad de su dibujo, esto es (Moles, 1973), cuál haya de ser el parecido con las formas reconocibles como "normales" o "realistas" (Villanueva, 1992), siempre desde la base -como nota Barbieri (1993: 127)-, de que "la figuratividad es indispensable para un lenguaje cuyo fin sustancial es contar"; y del mismo modo, han de acotar bidimensionalmente el espacio del mundo que mimetizan (crean o reproducen).¹¹³

110. Y de antemano, por supuesto, un sistema visual en el que el ojo humano percibe distinciones relativas al espacio, el color y la textura y discrimina el campo (o masa central de la percepción) y su límite (del que la línea es un análogo) y, en consecuencia, distingue también entre figura y fondo. Sobre la importancia del dibujo para el cómic, son numerosas las declaraciones de creadores en todo tiempo y lugar; viniendo a la actualidad -donde el dibujo ha podido perder algo de protagonismo respecto a otros componentes- todavía pueden encontrarse apreciaciones rotundas como las de Andrea Pazienza: "Para hacer comics hay que tomar el dibujo como punto de partida. El dibujo es una metáfora maravillosa, es lo primero que me viene a la mente... nosotros estamos circundados por objetos tangibles depositarios de un signo, de una serie de signos, del estudio de esta serie de signos nace la matemática del signo, o sea el dibujo." (en Coma, director, 1982: 1089).

111. Sobre el dibujo es básica la referencia a los textos de Gombrich, 1965 y Arnheim, 1978, y son muy útiles: Gauthier (1992), para hacer pensar, y el propio de Barbieri, 1993, para orientar la mirada hacia la funcionalidad de los componentes del dibujo. Sobre el color son fundamentales Itten (1982) y Lipszyc (1966). Referencias divulgativas básicas (y breves) pueden encontrarse, por ejemplo, en Gubern (1972: 63-66), McCloud (1995, capítulo octavo) y Zunzunegui (1992: 125-126).

112. Es muy expresiva al respecto la manifestación de Browne, el creador de *Hagar*: "Creo sinceramente que hay una relación muy estrecha entre el dibujo y la idea. En la técnica de dibujo de *Hi and Lois* la línea es limpia y redonda, y eso se ajusta de alguna manera a una familia limpia, completa, cerrada y afectuosa. Estupendo. Cuando se trata de dibujar un personaje tan desaseado como *Hagar*, me gusta que las líneas sean más toscas y vigorosas." (en Coma, director, 1982: 734).

113. Coinciden Gubern (1972: 123) y Eisner (1996: 41) en considerar al encuadre como decisión capital en la creación de la viñeta; para el primero es "el primer elemento definidor de una viñeta", para el maestro norteamericano "la creación de la viñeta comienza con la selección de los elementos necesarios de la narración."

En cuanto al encuadre en sí mismo, como ya se dijo en el capítulo 2, no cabe duda de que se trata de un elemento fundamental, porque es a partir de él como se establece el espacio diegético y se abre la significación. Pero sobre esta actividad semiótica fundamental la función del encuadre varía según los ámbitos: es distinta en la pintura y el cine, porque –como ya se dijo– en la pintura el encuadre busca, por lo general, concentrar y atrapar la atención sobre algo que se quiere representativo y único en sí mismo, sin cambios que modifiquen la configuración; mientras que en el cine el encuadre se convierte en el marco de algo que anticipa y espera a lo venidero: es ventana al mundo en movimiento, no es concentradora. En el cómic, por su condición mixta, el encuadre lleva solo a una concentración relativa.

Como apunta Gubern (1972: 132-3), “el material plástico que se organiza dentro del encuadre puede ser globalmente adjetivado mediante unos recursos formales que históricamente proceden del cine.” Dejando de lado la cuestión de la procedencia (¿la perspectiva, punto de vista, tipo de mirada... proceden del cine?), es cierto que la iconicidad nuclear encuentra su configuración acabada mediante decisiones y realizaciones adyacentes o adjetivas. A efectos analíticos, considero conveniente distinguir tres códigos en esta adyacencia: el “fotográfico”, el cinético y el iconográfico.

El código “fotográfico” atiende a decisiones sobre el tipo de encuadre o planificación, a la composición de los elementos del/en el encuadre, al tipo de mirada o punto de vista, a la angulación de “cámara”, a la inclinación de la imagen,¹¹⁴ a la perspectiva y profundidad de campo, a la “iluminación”, a la utilización estilística del color y a los efectos “fotográficos”, como desenfoques y otros.

La composición (Weismann, 1974, Arnheim, 1982) implica organización de los componentes de la imagen dentro del encuadre; se fundamenta en la selección de los motivos por tamaño, cantidad, posición, dinamismo y/o dirección, y en su disposición o relación, de forma que se discrimine lo principal de lo secundario o accesorio y se equilibren los pesos visuales y los valores de los motivos, con la finalidad de guiar la vista del espectador hacia los puntos de interés. Puede regirse por valores como los de claridad y armonía, pero también por el contraste, cuando interesa más la expresividad que la finalidad meramente informativa. Con mucha frecuencia la composición en el cómic se establece a partir de la tensión entre la simetría y la disimetría o –por mejor decir– se da la impresión de simetría, sin que ésta llegue a ser total: algo comprensible, si se piensa en que la mayor parte de las viñetas se aplican a traducir movimiento. También (Masson, 1985: 34-36) es muy frecuente que la composición de la viñeta se efectúe siguiendo dos tipos de cons-

114. Rasgo de utilización muy variable, según autores y estilos, que puede convertirse en un estilema, como ocurre en *V for Vendetta*, de Alan Moore y David Lloyd (DC, New York, 1988), donde las viñetas dibujadas con inclinación son muy numerosas, coadyuvando a la sensación general de inestabilidad que transmite el relato.

trucción: el triángulo (resultante de partir la viñeta por su diagonal) y las figuras resultantes del cruce de perpendiculares, modalidades de las que se verán numerosos ejemplos más adelante, en el análisis del episodio de *Torpedo*.

A efectos de composición se entiende que los componentes tienen diferente peso visual, según factores como tamaño, situación, color, iluminación, el atractivo de lo que representan o su dinamismo.

El peso visual o masa es factor capital en la configuración del equilibrio de la composición. Responde a determinadas reglas que codifican los factores que dan como resultado mayor peso visual: tamaño, forma, ubicación en el encuadre, color, dinamismo y dirección.

En cuanto a tamaño y forma proporcionan mayor peso visual el mayor tamaño, la regularidad y la compactidad de las figuras; en cuanto a la situación en el encuadre otorga mayor peso visual el alejamiento del centro del encuadre, la ubicación en la parte superior del campo encuadrado o en zona de profundidad de campo (elementos de menor tamaño, situados en estas zonas contrapesan a otros de mayor tamaño centrados); los tonos oscuros y los colores cálidos (sobre todo si están saturados) tienen mayor peso que los fríos; el espacio señalado por la dirección de la figura o por su mirada adquiere –en fin– mayor peso visual. En *From Hell* (Moore & Campbell, 2001) hay dos viñetas cuya fuerza expresiva se hace estribar en el peso visual, con similar disposición en la puesta en página; sobre una parrilla de tres tiras, con las dos primeras divididas de forma regular en tres y tres viñetas, en la tercera una sola viñeta ocupa toda la tira, y en ella se singulariza una figura diminuta de mujer agobiada por la angustia en una panorámica, vaciada en blanco y en la zona inferior derecha, en el primer caso (p. 149), y en negro y casi centrada, en el segundo (p. 262).

Tanto en la pintura como en el cómic resalta la importancia –a efectos de composición– de la existencia de puntos fuertes dentro del encuadre, entendiéndose por tales aquellas zonas que privilegian o resaltan a la mirada cuanto se sitúa en ellas.

La decisión fundamental con respecto a la composición, a la organización dentro del encuadre del material iconográfico es, como explica breve y gráficamente Eisner (1996: 88), la de establecer en la viñeta un centro de interés, que se convierte en el emplazamiento de la acción principal, a partir del cual se toman decisiones posteriores como el punto de vista o la introducción de motivos narrativos secundarios.

Pero claro está que en ese “centro de interés” se juegan muchos asuntos del significado; por ejemplo, es algo bien estudiado en el cine clásico, desde Bazin, cómo la composición física de las figuras en el encuadre tiende a explicitar la situación dramática, de modo similar a como determinadas composiciones pictóricas transmitían jerarquías de poder o de situación espiritual.

El tipo de planificación, la angulación de “cámara”, la inclinación de la imagen, el tipo de mirada, el empleo de efectos “fotográficos” (a la manera de las

imágenes que se producen según la utilización de lentes de determinada distancia focal), la iluminación o la utilización expresiva del color no suponen, en principio y en lo sustancial, ninguna peculiaridad en el cómic respecto al cine.¹¹⁵ Otra cosa es –aunque no pueda entrar en ella ahora– la relación de influencia que históricamente han venido manteniendo cine y cómic, compleja y fructífera y con resultados debatibles.¹¹⁶ Y la del teatro, mucho menos notada, aunque no sean escasas las apreciaciones que los creadores del cómic hacen al respecto.¹¹⁷

Pero, en el mismo momento en que se sale de esta correspondencia básica, comienzan a aparecer peculiaridades significativas en algunos componentes. Así ocurre con el distinto valor del fuera de campo y la distinta utilización del plano/contraplano (o campo/contracampo). Tanto en el cine (como en el teatro) y el cómic, el fuera de campo supone la configuración de espacios latentes, pero

115. En la planificación, (aun sin acuerdo total en cuanto a dimensiones y terminología) es bien sabido cómo se distingue (tomando como referencia la figura humana), entre el plano detalle, el primer plano, el plano medio, el americano o tres cuartos, el general, y pasando a considerar la relación de fondo y figura, la panorámica. Suele matizarse, además, este tipo de planificación atendiendo a la amplitud del encuadre, distinguiendo entonces entre planos cortos y largos, de manera que un primer plano corto se aproximaría al plano detalle, o un tres cuartos largo a uno general o una panorámica larga pasaría a ser una general extrema, según el predominio del fondo sobre la figura.

En cuanto a la angulación de “cámara” se distinguen en ambos medios la horizontalidad, el picado (hasta la cenitalidad) y el contrapicado extremo (nadir), con posiciones intermedias, como la “vista de gusano”. Los tipos de mirada que se acostumbra a distinguir son el objetivo (adjudicable a una mirada neutra) el falsamente objetivo (emplazamiento inverosímil de la mirada), el subjetivo (adjudicable a algún personaje), o el semisubjetivo (que acompaña a la mirada de un personaje en su misma dirección, pero incluyendo parte de ese personaje en el objeto mirado: rasgo estilístico que caracteriza, por ejemplo, a *Casablanca* o el dibujo de Bernet en *Torpedo*). Con respecto a la utilización de efectos “fotográficos”, del tipo gran angular y otros similares, son interesantes las apreciaciones de Gubern (1972: 64) y Barbieri (1993). Para la “iluminación” en el cómic es básico el texto de un maestro en el uso expresivo del blanco y negro, como Eisner (1966).

116. Mientras los creadores de las últimas décadas (caso de Bernet en *Torpedo*, como veremos) exhiben la influencia del cine en sus cómics, Fellini, por el contrario, se decantaba por la especificidad del cómic: “Los cómics que se realizan acercándose demasiado a la técnica cinematográfica son para mí los menos hermosos, los menos logrados. He permanecido sentimentalmente unido a comics muy simples y lineales, casi siempre de entonación humorística. En este caso, ha sido el cine el que ha hecho referencia a ellos. Ciertas escenografías de Chaplin, algunos personajes tomados con el «plano americano», han sido indudablemente inspirados por Geo McManus y su *Bringing Up Father* o por las aventuras de *The Katzenjammer Kids*. Y los comics que merecen consideración son precisamente aquellos que han inspirado al cine y no aquellos que del cine han extraído los principios para una técnica demasiado hábil.” (en Coma, director, 1982: 366).

117. Como ocurre con Bob Thaves, quien manifiesta que “la serie sindicada es casi como el teatro: en realidad, Frank y Ernest [sus personajes] actúan cada día.”; y explica cuál fue la concepción de su serie: “Quería una viñeta larga, una viñeta que ocupase toda la tira y en cuyo lado izquierdo sucediera algo. Me proponía crear un grupo de personajes, como una compañía de teatro de repertorio, del que cada día pudiera extraer la persona apropiada y hacerla reaccionar (en el lado derecho de la viñeta) ante lo que sucediera en el otro lado. Hice unas quince pruebas con este formato, pero comprobé que resultaba demasiado complejo.” (en Coma, director, 1982: 736).

cuando el cine pasa a emplearlo en el plano/contraplano se convierte en elemento suturante capital, contribuyendo a crear la ilusión un espacio mental continuo, obligando a correspondencias de *raccord* espacial y/o de miradas, algo de lo que se desentiende el cómic, por su propia constitución.

También en la profundidad de campo o espacial¹¹⁸ ofrece singularidad el cómic frente al cine, si atendemos a la facilidad con que el cómic puede tomar la decisión de prescindir de ese espacio virtual en profundidad, logrado mediante el uso de la perspectiva ocular, mostrando un mundo bidimensional, plano, en el que las figuras parecen pegadas como cromos al fondo. Es el caso de varios cómics de tipo intelectual como *Barnaby*, *Peanuts* o *Mafalda*, decantados por crear un mundo esencial, con dibujo sencillo, en el que los efectos de perspectiva y de profundidad de campo están prácticamente abolidos.¹¹⁹ Pero lo usual es que se cuente con la profundidad de campo y aun que se utilice con fines narrativos: el ejemplo de *Flash Gordon* que analizo más adelante es una buena muestra de ello.

Pero son frecuentes las realizaciones en cómic que tratan de sugerir la profundidad, jugando, por lo general, con el grosor de la línea, los difuminados o los juegos con el color, para distinguir distancias por la nitidez de los objetos “enfocados”. Los resultados son la apariencia realista y las posibilidades narrativas del montaje en la misma imagen: ofrecer varias acciones simultáneas con cierta independencia.

La relación creativa que entabla el cómic por relación al cine ha venido haciendo desde muy pronto que se ensayaran muy diferentes tipos de planificación en cuanto a angulación, con resultados similares en ambos ámbitos. Pero cuando el cómic trata de seguir la forma compositiva del cine, se producen fricciones por la índole distinta de sus materias y unidades básicas. Efectos característicos de la fotografía del cine están vedados para el cómic, al menos dentro de la viñeta; así ocurre con los “movimientos de cámara” como el *travelling* o sustitutos como el *zoom*, y con los movimientos de cámara, como las panorámicas o los barridos: la falta de continuidad, el troceado y troquelado de las unidades básicas del cómic, junto con los imperativos de la economía del espacio, chocan con el acompañamiento visual a un movimiento sostenido, desde la esencia misma de constitución del cómic; por eso, cuando el cómic se fuerza para simu-

118. Es necesario distinguir las nociones de profundidad de campo y de profundidad espacial; en fotografía se entiende por profundidad de campo o foco la serie de distancias en las que los objetos pueden fotografiarse con nitidez; la profundidad espacial alude a la disposición de los elementos en el espacio en diferentes términos (mejor que “planos”), al margen de que estén nítidos o no. (Bordwell y Thompson, 1995: 184-5).

119. En el caso de *Little Nemo*, de McCay, se utiliza la sensación de profundidad en los sueños del protagonista, mientras las viñetas dedicadas al mundo de la vigilia prescinden de esa sensación, como una marca estilística que trata de invertir la consideración de importancia de esos mundos: el importante es el de los sueños. (Masson, 1985: 54).

lar esos efectos fílmicos, los resultados suelen ser muy llamativos (como muestra Hugo Pratt en algún pasaje de *Tango*).

La simulación de los efectos de estos movimientos en el cómic presenta diferentes dificultades y resultados; así, combinando dos viñetas, puede presentarse algo parecido al *travelling* hacia adelante o hacia atrás, pero conseguir un efecto parecido al *travelling* lateral es más difícil; en cuanto a las panorámicas (de arriba a abajo y viceversa) pueden fingirse en la misma viñeta (por lo general, jugando con viñetas de gran formato y, en ocasiones, con la profundidad de campo), mientras que los “barridos” le suponen al cómic una mayor resistencia. Un buen ejemplo es el que aporta Fresnault-Deruelle (1972: 24) de Martin, *Le dernier Spartiate*.

En cuanto al color, como ya se apuntó más arriba, se ha de atender a sus cualidades: el tono o matiz que constituye a un color en su especificidad, el brillo o luminosidad, que depende de la cantidad de luz que recibe el ojo al observarlo, y la saturación, o grado de pureza (intensidad, palidez...). A su condición de primario (rojo, amarillo, azul) o secundario (verde, cian y magenta). Y, en fin, a valores culturales y subjetivos de los colores, como los que hacen (en occidente) al blanco índice o síntoma de pureza, al rojo, de pasión, al negro, de luto, al verde, de esperanza...; y a los que atribuyen al rojo (y a colores en los que predomina, curiosamente, frente a la experiencia física, que muestra que se trata del color más frío) la condición de calidez, mientras se consideran fríos a los azules y verdes. Las posibilidades expresivas del empleo del color son muy variadas;¹²⁰ a Hergé la nitidez constante del color le sirve para subrayar lo ficcional de su mundo, mientras Jacobs emplea su reconocible tono pastel para filtrar el tiempo (Pennachioni, 1982: 144) o se sirve de un verde pálido para conseguir una sensación de irrealidad en *Le Piège diabolique*; Corben, por su parte, tiene alta conciencia de la innovación que introduce en el tratamiento del color y la singularidad que se deriva para sus creaciones.¹²¹

El estatuto fundamental de la iluminación en las artes visuales se traduce en el cómic en un simulacro del que se finge hacer derivar un determinado juego

120. Son conocidos (y admirables) los esfuerzos, por ejemplo, de Van Gogh por ser capaz de expresar sentimientos matizados mediante el color; como expresaba en una carta a Théo (septiembre de 1888): “Siempre tengo la esperanza de encontrar algo allí dentro [en el “estudio del color”]. Expresar el amor de dos enamorados por la unión de dos complementarios, su mezcla y sus oposiciones, las vibraciones misteriosas de los tonos aproximados. Expresar el pensamiento de una frente por el resplandor de un tono claro sobre un fondo oscuro.”

121. Así lo expresaba en una entrevista para *Heavy Metal*, en 1981: “Inventé una técnica -mi sistema de colores superpuestos- que aparentemente nadie es capaz de entender, pero en realidad es muy sencilla. La cualidad luminescente de mis superposiciones de colores nace de mi forma de combinar los colores. Yo mismo disparo las separaciones fotomecánicas, hasta alcanzar un contraste ligeramente superior al que alcanzaría un fotograbador normal. Esto hace que los colores salgan más brillantes. Me excito cuando finalmente veo los colores. Entonces puedo ver si mis ideas funcionan bien o menos bien.” (en Coma, director, 1982: 871).

de claridad y oscuridad, del que dependen tanto la configuración de los motivos del encuadre como la expresividad de que se quiera dotar al conjunto. Así, puede mimetizar las características básicas de la iluminación en cine; en cuanto a la cualidad (distinguiendo los efectos de una luz “dura” o “suave” o difuminada), a la dirección (luz frontal, lateral, contraluz, luz cenital o contrapicada) y la fuente (ya se suponga la luz solar o lunar o una fuente artificial).

El cómic, como la pintura (y el resto de las artes visuales) tiene a su disposición los conocimientos técnicos que permiten producir la sensación de perspectiva, propia de la mirada humana.¹²² Pero de ningún modo tal convención se entiende como de uso obligatorio. Ya planteó Gombrich (1987: 21 y ss.) que la finalidad artística que dio origen a la investigación y descubrimiento de los “mecanismos ilusionistas” tuvo más que ver con el deseo de “narrar plausiblemente hechos sagrados” que con el deseo general de imitar la naturaleza. Este criterio narrativo es el que predomina con enorme libertad en el cómic a la hora de elegir utilizar la perspectiva, prescindir de ella o jugar irónicamente con falsas perspectivas. De hecho, tal situación puede observarse también en la pintura; por ejemplo Gauguin compone los cuadros a manera de tapices, con formas que se aplastan negando cualquier profundidad y cubriendo el espacio en continuidad de unas con otras.

Al igual que el cine (aunque tomándose mayores libertades, por la autonomía de sus unidades), el cómic compone la sucesión de imágenes en viñetas respetando la denominada “regla de los 180°”, que plantea la escena dividida en dos partes por una línea horizontal que no debe ser atravesada por la cámara o el ojo, so pena de desconcertar al espectador, al modificar el espacio o la dirección del movimiento de los personajes.

4.2.1.2. *El código cinético*

Es, justamente, este cruce específico y paradójico entre estaticidad y ficción del movimiento por sugerencia, la propia iconización de lo temporal, la que promueve en el cómic el desarrollo de un código icónico cinético, también específico. Mediante líneas (punteadas o continuas, nutridas o espaciadas), nubecillas, figuras deformadas, contornos reduplicados, se pueden marcar comienzo y fin del movimiento, dirección, trayectoria, velocidad o violencia del impacto. Estos “iconemas” (Gubern, 1972: 155) acompañan a las figuras (u objetos, en su caso)

122. Obra básica sobre la perspectiva es la de M.H. Pirenne, *Optics, Painting and Photography*. Cambridge, 1970. Ya Leonardo da Vinci (2003: 96) ponía de relieve la importancia de la perspectiva, no sólo para la pintura, sino para ciencias fundamentales: “No hay parte alguna de la astrología que no dependa de los rayos visuales y de la perspectiva, hija de la pintura -porque es el pintor quien engendró la perspectiva por necesidad de su arte-. Esa perspectiva enseña a trazar las líneas que limitan las figuras todas de los diversos cuerpos creados por la naturaleza. Sin ella la ciencia del géome-tra no existiría.”

y junto a ellas adquieren significado. Se basan, fundamentalmente, o bien en un procedimiento metonímico (la nubecilla por el pie en movimiento que ha levantado el polvo) o bien en experiencias fotográficas y pictóricas (como la de la descomposición visual de la figura en diferentes fases). Pero la cualidad estereotípica de algunos de estos formantes es tan acusada, y vigorosa, que pueden funcionar desligados de su fundamentación metonímica (nubecillas de polvo en caída aérea), o en otro sentido, pueden ser utilizadas allí donde no se precisan, como en el dibujo de animación.

4.2.1.3. *El código iconográfico*

Todavía dentro de la adyacencia a lo nuclear de la iconicidad en el cómic, es preciso notar la incidencia del código iconográfico. Se centra en la figura o personaje, y atiende, por un lado, a la adyacencia relativa a la fisicidad de las figuras, y por otro a la relacionada con sus pensamientos, acciones y sentimientos. La primera tiene que ver con nociones como la tipología corporal, la gestualidad¹²³ o el vestuario. La tendencia estereotípica del cómic lleva a configurar de forma estable y muy reconocible a sus personajes fundamentales y sus papeles en la trama. Se presenta así una tipología extensa de tipos humanos, que recurre como elementos caracterizadores sobre todo a las condiciones físicas y se complementa con el vestuario.¹²⁴ Esta tendencia a la constitución de tipos es más reconocible, ciertamente en ciertos subgéneros que en otros; en particular, el cómic de aventuras se ha remitido a tipologías pictóricas, escultóricas y literarias muy asentadas para configurar héroes o heroínas, en las que la belleza y fortaleza masculina y la delicadeza del exterior femenino reenvían a un interior noble. Pero la nómina de tipos en el cómic es extensísima: desde el científico chiflado, al cocinero, desde el botones de hotel o el negrito zumbón al (extraño) marciano con trompetilla (Gasca y Gubern, 1991: 32-97).

La conformación de los personajes en el cómic se realiza también mediante el código gestual y, más precisamente, con la mímica. A pesar de la incapacidad de la gesticulación para constituir un código semiótico completo y autónomo (Greimas, 1973: 80), algunos de sus rasgos (los más representativos) están muy estereotipados, lo que permite esbozar con ellos modelos formales rudimentarios. En lo fundamental remiten a significados modales (aserción, negación, interrogación, duda), a sentimientos fundamentales (son los que Bremond -1968- denomina "funcionales" y se ejecutan en personajes principales),

123. Muy conseguida en algunos autores, no en todos, por la dificultad que entraña; un buen ejemplo magistral es el de Gene Colan, dibujante de gran capacidad para matizar las expresiones faciales.

124. Que a su vez, como apunta Gubern (1972: 133-134), puede considerarse en relación con el decorado, en una búsqueda de fusión orgánica muy querida por autores decorativistas como McCay en *Little Nemo* o Raymond en *Flash Gordon*.

a actitudes representativas de personajes secundarios o a representaciones caracterológicas permanentes (travesura, maldad...). Gubern (1972: 137-8) especifica alguno de los elementos del código de la gestualidad facial humana (cejas altas = sorpresa; entrecejo fruncido = enfado; comisura de los labios hacia abajo = pesadumbre...), haciendo notar de inmediato la gran capacidad combinatoria que presentan estos rasgos y los matices significativos que pueden aportar.

La vertiente del cómic relacionada con los pensamientos, recuerdos, deseos, acciones y sentimientos de los personajes se vehicula en el cómic sobre todo a través de la palabra. Cuando se significan mediante la imagen se opta por insertarlos en los globos, dando, en ocasiones, lugar a la aparición en lo iconográfico de las denominadas “metáforas visuales”. La tendencia cosificadora, materializadora, del cómic (deudora, a su vez, de su condición de medio de comunicación pendiente de una descodificación fácil y placentera), a que parte de la esfera interior del personaje o nociones abstractas mimetizadas no se desarrollen mediante la palabra, sino mediante un sustituto visual metafórico. Es lo que sucede con sentimientos como el amor (simbolizado por un corazón), el dolor (simbolizado por las estrellas), el asombro (con el signo !) o la sorpresa (?), o con nociones como la de tener una idea (simbolizada mediante una bombilla encendida sobre la cabeza del personaje). Como puede verse, la tendencia cosificadora tiene un estadio intermedio en locuciones también metafóricas del lenguaje común, como “ver las estrellas”, “tener el corazón partido”; este hecho parece arrastrar hacia la metáfora visual a acciones (ya no sentimientos o conceptos), del tipo dormir como un tronco (tronco aserrado, incluso con onomatopeya añadida), que termina por dar imágenes de alta redundancia. Los símbolos utilizados son, como puede comprobarse, de distinto tipo (del corazón al signo de interrogación) y, curiosamente, se diría que, frente a la tendencia cosificadora propia del cómic, van camino de la abstracción (véase lo que ocurre con los signos de estupor [>c] o de perplejidad [...], más o menos generalizados). En ello vienen a coincidir con las notaciones musicales mediante las que el cómic representa gráficamente canciones o silbidos (con o sin pentagrama, y con variedad en tipo y número de notas). Pero, frente a los grafemas, signos de entonación y la representación musical, signos como el de estupor (e incluso el de perplejidad) aparecen como ambiguos y de descodificación imprecisa.

4.2.2. *La verbalidad en el cómic*

Junto a la iconicidad, la verbalidad, gráfica -claro está-, es el segundo gran componente conformador del cómic. Atiende a la actividad y hecho de hacer surgir algo en el cómic, mediante la palabra rotulada, circunscrita -por lo general- en continentes específicos, denominados globos o cartuchos. Implica, por tanto, el “recurso gráfico” (Gubern: 1972) de la rotulación (tipo y tamaño de

letra) y el establecimiento de un continente específico para la palabra,¹²⁵ que, en el caso del globo, no cabe duda de que fue convención capital para el nacimiento del cómic,¹²⁶ en la medida en que posibilitaba la constitución del diálogo entre personajes, y en el del cartucho venía a dotar al cómic de mayores facilidades para la narración. La palabra de los diálogos adecua su orden a la convención de leer de izquierda a derecha; este aspecto de la temporalidad –tan necesario para la recta comprensión– es respetado con cierta facilidad por el cómic, aunque, de vez en cuando, es posible encontrar algún descuido.¹²⁷

Son suficientemente conocidos los componentes del globo, en el que se distinguen el perigrama o silueta y el delta. Cabría plantear que la forma básica, aquella que presenta rasgos no marcados, es la que se realiza con perigrama de forma redondeada, con línea continua y con delta también lineal continuo. Las variantes sobre esta forma cabe considerarlas y analizarlas en el apartado de la adyacencia verbal.

4.2.2.1. *Verbalidad nuclear*

La condición nuclear del componente verbal estriba en la mimesis efectuada por la capacidad referencial de la palabra. Esta referencialidad (casi huelga decirlo) se interrelaciona con la icónica y obliga al cómic a la adecuación de esta relación: a considerar su equilibrio, su complementación o (y no es problema semiótico menor, como ya se dijo) los efectos del desajuste entre instantaneidad y discursividad. Es de gran interés notar que el cómic presenta en este componente un dinamismo tendente a vivificar lo escrito para acercarlo a lo oral. En tendencia similar a la que podía verse en el componente icónico en lo relativo a estaticidad-movimiento, con la importancia del código cinético, en el componente verbal el cómic desarrolla enormemente el juego con la rotulación para incorporar elementos paralingüísticos a un mensaje que, además, raramente reproduce situaciones anodinas o de normalidad, bien al contrario, acostumbra a moverse en la excepcionalidad.

Al igual que en el componente icónico, cuya esencia (y acierto) radica en conseguir plasmar el momento (y en su caso, la actitud postural o el gesto) más significativo, el componente verbal se ve obligado a intentar conseguir la palabra adecuada; las constricciones que nacen de la limitación del espacio y de la

125. Eco (1968: 170) se esfuerza por hallar el estatuto de este componente del cómic y concluye que, más que entenderlo como “elemento convencional perteneciente a un repertorio de signos, sería un *elemento de metalenguaje*, o, mejor dicho, una especie de señal preliminar que impone la referencia a un determinado código, para el descifre de los signos contenidos en su interior.”

126. Significativamente, también aparece, como préstamo del cómic al cine, en los primeros filmes, como, por ejemplo, en *Life of an American Fireman* (Gaudreault y Jost, 1995: 147).

127. Como ocurre en la viñeta central de la página 259 de *From Hell*, de Moore y Campbell (Barcelona, Planeta DeAgostini, 2001).

estaticidad del dibujo orientan al cómic, antes que nada, a la parquedad y, en los casos de acierto, a la palabra justa.

No toda la verbalidad en el cómic es de la misma naturaleza; predomina el uso –como es lógico– de la lengua natural, en su componente convencional y sistemático; pero junto a ella el cómic ha acogido con profusión a las onomatopeyas y (como distingue de forma sutil Gubern –1972: 145) sonidos inarticulados. La onomatopeya y el sonido inarticulado le ofrecen al cómic una forma muy útil para dotarse de ruidos y sonidos; la primera como signo caracterizado por sugerir un sonido (o una acción) mediante su significante, los segundos, como sonidos prelingüísticos, emitidos por el aparato fonador humano.

La onomatopeya (situada en los márgenes del sistema lingüístico de las lenguas naturales, por su tensión entre negar la arbitrariedad del signo y ser absorbida por el sistema) se presenta en el cómic con clara tendencia a la estabilidad del significante, por su repetición, que busca quedar fijada en el código. Así como el sonido inarticulado suele ser ubicado en el globo, la onomatopeya forma parte del fondo, lo que hace que, a su fuerza expresiva en lo fonético, el cómic sume las posibilidades de expresividad visual, por el rotulado, lo que singulariza al cómic frente a literatura o pintura (Gubern: 1972: 152).

Como modalidad mixta entre lo verbal y lo icónico aparecen en el cómic signos, destinados por lo general a situaciones de gran expresividad, en los que se conjugan onomatopeyas, sonidos inarticulados, iconos de significado reconocible (tipo calavera o cartucho de dinamita), con otros no codificados (puntos, volutas...) que complementan a los anteriores y significan en conjunto.

4.2.2.2. *Verbalidad adyacente*

Lo nuclear de la verbalidad del cómic se modifica por la intervención de componentes adyacentes. Entre ellos puede distinguirse la forma y tamaño de globos y cartuchos, las variantes y semantización del perigrama y del delta (que también, obviamente, repercuten en lo icónico), las modalidades de diálogo (o monólogo) y voz en relato, los tipos de voz y las variantes del rotulado.

Como apunté más arriba, globos y deltas presentan una forma no marcada (perigrama redondeado, con línea continua, con correspondencia delta-perigrama), que se modifica con frecuencia con varias finalidades: ya sea para adscribir un globo a varios personajes (delta múltiple), ya para referir varios globos a un mismo personaje (perigramas encadenados), ya para añadir significados suplementarios al contenido del globo. Este último aspecto supone la iconización de perigrama y delta con significados relativos al origen y naturaleza de la fuente de emisión (delta y perigrama estriados para señalar sonido procedente de artefactos), condición del contenido (delta y perigrama de burbujas para indicar sueño, recuerdo, semiconsciencia), o elementos paralingüísticos (línea discontinua para voz baja, estriada para enfado, estalactítica para gélida...). Siendo esta la situación

normal en el cómic, hay autores que evitan el perigrama, sorteando con ello el efecto infantilizante del globo. Suele ser esta la opción de autores, por lo general, muy conscientes de la cualidad pictórica de su dibujo, como es el caso de Hogarth o Foster.

El cartucho (que Gubern denomina “apoyatura”) puede presentar también variantes en su forma (por lo general rectangular y de línea sencilla, con dibujo sobrio, encapsulado en la viñeta) pero, por su índole de continente de texto narrativo y su atribución al narrador (instancia no presente, por lo general), son menores que las vistas (y posibles) en globos y no tienen como finalidad modificar el contenido, sino embellecerse o adecuarse como componente visual de la viñeta. Así ocurre cuando un cartucho pasa a figurar como un pergamino o se acomoda a un objeto del decorado. La importancia informativa del cartucho, por otro lado, puede dar lugar a que se convierta en una viñeta, en la que, invirtiendo los términos, puede acoger junto con la leyenda que le es propia, imágenes complementarias. Sus funciones, en fin, son, como en toda imagen (Barthes, 1982) o bien la de anclaje, para orientar sobre el sentido de la imagen, o de relevo, para aportar información complementaria, en cuanto a acontecimientos, a cambios temporales o de lugar; de forma más precisa, Lacassin (1992: 400-402) señala siete funciones diferentes para el cartucho: marcar el paso del tiempo, atenuar los efectos de la discontinuidad, aumentar el suspense, refrescar la memoria del lector, presentar un nuevo episodio, concluir uno que acaba y presentar un héroe.

Forma peregrina de verbalidad es la que proporcionan carteles, letreros y etiquetas. Volcado en su finalidad informativa, con la radical decisión de favorecer la descodificación, el cómic aprovecha la falta de rigidez, la ausencia de una reglamentación constrictiva, y echa mano de recursos sin importar que puedan, incluso, romper cualquier atisbo de verosimilitud

Al igual que en el cine en el cómic pueden distinguirse diferentes tipos de voz, atendiendo a su procedencia: voz en *in*, referible mediante globo a figuras en campo y básica para el desarrollo del diálogo o, en su caso, el soliloquio o el monólogo; voz en *off*; referible a figuras del mundo diegético, pero ausentes del encuadre, al que se ligan con globo cuyo delta sale fuera de campo; junto y frente a ambas, la voz en *over* es adscribible a la instancia narrativa extradiegética y presenta una función narrativa de “apoyatura”, para informar de alteraciones temporales, espaciales o argumentales, para ofrecer juicios o valoraciones...

La verbalidad gráfica adyacente debe contemplar también los aspectos concernientes al rotulado de la palabra. El grafismo permite el empleo funcional de diferentes tipos y tamaño de letra, o de modificaciones estéticas en el rotulado, que pueden llevar desde las formas más neutras que buscan cubrir la mera funcionalidad de soporte de un significado, hasta aquellas que reclaman, mediante su opacidad, atención hacia su propia forma y se iconizan para comportar signi-

ficado en sí mismas, y a la que son muy sensibles algunos creadores como Dick Browne, en *Hågar the Horrible*.¹²⁸

La relación entre imagen y texto puede presentar diferentes aspectos. Ya Barthes había notado la diferencia de función del texto que reforzaba o reproducía la información dada por la imagen, de aquella en la que el texto aportaba información nueva; cabe sumar también la disociación que puede producirse entre dibujo y texto, con fines irónicos, humorísticos o poéticos (Masson, 1985: 92) y, además, cómo la atención a uno de los componentes repercute en el otro, mermándole importancia o, por el contrario, dándole mayor consistencia.¹²⁹

La indagación en esta línea sigue siendo sustancial (Lefèvre y Baetens, 1993), y conviene añadirle pesquisas en cuanto a la forma: son significativas también la relación cuantitativa, el equilibrio o desequilibrio entre ambos componentes, y la estilística, la concordancia o no de estilo entre dibujo y rotulado.

Las funciones de la palabra en el cómic vienen a ser coincidentes con las del rótulo en el cine mudo. Como aprecian Gaudreault y Jost (1995: 78-9), la palabra produce unos efectos lingüísticos, en cuanto que aporta informaciones que la imagen no da: especifica un significado entre varios posibles (anclaje), orienta ideológicamente la interpretación del lector-espectador, da nombre a lo que la imagen no puede nombrar (espacio, tiempo, personajes), posibilita el estilo directo, al ponerse en boca de los personajes; tiene también efectos narrativos: contribuye a crear el mundo diegético, resume las acciones, con lo que actúa sobre el ritmo del relato, permite anticipar lo venidero vehiculado por la imagen y puede interrumpir el desarrollo del relato visual.

4.3. La constitución de la secuencia de viñetas como conjunto plástico y narrativo

El cómic se configura como texto a base de viñetas que se estructuran entre sí con una finalidad, generalmente, narrativa y/o estética. Cuando en el cómic se pasa de la unidad básica, la viñeta, a unidades superiores, nos encontramos ante el nivel que podríamos denominar sintáctico.¹³⁰

128. Es el caso de Bob Thaves, quien tenía clara la función de estos elementos de la verbalidad adyacente, como manifestaba en 1975: "No quería hacer el «bocadillo» habitual. Opino que los «bocadillos» a menudo son un estorbo y además pienso que el bloque de letras «de titular» resulta más cómico o más alegre. Pensé que la rotulación debía contribuir al tono del «cartón» y esto no es posible en el caso del «bocadillo» corriente." (en Coma, director, 1982: 736).

129. Es lo que considera P. Craig Russell: "Una de las mejores cosas de las palabras es que te hacen ir más despacio y esto te permite absorber los dibujos. Comprobé que aprecio más lo visual cuando *leo* una historia gráfica porque, aunque puede que esté concentrando la atención en las palabras, al mismo tiempo absorbo los dibujos." (en Coma, director, 1982: 930).

130. Entiende Eco (1968: 172) que: "La relación entre encuadres sucesivos muestra la existencia de una sintaxis específica, (o mejor de una serie de leyes de montaje)."

En este sentido, el nivel sintáctico del cómic se constituye por la relación de yuxtaposición y combinación entre viñetas, en una operación, que puede denominarse como “montaje”, por similitud al cine; con la diferencia obvia de que el cómic no trata de conseguir el resultado de la ilusión de movimiento continuo, a partir de fotogramas-viñetas inmóviles, sino, como bien dice Eco (1968: 172), de “realizar una especie de continuidad ideal a través de una real discontinuidad.”¹³¹ Si en el cómic no es lo más habitual el denominado montaje en el plano (del que presentan ejemplos memorables Eisenstein o Welles), el cómic hace uso de él con mucha frecuencia (haciendo de necesidad virtud), de tal manera que la misma viñeta acoge dos acciones simultáneas, realizadas por sujetos distintos pero vinculadas entre sí, aprovechando una disposición en profundidad espacial y, por lo general, con profundidad de campo.

Desde el punto de vista técnico supone la disposición de viñetas sobre una superficie, que funciona como hipercuadro o “parrilla”; pero sustentados en esta operación física, se están produciendo dos efectos que la trascienden: uno narrativo y otro plástico. El montaje, entonces, ha de ser entendido en el cómic como operación mediante la que se articula y da forma a un material compuesto por formas menores, básicas: ciertamente el montaje es la operación que constituye, que da forma acabada, al mensaje en este medio.

Las relaciones se establecen entre viñeta y viñetas y en cuanto a todos sus componentes. Por eso no deja de ser una reducción el considerar –como se hace con frecuencia– que el montaje implica la construcción de un tiempo y de un espacio mentalmente continuo; en realidad, estos son componentes básicos para que se desarrolle un asunto hecho por personajes.

La operación básica que subyace a la sintaxis del cómic (como averiguó Metz para el cine) es, sin duda, la metonimia, dado que la vinculación (el *raccord*) entre viñetas implica la relación entre elementos diferentes que comparten, sin embargo, componentes comunes.

4.3.1. *Las unidades sintácticas básicas*

Las unidades resultantes de la combinación y yuxtaposición de viñetas en el cómic pueden ser de dos tipos: físicas o espaciales (la tira,¹³² la página,¹³³ el cua-

131. Se ha de tener precaución, no obstante, al cruzar cómic, cine y novela, para que no se produzca la confusión entre movimiento y desarrollo de la trama: es el cine el que propicia la lectura del cómic desde el punto de vista del movimiento, mientras que la novela ayuda a entender mejor el desenvolvimiento del cómic desde lo argumental.

132. Definida por Eisner (1996: 157), para la tradición occidental, como “serie de viñetas (de izquierda a derecha) de una página”.

133. La definición que aporta Gubern (1972: 37) es: “estructura de montaje peculiar de ciertos comics, que se caracteriza por estar concebida y realizada para ser reproducida sobre la integridad de la superficie de una página, para lograr una unidad gráfica con coherencia plástica global”. Para Eisner (1996: 157) es, simplemente, “una hoja de la publicación o área total de trabajo”.

dernillo, el *book* o álbum)¹³⁴ y narrativas (la secuencia, el capítulo, el episodio, la parte): lejos de ser meras condiciones de reparto material, estas unidades tienen trascendencia significativa.

La cualidad estática, pictórica, del cómic hace que en el montaje se establezcan relaciones entre viñetas no equiparables a las relaciones entre planos propia del cine. Así en el cómic se dan relaciones entre componentes como formato y tamaño, que dan lugar a diferentes resultados plásticos y narrativos; y también se facultan relaciones sintácticas entre viñetas no contiguas (en la misma tira o en la misma página, sobre todo).

Con respecto a las segundas, si parece apropiado que el cómic adopte unidades de la narrativa literaria (como el episodio o capítulo, por su condición temática y gráfica fácilmente hacedera y perceptible), cabe plantearse si es adecuado el adaptar al cómic las unidades cinematográficas (o teatrales), como la secuencia o la escena y en qué sentido hacerlo. La peculiar condición temporal, espacial y argumental de la viñeta (que da lugar a una alta concentración significativa), hace que, si desde el punto de vista material puede ser equiparable al fotograma, desde el punto de vista semántico (y, en cierto modo, sintáctico) pueda hacerse claramente equivalente al encuadre o al plano (cuando hay diferencia) y al plano secuencia, y en ocasiones, rebasando estas unidades, a la escena, que se define, precisamente, por “su unidad de tiempo y/o lugar” (Gubern, 1972: 163) o a la secuencia, definida por “su unidad de acción dramática” (ídem.). De todos modos, cuando la concentración significativa del cómic no es extremada, la secuencia (como conjunto de viñetas que vehiculan un fragmento unitario de argumento con mantenimiento de espacio y tiempo) es unidad básica del montaje del cómic.

En cuanto a los signos de puntuación, el cómic trata de evitar (por economía expresiva y de material) el empleo de los demarcadores de secuencia como los utilizados por el cine, del tipo de los fundidos o cortinillas.

Caso extremo de la condición expansiva de la viñeta es el del montaje en ventana, en el que una viñeta sirve de continente a otra con la que establece relaciones variadas: acción de mirar y lo visto (forcejeando con la simultaneidad), o dos acciones inmediatas de otro tipo, algo que se va abriendo camino en el cine (por influjo del video), en películas tan significativas como *Diario íntimo*, de Greenaway.

134. Se trata de una publicación de cómic en formato de libro. Algunos autores distinguen el álbum del “cómic book”, al que consideran de formato americano, destinado a narraciones de superhéroes.



Figura 1. Al Capp, *Li'l Abner*. © Capp Enterprises, Inc.
All rights reserved.

4.3.2. *La asociación de viñetas y su fundamento*

La asociación de viñetas se efectúa, en último extremo, por la tendencia cognoscitiva del ser humano a relacionar elementos delimitados que se presentan a su consideración; esta tendencia se subraya, obviamente, cuando los componentes ofrecen aspectos que los hacen relacionables. En el cómic (como en otros ámbitos del conocer y estéticos) los tipos de asociación entre viñetas (ya consecutivas, ya distantes) se gradúan, desde los que responden a un estímulo lógico (identidad, similitud, consecuencialidad, secuencialidad temporal) hasta aquellos que plantean una vinculación arbitraria, pasando por tipos como los nacidos del contraste, que son menos lógicos. Los primeros son los más frecuentes en el cómic, como es de esperar, dada su índole fundamentalmente narrativa, con mensajes de alta previsibilidad.

4.3.3. *Tipos de articulación*

En la medida en que cada viñeta se configura como una unidad argumental, (y, por tanto, espacial y temporal) y plástica, la estructuración de estas unidades implica articulaciones en ambos ámbitos.

La actividad de puesta en plana o página (la disposición de viñetas en la superficie de la página) debe contar no sólo con las necesidades y efectos narrativos, sino con los plásticos, o mejor, debe contar primordialmente con estos. Los factores que intervienen en esta actividad son el número de viñetas por página, su tamaño, la proporción entre ellas y sus formas, el cierre o abertura del hipercuadro o malla que las acoge y el grado de ocupación de esta superficie básica por parte de las viñetas (Groensteen, 1999: 107). La puesta en página puede deberse a diferentes factores y tiene como resultado un determinado efecto visual (regular, irregular, lineal, geométrico, agobiante, claro...) que tienen

que ver con lo estético en sí, con el ritmo de visionado y de lectura y con la sensación que provoca en el espectador.

No hay, como es comprensible, ninguna fórmula obligatoria para la disposición de las viñetas en el hipercuadro de la página o en las unidades mayores. No obstante, es obvio que hay una disposición canónica que articula con tendencia a la regularidad, varias viñetas (2 ó 3) en tiras y éstas (3 ó 4) en la página, con una caja similar a la de la figura 3.

Sobre esta disposición, que se podría denominar convencional, las posibilidades que se abren son numerosas, como podrá verse en el episodio de *Torpedo* que analizo más adelante. Peeters (1998: 41-64) trata de sistematizar esta diversidad y apunta a la utilización decorativa (en la que la disposición de la página busca el efecto o el efectismo estético) y la que denomina (de forma poco acertada) “retórica” (en tanto se produce una relación necesaria entre diseño de página y necesidades expresivas y del relato; lo que -si bien se mira- no ha de ser una modalidad, sino la situación de felicidad a la que debe tender cualquier diseño).

Por su parte, Groensteen (1999: 114), tras puntualizar sobre la amalgama de criterios de Peeters, plantea utilizar nociones como las de regularidad y discreción, y sus contrarios, y la combinación de los cuatro, para enfocar el análisis de la puesta en página.

Atendiendo al aspecto narrativo en la secuencia de viñetas, el cómic, al igual que el cine, efectúa articulaciones de espacio y tiempo sustentadoras de la acción. El cambio de viñeta a viñeta precisa de la construcción de un espacio imaginado coherente (que no continuo, la mayor parte de las veces) y de un recorrido temporal ordenable; del mismo modo, el cambio de secuencias puede requerir conectores que faciliten la articulación del texto.

4.3.4. *Articulación espacial*

La construcción del espacio coherente en el cómic se efectúa, fundamentalmente, mediante el mantenimiento de fondo y figura. El carácter estático y elíptico de este medio, y el peso específico de la viñeta (frente a la ilusión de movimiento y continuidad del cine) hacen, no obstante, que se relajen (hasta desatenderse) algunos procedimientos de articulación espacial habituales en el cine para la consecución de un fingido espacio continuo, como el mantenimiento de la escala, el *raccord* de dirección (tanto el de miradas como los de movimiento: laterales y en el eje), el de voz -letra en este caso- (en contracampo, en fuera de campo o en eco, entre secuencias); así, cuando el cómic emplea un conector como el del *raccord* espacial (al que suelen adjuntarse el de acción y el de movimiento), queda de manifiesto su condición extraña, como puede verse, por ejemplo, en el conocido pasaje de Spider-Man (Al Migrom y Jim Mooney) en el que el héroe trepa por el esqueleto de un dinosaurio expuesto en un museo y se esconde en su interior.

Esta forma de articular hace que (frente al espectador de cine, “llevado” por la ilusión de imagen continua) el lector de cómic se vea obligado a un mayor esfuerzo (aunque casi siempre pequeño) de rellenado del mensaje.

4.3.5. *Articulación temporal*

También es distinto, frente al cine, el empeño del cómic en cuanto a crear la ilusión de tiempo continuo. El cómic apela a la ilusión de tiempo durativo en el interior de la viñeta (por convención de lectura, inducida por dibujo y palabra). Cuando rebasa la viñeta, el cómic se preocupa por la continuidad temporal en cuanto a solucionar problemas de orden lineal, de ritmo, de frecuencia o de subjetivización.

La sucesividad, que es la situación temporal normal, se apoya en el cómic (como en las artes narrativas) en el vector de lectura y en el desarrollo argumental.

La anacronía le plantea al cómic graves problemas. La imagen es, por axioma, presente exclusivo; en principio, no tiene marcas (como ocurre en el lenguaje natural) que le permita significar pasado o futuro. La señalización del salto atrás o adelante ha motivado, entonces, (además de las lógicas modificaciones en figura y fondo) la aparición de signos específicos, como nubes, que marcan la inconsistencia, la no realidad presente de lo que contienen (evanescencia del recuerdo y porvenir, intangibilidad...); el rasgo pertinente, no obstante, viene a ser el de la falta de firmeza o rotundidad.¹³⁵ Como en otros capítulos, el cómic innova sobre este rasgo, insertando las imágenes en los ojos o en el cerebro, como entrada en la interioridad síquica o asiento del recuerdo o la facultad denominada por Aristóteles “estimativa”, respectivamente) (recuérdese que el cine, con frecuencia marca el *flash-back* con un *travelling* o *zoom* de acercamiento a los ojos del personaje):

135. Como puede verse, con cierta claridad, en el uso que hace Campbell, en *From Hell* (Moore y Campbell, Barcelona, Planeta DeAgostini, 2001, pp. 314 y 406), trazando con recta continua, a regla, el cuadro de la viñeta, para indicar presente, y trazando la línea a mano alzada, irregular, con ondulaciones, para señalar recuerdo.



Figura 2. W. Eisner; *Spirit* (1946) © DC Comics, publicado por Norma Editorial.

La falta de precisión de la imagen en relación al tiempo hace, también, que el expresar un paso de tiempo determinado (cinco minutos, cuatro horas, dos días) sea un problema para el autor. Como reconocen los autores, la solución más fácil entonces es la de recurrir a la palabra.

Como arte secuencial, fundamentado en la linealidad temporal, el cómic (al igual que novela y cine) debe resolver los problemas que le plantea la simultaneidad. Cómic y cine utilizan al respecto procedimientos como el aprovechar la profundidad de campo, hacer coexistir en el mismo encuadre las dos acciones, dividiendo la imagen (*split-screen*) y, sobre todo, el montaje alternado (*cross-cutting*). La cualidad singular del cómic, en cuanto arte espacial además de temporal, permite aprovechar la posibilidad de prescindir de la linealidad y utilizar la puesta en página para plantear opciones a las acciones simultáneas, como ocurre con frecuencia en las portadas de los tebeos de humor; opciones, que no soluciones, obviamente, porque, del mismo modo que sucede en cine y novela, todo esfuerzo por ir contra la linealidad sólo redundará en su subrayado.

4.3.6. *Articulación de secuencias*

Lo más común es que las secuencias se articulen en el cómic mediante el recurso a la progresión de la trama, con la continuidad de los personajes. Sin embargo, el cómic puede utilizar en ocasiones conectores específicos, como fragmentos narrativos insertos en cartuchos (con voces en *over* o en *off*), a manera de procedimiento literario, o, incluso, como el cine fundidos “fotográficos”, procedimiento éste muy infrecuente por ir contra la tendencia condensadora (y económica) propia del cómic.

4.3.7. *El ritmo visual como efecto de la puesta en página*

Con mucha frecuencia las decisiones tomadas con vistas a la puesta en página tienen que ver con “emparejamientos plásticos” (Groupe μ , 1993: 317) y, más precisamente, con la consecución de un determinado ritmo visual, entendido éste como la repetición de al menos tres fenómenos comparables, que viene a configurar una isotopía plástica. En tal efecto entran en juego tanto las unidades mayores (la propia viñeta, los rotulados de globos y cartuchos, o las figuras de objetos y personajes), como los propios formantes. Así, podrán distinguirse ritmos de colores, de textura y de la forma, y en estos últimos se podrá atender al ritmo de dimensión (que resulta del juego con los volúmenes), de posición (que toca a las distancias de las figuras entre sí, o a su ordenación respecto a un eje) y de orientación (que atiende a la secuencia de figuras según una medida regular, v.g., cuadrados presentados en serie sobre su base o sobre uno de sus ángulos) (Groupe μ , 1993: 203).

4.4. La narratividad en el cómic. El análisis del cómic como relato

Aun constatando el hecho de que la viñeta ya puede ser considerada en sí misma un microrrelato, es notorio que el cómic fía su condición narrativa en la combinación de viñetas.¹³⁶

Como ocurre con cualquier estructura, ello implica que las unidades que la constituyen comienzan a adquirir nuevos valores, por la relación que entablan con otras unidades. De otro lado, al tratarse de una narración, se generan en el cómic categorías y estructuras específicamente narrativas.

A la base de cualquier consideración al respecto debe hallarse la temprana percepción de la semiótica (Jakobson: 1988) de la presencia de un dispositivo común a toda narración, independientemente de la materia en que se desarrolle, ya sea novela, cine o cómic.

Entendido, sustancialmente, el texto narrativo (como se avanzó en el primer capítulo), como un “conjunto finito y estructurado de signos [...] en el que una instancia enunciativa cuenta una historia.” (García Jiménez, 1993: 136), sus componentes y categorías básicas han sido puestas de manifiesto por la narratología estructural y (la) semiótica.

Como ya quedó expuesto por extenso (cfr. caps. 1 y 3), la distinción, básica en lingüística y semiótica, entre enunciado y enunciación se reacomoda en narratología en conceptos que recubren distinto significado: historia /discurso. En realidad, el texto sólo se presenta de inmediato al lector como enunciado o discurso y, si extremamos la consideración, como una superficie textual determinada. Conocido el código de este enunciado, es cuando se manifiestan el resto de componentes. Como apreció Benveniste (1966), todo enunciado lleva ínsitas las huellas de la enunciación que lo originó. Por ello, el enunciado nos revela la instancia enunciativa, con las categorías que la componen: persona, voz, nivel narrativo, perspectiva, calidad y cantidad de su conocimiento. Claro es que este planteamiento revela una paradoja (más agudizada, o llamativa en literatura) en cuanto a la importancia de los integrantes: sí, por un lado, la evidencia resalta la inmediatez del enunciado, por otro no cabe duda de que el origen de todo texto escrito (o, en este caso, dibujado y escrito) ficcional se encuentra en la instancia de la que surge: el narrador (Hamburger, 1957). Junto a la instancia enunciativa el enunciado transmite (es) una trama que, en su -digamos- estructura profunda, comporta una his-

136. Viene a ser excepcional que la puesta en serie en el cómic no conlleve finalidad narrativa, habida cuenta de la disposición fundamentalmente evasiva de este medio de comunicación. Bien al contrario, el *comic-book* ha ido subrayando la condición narrativa de este medio hasta aproximarla a la novela, con lo que ello supone de adopción de rasgos más propios de lo literario, como la mayor verbalidad o el uso menos económico del espacio; algo muy perceptible en textos como *From Hell* (Moore y Campbell) y menos en *Mauss* (Spiegelman).

toría. Por trama –como es bien sabido– ha de entenderse el conjunto de sucesos y agentes tal y como se presentan en la narración; mientras que por historia (concepto que nace de una abstracción sobre la trama) se entiende los sucesos ordenados cronológica y lógicamente. Este par de conceptos (aportados muy pronto por la narratología nacida del formalismo ruso, tras Propp) es de gran interés para entender la configuración del mundo posible ficcional, en la medida en que, al ponerlas en relación, iluminan las operaciones que constituyen el objeto estético: selecciones y manipulaciones en acontecimientos, actantes y en las series espacial y temporal. El receptor, en fin, puede detenerse en el aspecto significativo del texto, en cómo está configurada la superficie textual, con lo que se cubre la atención a los componentes fundamentales del dispositivo narrativo. Cada componente, a su vez, está integrado por un conjunto de categorías constitutivas.

Así, el análisis del cómic en este componente lo entiendo planteado, básicamente, como la percepción, deslinde y estudio de un enunciado o discurso, con determinada superficie textual, producido por una instancia enunciativa, que transmite una trama, cuya peculiaridad se manifiesta por su relación con su historia, entendida a partir de operaciones generativas como la propia constitución del narrador, la tematización, la temporalización, la espacialización, la caracterización, la estructuración y la textualización.

4.4.1. *La estructura profunda*

4.4.1.1. *La historia*

La teoría de la narrativa ha distinguido, por lo general, dos o tres macroestructuras básicas en el relato y fundamentales, asimismo, para el análisis: el discurso o enunciado, que se ofrece de forma inmediata a la lectura y es noción formal, y sobre él, las nociones o planos (o “grados” –Bobes, 1993: 141–, si se atiende a la actividad y resultado de abstracción) de trama e historia.¹³⁷ La diferencia entre trama e historia es gradual, la propia del grado de abstracción que se efectúe en el análisis, y el criterio para oponerlas es “fundamentalmente el orden” (Bobes, 1993: 112). Ambas configuran la materia del relato y no entrañan respeto a la literalidad del texto (como tal admiten resumen), y se oponen al discurso, forma superficial del texto, que exige respeto a su literalidad.

Las tres nociones, capitales para configurar una teoría de la narración y, por ende, para establecer cualquier metodología de análisis e interpretación de relato, muestran dificultades de comprensión.

137. Sobre estas se ha añadido también, por parte de Genette, la de *récit*, o hecho de contar el relato (además de superficie textual), y la de “modelo narrativo”, por parte de Segre (1976).

La de historia presenta –a mi modo de ver– una ambigüedad significativa que, si es disculpable (o disimulable) en la teoría, se hace pernicioso en la práctica de análisis e interpretación. Buena parte de esa ambigüedad semántica viene de que en el concepto se cruzan dos significados distintos. La historia ha de ser entendida en todo caso como noción surgida de la abstracción sobre la trama; pero en unos autores se entiende como comprensiva de la totalidad de componentes del mundo ficcional,¹³⁸ mientras que en otros esa condición no se nota, y queda especificada y restringida como la estructura medular del relato,¹³⁹ vertebrada por la relación temporal y/o causal, principalmente.

Aristóteles concede primacía a la lógica frente al tiempo, en la configuración de la tragedia, mientras Tomashevski (1982) describe la historia (*fábula*, en su terminología) ceñida a los acontecimientos y estos al tiempo.¹⁴⁰ Pero la abstracción del discurso a la historia entraña su dificultad, ya desde la propia teoría, porque, como advierte Todorov (1970: 158), es difícil mantener la noción de cronología ideal, porque “la historia raramente es simple”, al estar compuesta por varios hilos, con su temporalidad propia; aunque sí es cierto, como percibe Segre (1976: 35), que la síntesis que el receptor va realizando en su memoria, tiende a reordenarse en fábula o historia.

En correspondencia con los problemas que plantea la delimitación significativa de la noción de historia, tampoco la noción de trama escapa a la confusión y la ambigüedad. Como se apuntó más arriba, la diferencia entre trama e historia estriba en el grado de abstracción y el criterio para oponerlas es fundamentalmente el orden, como ya se dijo. La trama aparece como correlato de la historia, entendiendo que trama es la historia tal como se presenta en el relato, con sus alteraciones temporales, pero, además, con las modificaciones propias de la intervención enunciativa. Historia y trama, como bien percibe Bobes (1993: 411) admiten resumen, pero el resumen de ambas revela que acogen (o prescinden de) elementos distintos. La historia, en particular, prescinde de la presencia del narrador, aunque, en rigor, no pueda dejarse de lado que le es debida la selección de sus componentes. Por otro lado, se entiende que la historia ofrece el significado (Bobes, 1993) del relato, pero, en realidad, lo que

138. Como afirma Chatman (1990: 29): “la *historia* es, en cierto sentido, la sucesión de sucesos que presuponen el conjunto total de todos los detalles concebibles, es decir, aquellos que pueden ser proyectados por las leyes normales del universo físico.”

139. Para Rimmon-Kenan (1983: 3), “Story designates the narrated events, abstracted from their disposition in the text and reconstructed in their chronological order, together with the participants in these events”.

140. “Se denomina fábula al conjunto de acontecimientos relacionados entre sí sobre los que se nos habla en la obra [...] La fábula se opone al argumento [trama, en la terminología que utilizo]: los mismos sucesos pero en su *exposición*, en el orden en que se comunican en la obra, en la relación en que aparecen en la obra las informaciones sobre ellos”.

ofrece es el significado básico, porque se producen modificaciones de sentido en los otros dos niveles. De igual modo, cuando se expresa que “el nivel de las funciones [...] proporciona la mayor parte del sistema narrativo.” (Barthes, 1970: 28), se está haciendo una generalización excesiva (en este caso por la amplitud de la noción de historia o fábula), porque buena parte de ese sistema viene dado por las modificaciones que se acogen en la trama. También cabe plantear si algo propio de la forma de contar pasa a la historia o coincide con componentes de la historia; el hecho de que algunos componentes narrativos (sucesos, intervinientes, lugar, tiempo) se observen en los dos niveles ya puede producir confusión, pero, además, puede pensarse si en la historia se da punto de vista (García Landa, 1998: 190) o si -en otro orden de cosas- la historia debe acoger los comentarios del narrador: dejar reducida la historia a los sucesos es dar una importancia a la acción no sólo capital, sino exclusiva; algo que puede ser explicable por la deuda de los modelos narratológicos canónicos con relatos folkóricos o míticos.

A efectos de la práctica de análisis e interpretación es preferible mantener distintos los niveles de historia, trama y discurso (o superficie textual), porque de este modo se aporta mayor claridad. Algo que se percibe mejor cuando se trata de entender estos conceptos como resultado de una actividad abstractiva: la trama, así, es el resultado de una primera síntesis significativa hecha por el lector sobre el discurso,¹⁴¹ mientras la historia sería el resultado de una segunda operación de abstracción.

Estas operaciones de abstracción, que lleva a cabo el lector (y el investigador, como lector) no tienen una sola fórmula o camino (ni, por tanto, un solo resultado), y dependen de factores como la decisión sobre los focos de interés argumental o la intención pragmática; dicho de otro modo -como advierte Eco (1993: 147)- “la fábula [historia] se construye en el nivel de abstracción que se considera más fructífero desde el punto de vista interpretativo.”¹⁴² La interpretación que se efectúa en la lectura, además, respeta (o es coherente con), la isotopía o camino de significado, adoptado desde el principio (literal, metafórico, alegórico, moral), y depende de la competencia intertextual del lector (Eco, 1993: 149), quien actualizará de formas diferentes el mismo texto, según el conocimiento que tenga de relatos parecidos o del relato que ha dado lugar al texto que lee.

141. Como propone Eco (1993: 146): “En un texto narrativo, la trama se identifica con las estructuras discursivas. Sin embargo, también cabe interpretarla como una primera síntesis que el lector trata de hacer sobre la base de las estructuras discursivas, una serie de macroproposiciones más analíticas que dejan todavía indeterminadas las sucesiones temporales definitivas, las conexiones lógicas profundas.”

142. Ejemplifica Eco (1993: 147) proponiendo que se puede tomar *Ivanhoe* como la historia de los sucesos acaecidos a los personajes (Ivanhoe, Cedric, lady Rowena, Rebecca...), pero también como la historia de choque de clases y etnias (normandos y anglosajones).

4.4.1.1.1. *La acción y las unidades básicas del relato*

Se considera a la acción,¹⁴³ por lo común, la esencia del relato, algo que no debe hacer perder de vista que pueda ser débil (Aumont: 1996: 113) o ceder su importancia al juego estilístico del discurso o a otros componentes.¹⁴⁴ Sus unidades básicas constitutivas son los propios sucesos, los personajes, el espacio y el tiempo, que forman esquemas al combinarse en torno a una de ellas que ejerce la función de dominante.

Un análisis semiótico anima a contemplarlas y entenderlas desde enfoques semánticos, sintácticos y pragmáticos. No cabe duda de que estas unidades pueden ser entendidas por su capacidad semántica, por su significado (o, de otro modo, por su referencialidad interna) o por su capacidad de remitir a la realidad empírica. Sin embargo, el enfoque predominante en el estudio de la historia, desde los comienzos de la narratología con Propp, es el sintáctico, en el que se observan las acciones (y secundariamente los personajes) desde su vertiente relacional y de construcción.

Se considera que la unidad mínima del relato es el acontecimiento o suceso; a veces, en lo teatral y en el cine, se sustituye por una noción tan imprecisa como la de “situación”,¹⁴⁵ y la reflexión sobre el cómic ha de estar atenta a estas posibilidades. Decidir qué pueda ser considerado como suceso en un texto depende tanto de su vinculación con la referencia (la “realidad”) como con la visión del mundo imperante.¹⁴⁶ Este planteamiento lotmaniano implica comprender el acontecimiento desde el plano semántico,¹⁴⁷ pero ciertamente, de forma distinta a como lo hizo Veselovski cuando definió el *motivo* en relación con la referencia.¹⁴⁸ El planteamiento semántico de Veselovski fue pronto com-

143. A los efectos de nuestra indagación, la acción puede ser definida, como hace van Dijk (1992: 243), como “un suceso ocasionado por un ser humano.”; se ha de tener en cuenta, además, que la semiótica estudia las acciones “en papel”, las acciones ya descritas (Greimas, 1990: 21).

144. Es excepcional, por otra parte, el hecho de que no pueda establecerse la historia a partir de un argumento, como ocurre en *El año pasado en Mariembad* (Alain Resnais, 1961), o en la primera parte de la novela de Agustín Cerezales, *La paciencia de Juliette* (Madrid, Alfaguara, 1997); en el cómic es más difícil que se produzca tal contingencia, por su vocación a favorecer la comprensión del lector.

145. Soriau, en *Les deux cent mille situations dramatiques* (1950) entiende la situación como una figura estructural en la que hay un equilibrio de fuerzas; se entiende que en un momento dado de la obra y como resultado de la relación de funciones de los actantes.

146. Así lo advierte Lotman (1982: 287): “En *El Heptamerón*, de Margarita de Navarra, la alta sociedad separada durante un peligroso viaje a través de lugares montañosos inundados por las crecidas vuelve a reunirse felizmente en un monasterio. El hecho de que murieran criados (ahogados en el río, devorados por los osos, etc.) no representaba un acontecimiento.”

147. “En un texto”, afirma Lotman (1982: 285), “acontecimiento es el desplazamiento del personaje a través del límite del campo semántico”.

148. “Entiendo por motivo” –define Veselovski– “una fórmula que sirve como una primera respuesta a la sociedad acerca de las cuestiones que la naturaleza siempre ha planteado al hombre o que

pletado con (o desplazado por) la definición formal-funcional, (morfológica o sintagmática) de Propp, para quien la *función* se ha de entender ya en su vinculación con otros fragmentos de la historia, como “la acción del personaje considerada desde el punto de vista de su implicación en el desarrollo de la intriga”.¹⁴⁹ La concepción funcional es la que orienta la aportación narratológica clásica, aunando sentido y función¹⁵⁰ para definir las unidades narrativas mínimas,¹⁵¹ como micro-relatos o micro-proposiciones narrativas, atendiendo tanto a su condición de invariantes, como a las variantes que experimenta según cada texto (Bremond, 1987: 124).

Los sucesos, motivos¹⁵² o funciones, definidos, por tanto, como unidades de sentido,¹⁵³ distribucionales y funcionales, pueden ser clasificados, atendiendo a su importancia funcional en el desarrollo de la intriga, en el cambio de un estado de cosas a otro, como nucleares y adyacentes.¹⁵⁴ Son los primeros aquellos

fija aquellas impresiones particularmente vivas de la realidad que parecían importantes o que se repetían. El rasgo del motivo es su esquematismo icónico y elemental.” (A. N. Veselovskij, *Istoriceskaja poetika* [Poética histórica], Leningrado, 1940, p. 494; en Lotman, 1982: 284).

149. Planteamiento cercano es, ya en formalismo ruso, el de Shklovski, para quien un relato no es la suma de motivos semánticos, sino de recursos que se vinculan sintagmáticamente. (*Teorija prozy* [Teoría de la prosa], Moscú-Leningrado, 1925, p. 50; en Lotman, 1982: 284).

150. De cualquier forma, la distinción entre lo semántico y lo funcional es difícil de hacer en la práctica, como advierte Bremond (1987: 123).

151. Como afirma Barthes (1970: 16), respecto a los fundamentos del método: “Según la perspectiva integradora que ha sido definida aquí, el análisis no puede contentarse con una definición puramente distribucional de las unidades: es necesario que el sentido sea desde el primer momento el criterio de la unidad: el carácter funcional de ciertos segmentos de la historia que hace de ellos unidades: de ahí el nombre de “funciones” que inmediatamente se le ha dado a estas primeras unidades. A partir de los formalistas rusos se constituye como unidad todo segmento de la historia que se presente como el término de una correlación.”

152. No cabe duda –como afirma Segre (1985: 112, nota 23)– que hay una cierta «sobrecarga» en el término “motivo”, que puede indicar “1. Esquemas de representabilidad, esto es, arquetipos de acciones, bastante cercanos a: 2. Elementos narrativos mínimos recurrentes en narraciones populares o literarias. Pero también indica: 3. Un segmento significativo o significado recurrente en un determinado texto (*leitmotiv*). El significado 4.: Acción determinante en la trama de una narración, introducido por los formalistas (y retomado, también en la variante *motivema* por Dolezel, Dundes, etc.) aumenta peligrosamente la polisemia.” Por ello, Segre concluye proponiendo la sustitución del término *motivo* por el de *acción*, o *acontecimiento*, o *evento*, en un sentido, o por el de *función*, “cuando constituya una invariante del modelo narrativo”.

153. Barthes (1970: 17) es muy claro al entender la función como unidad de contenido: “La función es, evidentemente, desde el punto de vista lingüístico, una unidad de contenido: es “lo que quiere decir” un enunciado, “lo que lo constituye en unidad formal y no la forma en que está dicho.” Remite en esta apreciación a Greimas (1971, VI), quien considera, a su vez, que “Las unidades sintácticas (más allá de la frase) son de hecho unidades de contenido”. Por tanto, concluye Barthes: “La exploración del nivel funcional forma parte, pues, de la semántica general.”

154. Barthes las denomina *cardinales* (o *núcleos*) y *catálisis*; mientras Chatman (1990) habla de *nucleares* y *satélites*; sin dar mayor importancia a la terminología, considero conveniente tener presente la relación entre nuclearidad y adyacencia, similar a la que se establece en el análisis lingüístico.

sucesos cuya supresión desarticularía la historia; los adyacentes, por el contrario, son complementarios de los anteriores,¹⁵⁵ no entran a formar parte de la secuencia medular, articulada por el tiempo y/o la causalidad. Ambos constituirían, como apunta Barthes (1970), el nivel distribucional.

Pero, cabe advertir que con las funciones adyacentes (o *catálisis*) ya estamos rebasando el nivel de la historia; en efecto, si tal noción se toma en el sentido estricto de esquema medular del relato, las funciones adyacentes no pertenecen a ella, sino a la trama.¹⁵⁶

Distinguió también Barthes (1970: 18-9) las funciones, propiamente dichas, de los indicios. Serían estos todo aquello que en el texto informa y “viste” a personajes y espacios: “indicios caracterológicos” de los personajes, “informaciones relativas a su identidad, notaciones de «atmósferas», etc.”. Dentro de esta clase efectuó una subdivisión (p. 21) entre los *indicios* propiamente dichos, “que remiten a un carácter, a un sentimiento, a una atmósfera (por ejemplo de sospecha), a una filosofía, y las *informaciones* o *informantes* “que sirven para identificar, para situar en el tiempo y en el espacio”. Indicios e informantes constituyen el denominado por Barthes “nivel integrativo” que aporta informaciones y referencias de tipo (semántico, dice Reis, 1995: 93) de creación de mundo.

Pero, de nuevo, la advertencia del propio Barthes (1970: 19) hace ver que los *indicios* no pertenecen al nivel de la historia (o fábula) en sentido estricto, sino a un nivel superior que es, para él, el de las “acciones de los personajes o narración”, que (dejando de lado la imprecisión de la expresión por la amplitud semántica) a mi modo de ver, es preferible considerar deslindado del anterior. Ubersfeld (1993: 168), por su parte, considera la distinción entre *catálisis* informantes e *indiciales* discutible y, además, poco útil, ya que ambos cometidos suelen darse conjuntados en la misma función. En el cómic, la viñeta supone una clara segmentación (física, de antemano) que, en muchas ocasiones, viene a delimitar una función o microsecuencia nuclear.

La narratología estructural agrupa las funciones en unidades básicas, como la *secuencia*. Para Barthes, siguiendo a Bremond, la *secuencia* es una “sucesión lógica de núcleos unidos entre sí por una relación de solidaridad” (1970: 25), entraña “momentos de riesgo”, alternativas, la posibilidad de elección o posibilidades de desarrollo diferentes.

155. “No hacen más que «llenar» el espacio narrativo que separa las funciones-«nudo»” (Barthes, 1970: 20).

156. Es algo hacia lo que apunta Barthes (1970: 21) cuando afirma que “no es posible suprimir un núcleo sin alterar la historia, pero [...] tampoco es posible suprimir una *catálisis* sin alterar el discurso.”

4.4.1.1.2. *Categoría de cantidad: la densidad de sucesos*

En mi opinión, es de gran interés, a efectos de calibrar la índole del relato, notar su densidad de sucesos. La proporción de funciones nucleares y adyacentes ya marca (desde la base de la historia), el tipo de relato, porque da lugar a relatos diferentes: una novela como *Los pilares de la tierra*, de Kent Follet, se caracteriza por una densidad alta de sucesos, mientras *La señora Berg*, de Soledad Puértolas, se caracteriza por lo contrario. Una novela como la de Follet dejará escaso espacio para reflexiones, consideraciones o descripciones; por el contrario, esa será la materia narrativa predominante de novelas como la de Puértolas.¹⁵⁷ El cómic, por sus propias características (sobre todo, por su tendencia a la condensación), tiende hacia los relatos con densidad alta de sucesos.

4.4.1.1.3. *Categorías, planos, dimensiones y estados*

El universo semántico del texto artístico se puede entender configurado mediante categorías o nociones básicas y las relaciones que entablan entre ellas; hay diferentes grados de abstracción en las categorías (categorías como *muerto* vs. *vivo* pueden ser manifestación figurativa de categorías más abstractas como *ausente* vs. *presente*) y el paso entre las isotopías que conforman puede producirse por medio de conectores metafóricos (Greimas, 1976: 106). Obviamente, la tendencia del investigador será la de utilizar categorías esenciales (como las nombradas) u otras (como *cosmológico* vs. *antropológico*), por su utilidad orientadora. Advierte Greimás también que las categorías pueden estar connotadas eufóricamente o disfóricamente.

La indagación práctica de Greimas le lleva con frecuencia a echar mano de distinciones básicas, como la de los diferentes planos: el *nouménico* (o plano del ser) y el *fenoménico* (o del parecer), o las dimensiones: la *noológica* (propia de lo cognitivo), la *somática* (relativa al cuerpo), la *pragmática* (de los actos), o la *exteroceptiva* (del exterior del sujeto) y la *interoceptiva* (del interior del sujeto), o los estados: *informativo* o *interpretativo*: delimitaciones fundamentales que, como decíamos de las anteriores, tienen la virtud de la utilidad a la hora de clarificar.

4.4.1.1.4. *Los actantes*

Componente básico de la historia o, de otro modo, de la sintaxis fundamental del relato, es el actante. Propp planteó la existencia de siete tipos de perso-

157. De manera muy consciente se acerca Italo Calvino a esta categoría, cuando su narrador-autor expresa: "Estoy sacando demasiadas historias a la vez porque lo que quiero es que en torno al relato se sienta una saturación de otras historias que podría contar y quizá contaré y quién sabe si no las he contado ya en otra ocasión, un espacio lleno de historias que quizá no sea otra cosa sino el tiempo de mi vida, en el cual uno se puede mover en todas las direcciones como en el espacio". (*Si una noche de invierno un viajero*. Madrid, Siruela, 1990, p. 122).

najes en los cuentos folklóricos: el héroe, el agresor o malvado, el donante o proveedor, el auxiliar, la princesa y su padre,¹⁵⁸ el mandatario y el falso héroe;¹⁵⁹ al mismo tiempo notó que no había correspondencia entre los personajes y las funciones o esferas de la acción, con tres posibilidades: el ámbito de la acción corresponde con el personaje, un personaje interviene en varios ámbitos de la acción, y un ámbito de la acción es ocupado por varios personajes.

Supuesta una analogía entre estructura del relato y de la oración, Greimás (1966) (trasplantando a la narratología la categoría lingüística de *actante* de Tesnière y su sugerencia de comparar la frase elemental con un espectáculo) plantea la posibilidad de someter a una reducción el conjunto de actores planteado por Propp y de entenderlos en sus relaciones como en un esquema sintáctico: “como un espectáculo simple, como una estructura actancial” (Greimas, 1966: 173). Habla entonces Greimas del actante, como una unidad sintáctica, formal, caracterizada por hacer o sufrir la acción y que estructura el enunciado a partir de sus funciones; distingue como actantes narrativos básicos a *sujeto* y *objeto*, *remite*nte y *destinatario*, *ayudante* y *oponente* (o *anti-sujeto*).

Los actantes se caracterizan (Greimas, 1990: 430) por sus valores, que pueden ser, por una parte, subjetivos o esenciales, u objetivos o accidentales (diferenciados ambos por el núcleo del predicado, *ser/ tener* y otros); y por otra, descriptivos (objetos, sensaciones y estados de ánimo) y modales (el ejercicio de modificación del *querer*, *poder*, *saber*, *deber sobre el ser* y el *hacer*).¹⁶⁰ Las calificaciones que los constituyen provienen de ejes básicos como los de *interioridad* vs. *exterioridad*, *euforia* vs. *disforia*, que, a su vez, pueden presentar diferentes manifestaciones (*placer* vs. *dolor*) que, también, pueden admitir variantes de carácter metafórico (*frío* vs. *caliente*), metonímico (*reír* vs. *lágrimas*) o de otros tipos similares (Gueunier, 1976: 152-3).

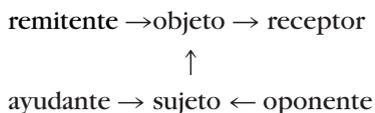
Se caracterizan también los actantes por su específico recorrido narrativo (o conjunto de programas narrativos que efectúan y de papeles) y su papel actancial, definido a su vez, por la condición semiótica (estatuto de estado y modalidades: definición morfológica) y la posición en cada momento del recorrido (definición sintáctica). La configuración acabada del actante se produce, claro es, cuando culmina su recorrido.

Los actantes se relacionan configurando una estructura básica que Greimas esquematiza en el conocido modelo, elaborado sobre el relato mítico:

158. Además de ser sugerente, no deja de tener cierta gracia la apreciación de Greimás (1966), al considerar que Propp vinculó los personajes del padre y de la princesa, para limar con ello la condición objetual de esta última.

159. A estos personajes principales se añaden –como es sabido– personajes específicos para unir unas partes del relato con otras, y personajes informadores para la función de “información”.

160. Es sugerente, al respecto, la apreciación de Greimas (1990: 430) de que el relato puede ser considerado (desde este aspecto) como una “serie de transferencias de valores”.



Los actantes se distribuyen en parejas, según su posición (sujeto-objeto y destinador-destinatario) y por su oposición (ayudante-oponente).

Las relaciones entre los actantes se asientan en modalidades básicas. La modalidad se entiende (Greimas, 1990: 262 y ss) como “lo que modifica al predicado” y es función básica en la configuración de los discursos; los valores modales de *querer*, *deber*, *poder* y *saber* pueden modificar al *ser* y al *hacer*, de tal modo que las modalizaciones efectuadas (*querer ser*, *querer hacer*, *deber ser*, *deber hacer*... y también las reflexivas del *ser* y del *hacer* y las que surgen de su modalización *ser-hacer* y *hacer-ser*; performance, competencia y modalidades veridictorias y factitivas junto a modalidades epistémicas, deónticas, aléticas) caracterizan básicamente a los discursos y también a los actantes.

En líneas generales, puede entenderse que la esfera del remitente corresponde a la modalidad del saber; la del sujeto, a la del querer; la del oponente, al poder hacer o no poder hacer.

El sistema actancial ha de entenderse como dinámico. No es solo -como apunta Ubersfeld (1993: 57)-, que cada actante sea el lugar de un paradigma (lo que muestra el juego posible de sustituciones), sino que, por un lado, las relaciones entre funciones son de entidad distinta y, además, variables, y, por otro, se abren al sincretismo; cabría plantear, además, si junto a las funciones definidas no sería adecuado introducir la noción de función “no definida”, para actores que justamente se caracterizan por instalarse en la ambigüedad.

La relación más importante del relato es la que se establece entre el *sujeto* y el *objeto* pretendido por él. Sería análoga (hasta cierto punto, dejando fuera lo psicológico del relato) a la que se da en sintaxis lingüística entre (en terminología de gramática tradicional) el sujeto y el objeto directo, a través del verbo, núcleo del predicado. La determinación del sujeto en el análisis responde a su condición medular en el relato a partir de su deseo por el objeto. Esta condición obliga a que el funtivo de sujeto sea o persona o ser animado. En el caso de haber más de un modelo actancial en un relato, es esta función, por su importancia, aquella sobre la que debe establecerse la decisión sobre el modelo actancial principal; se trataría, entonces, de situar a diferentes actores en la función de sujeto y observar en cuál de los modelos resultantes se produce una mayor dependencia del relato con respecto a la situación de deseo planteado o, de otro modo, ilumina de forma más adecuada el sentido del relato.

La importancia sintáctica de la función de sujeto suele corresponderse con la del personaje que la desempeña, pero no de forma obligatoria. Hay casos en

que la caracterización del personaje que hace de sujeto es pobre o está más tipificada que la de otros personajes; los hay también en que el papel que desempeña un personaje secundario puede ser más atractivo que el del principal, por muchas razones (más cómico, más morboso...). A este respecto, apunta Torres Monreal (en Ubersfeld, 1993: 74) que hay personajes que se apoderan del relato desde sus lugares actanciales. No creo que sea exactamente así; lo que ocurre, más bien, en muchas ocasiones, es que son personajes que ocupan la función de sujeto en su propio esquema actancial y que mantienen esa importancia cuando se desplazan a otra función en otro esquema actancial.

La condición del objeto es variable; puede tratarse de persona o ser animado (y en tal caso puede hablarse con propiedad de actante), pero también puede ser un objeto, un sentimiento, un ideal; en ocasiones, persona y sentimiento o ideal van juntos en cuanto a objeto de deseo, como ocurre, por ejemplo, en *Stendhal*,¹⁶¹ la vinculación entre actantes se traduce en el caso del sujeto/objeto en que, en cierta medida, el sujeto se caracterice por el objeto que pretende y también, por otro lado, en que el objeto rebase con facilidad la esfera de lo individual para pasar a lo colectivo, por los lazos con el resto de actantes.

La pareja que forman el remitente o destinador y el destinatario es aquella cuya relación es menos precisable y, desde luego, regularizable, sin duda porque esta relación es la más ambigua de entre las de los actantes, algo a lo que contribuye la desigualdad de naturaleza que se da con mucha frecuencia entre ambos. El *remitente* no es forzosamente humano, puede ser una idea, la sociedad, el destino, etc., e, incluso, puede ser difícil u ocioso buscarle funtivo específico. Cuando es una persona o entidad animada, es, muchas veces, la categoría de actante que posee la mayor cantidad de conocimiento sobre la tarea que ha de desempeñar el sujeto; su modalidad característica es, por tanto, la del saber. En su decisión, además, acostumbra a tener origen la acción del relato.

La función sintáctica del destinatario presenta una clara facilidad para sincretizarse con otras o propiciar sustituciones de parejas (en particular, con las de remitente, sujeto y oponente) y también, incluso, para no ser cubierta por ningún funtivo (como ocurre en textos nihilistas o existencialistas, por ejemplo, de los que el cómic de superhéroes moderno –caso de *Spiderman*, por ejemplo– es un buen muestrario).

El *destinatario* es la instancia cuyo ámbito de la acción es el de recibir el objeto. Con frecuencia se produce respecto a este actante una síntesis actancial, por la que el *remitente* o el *sujeto* son, al mismo tiempo, en el mismo actor, el *destina-*

161. En *La cartuja de Parma* Fabrizio del Dongo se enamora por Clelia, por el amor de Clelia, pero, además y sobre todo, por acceder a la condición de enamorado, que parecía estarle vedada. También puede hacerse lectura similar de *El rojo y el negro*, donde Julien Sorel funde el amor y deseo sexual de Mme. de Rênal y de Matilde de La Mole con el deseo arrasador y perentorio de éxito social y el resentimiento por las dificultades con que tropieza para lograrlo.

tario, dando lugar a un “archiactante” (Greimas, 1966: 184). Si Propp ya notó la disparidad, la falta de correspondencia unívoca, entre personaje y esfera de acción, también este modelo muestra falta de correspondencia entre actores y actantes.

Ayudante y *oponente* se plantean como categorías relacionadas con el sujeto. La modalidad en la que se mueven es la de poder, y, en analogía con la sintaxis lingüística, serían complementos circunstanciales, analogía que conviene no llevar lejos, por la evidente importancia y capacidades sintácticas del oponente. El *oponente* pondrá dificultades en la tarea del sujeto por conseguir el objeto,¹⁶² mientras que el *ayudante* prestará su auxilio al *sujeto* para que supere algunas de sus dificultades. Viene a coincidir en este aspecto con el *remitente*, pero se separa de él en que posee un conocimiento muy escaso, su ayuda es concreta y limitada a momentos puntuales de la tarea, es, con frecuencia, un (o varios) ser concreto (y humano) que adquiere corporeidad y protagonismo momentáneo en la acción. La relación entre sujeto y oponente es la que presenta más facilidad para hacerse reversible: el furtivo que ocupa la función de oponente pasa con facilidad a la de sujeto y viceversa, sobre todo en relatos que marcan el antagonismo entre ambos. De otro lado, es muy conveniente tener también en cuenta que en la misma obra pueden darse modelos actanciales distintos según se los haga funcionar con distintos actores para las mismas funciones, dos sujetos para el mismo objeto (opuestos entre sí, o no), o según se plantee que hay dos (o más) vectores de deseo para objetos distintos (como ocurre en *Blade Runner* -R. Scott, 1982-, por ejemplo).¹⁶³ Esta reversibilidad es la que hace acertada la consideración de Greimas y Courtes (1981: 20) de introducir la noción de *anti-sujeto*, como oponente con conciencia de su función y de la función del sujeto, a quien, en su propia consideración y valoración de valores y programas, desplaza, a su vez, a la función de oponente.

Es interesante, como apunta Ubersfeld (1993: 51), distinguir la acción del ayudante según su ámbito de incidencia: si la ayuda se produce en la acción del sujeto o si se da en relación con el objeto, buscando hacerlo accesible para el sujeto.

Los actantes pueden ser definidos no sólo por las relaciones que entablan entre sí, sino por su competencia (Bal, 1990: 41-2), entendida esta como la capacidad de llevar a cabo su propio programa de actuación, dentro de la historia,

162. Propp (1971) distinguió en su análisis morfológico del cuento folklórico la figura, además, del falso héroe, aquel que, cumplida la tarea por el héroe, trataba de arrebatarse el objeto para presentarse a sí mismo como el héroe.

163. Más sutil, todavía, sería la posibilidad que plantea Ubersfeld (1993: 65) de que se produzca el desdoblamiento de un actante, que dé lugar a una estructura especular, como ocurre en *El rey Lear*. Creo, no obstante, que a lo que se refiere Ubersfeld es a la situación en que dos personajes (no dos actantes) ocupan el lugar actancial de sujeto, como dos caras opuestas y complementarias, que sería el caso de Gloucester y Lear, que no son actantes (como dice Ubersfeld), sino personajes, individuados con su nombre propio.

que, a su vez, se entiende como la realización de un programa. De este modo, los actantes pueden ser configurados en relación a tres capacidades básicas: la voluntad de llevar a cabo su programa, la capacidad (conocimientos y habilidades) para hacerlo, y el poder hacerlo. Así, determinadas historias se caracterizan por la colisión de programas entre remitente y sujeto, o entre (y es lo natural) sujeto y oponente, o por la abulia ante un programa, o por la confusión ante cuál sea el programa, o por el fracaso de sujeto u oponente en su programa...

La relación de los actantes con la verdad (inmanente al texto, claro es), entre el *ser* y el *parecer* (Todorov, 1970: 163-4), también puede ser aspecto importante para especificarlos. Hadas, brujas y ogros de los cuentos folklóricos (y villanos en el cómic de superhéroes) cambian su papel actancial, al tiempo que su apariencia y que descubren su verdadero programa de actuación. Las oposiciones se plantean, entonces, entre apariencia y realidad, entre verdad y mentira, entre realidad/irrealidad-virtualidad. Películas de los últimos años, como *Sospechosos habituales* (*Usual Suspects*, 1995), *Abre los ojos* (Amenábar, 1997), o *Matrix* (Wachowski, 1998), extraen buen rendimiento significativo de la constante fluctuación entre estos planos y, en ocasiones, de la inestabilidad a que llevan al receptor, al no dar la solución y etiqueta a cada ámbito.

Se ha de tener en cuenta, asimismo, la movilidad de los fúntivos en las funciones: con frecuencia un actor o personaje pasa de ayudante a oponente¹⁶⁴ o, como ocurre en casos límite, se instala en la ambigüedad (como ocurre con *Fausto* o, en el ámbito del cómic, con *Corto Maltés*).

4.4.1.1.4.1. *El personaje tipo, actante individualizado o actor*

En el proceso de abstracción que del discurso lleva a la historia, el personaje se despoja de cuanta característica no es esencial para el desarrollo de la intriga, para su participación en las funciones nucleares o, de otro punto de vista (a partir de la estructura profunda), los actantes pueden ser entendidos como “clases de actores” (Greimas, 1966: 175¹⁶⁵). En un planteamiento homológico de la realidad y de índole intencional, el actor es quien realiza o padece el suceso o acontecimiento, (buscando una finalidad determinada), pero siempre entendido en su(s) rasgo(s) constitutivo(s) básico(s).

El límite entre actante y actor o personaje puede hacerse precario no sólo porque depende de la concepción desde la que se considere estas categorías, y

164. Como ocurre, por ejemplo, en obras de cierta complejidad moral (como *La Celestina*) o, en otro subgénero, en la comedia, donde el papel del criado recorre con sutura las funciones actanciales de ayudante y oponente y también la de destinatario.

165. Considero sugerente la apreciación de Greimas (1966: 186) de ligar la “inercia” que se percibe en las relaciones entre actantes como el posible punto de partida para entender los procesos de personificación, cosificación, figuración, etc., que se produce en lo que podríamos denominar “actorialización”, operación por la que se configura un personaje.

porque la condición actancial ha de formar parte de la configuración del personaje, sino porque en la práctica es difícil decidir cuáles son los rasgos textuales que adjudicar a uno u otro.

Personaje y actante aparecen equiparados, en principio, en relatos de sencillez argumental y subordinación del personaje a la acción (que son los que componen el corpus narratológico inicial y orientan la concepción formalista funcional. En ellos el personaje aparece reducido a un esquema básico y mínimo de rasgos,¹⁶⁶ funcionalmente subordinado a la acción (como ya planteó Aristóteles),¹⁶⁷ coincidente, por tanto, con el actante. El personaje es categoría que se produce al concretar en cada relato al actante, al sujeto funcional (exigido por las funciones), al singularizarlo y darle entidad mediante rasgos físicos, psicológicos y sociales, siempre -claro es- por medio de la palabra, el dibujo o la imagen (Bobes, 1993: 144-5).

Pero el asunto está (dejando aparcada la cuestión de los tipos de relatos y con ello el predominio de la acción o de los personajes) en ¿cuál y cuánta es la exigencia de las funciones respecto a sus sujetos? y, por tanto, a partir de qué se constituye el actante.

El actante es un papel sintáctico: ser sujeto, objeto, remitente..., pero en narratología ocurre como en la sintaxis lingüística; así como en sintaxis se suele producir una mezcla (problemática) entre la concepción formal (por la que el sujeto se caracteriza por sus marcas de concordancia con el núcleo del predicado) y la referencial (por la que el sujeto -se dice- es aquel que realiza o sufre acciones), también en narratología al papel sintáctico se suele sumar una descripción básica de rasgos referenciales, con la que se invade el terreno de la noción de personaje o viceversa.

Ahora bien, puede notarse la facilidad con que el enfoque funcional se ve infiltrado por la referencialidad cuando se pasa de hablar de "sujeto", "objeto"... a "seductor", "seducido"... (Bobes, 1985), o, en el caso de Greimas, cuando define la noción de "rol", lo próximos que están el temático (v.g. "pescador", para un recorrido narrativo "pescar") y el actancial; porque toda estructura actancial lo es de una acción en general, pero, de inmediato, de un tipo de acción (seducción, venganza, conquista...), y un sujeto es, entonces, sujeto de esa acción en particular.

Greimas (1989: 76) define al actor como "lugar de encuentro y conjunción de las estructuras discursivas, del componente gramatical y del componente semántico, ya que está cargado a la vez al menos de un rol actancial y al menos

166. Como expresa Todorov (1970: 165), en los cuentos populares o en los relatos de Boccaccio el personaje "no es, la mayoría de la veces, más que un nombre que permite ligar las diferentes acciones."

167. "El héroe casi no es necesario a la historia", escribe Tomasevski (en Todorov, 1970: 165).

de un rol temático.”, entendido el “rol actancial” a partir de las modalidades (*saber* vs. no *saber*...),¹⁶⁸ “rol temático” como recorrido narrativo, y al actor, entonces, como sujeto discursivo capaz de desarrollarlo (Greimas, 1976: 75 y 33).

Al igual que en la teoría, a efectos prácticos de análisis e interpretación es necesario (man)tener clara la diferencia entre ambas entidades y niveles. Si esto se hace, no cabe considerar como inconveniente, por reduccionista, el planteamiento funcional, que trata, no de descarnar a los personajes, sino de mostrar su papel funcional; análisis efectuados desde otros planteamientos (psicologistas, sociológicos...) ofrecerán datos sumables (no contrapuestos) a estos.

Cabe plantearse, no obstante, si puede hablarse de personajes sin función (actante sin función sería una contradicción en términos). Responder a esta cuestión implica elucidar previamente cuál sea la amplitud del concepto de función que manejamos. Si tal concepto es amplio, si no se ciñe a las fundamentales, todo personaje cumple una función en el relato, incluso en el caso extremo en el que se ve convertido en parte del decorado.

La noción de actor puede ser útil para encarar estas cuestiones, a pesar de que, como reconoce Ubersfeld (1993: 81), se trata de una “noción todavía confusa”. Esto es cierto en la medida en que pueda ser considerada como una entidad abstracta, mediadora entre el actante y el personaje, ya que obligaría a reacomodar este subsistema narrativo, redefiniendo los rasgos de sus componentes: algo, desde luego, nada fácil de hacer. Propone Greimas (1991: 27-28)¹⁶⁹ sustituir la noción de personaje por la de actor. Se trataría, entonces, de entender la noción de actor como una unidad en la que a lo sintáctico (propio del actante) se le suma lo semántico, o de otro modo, es unidad que aparece cuando a un rol actancial (v.g. ser un sujeto según el poder-hacer) se suma un rol temático (v.g. el de “padre”).

El actor sería así una unidad lexicalizada de un relato (no contemplada ya solo en su vertiente funcional), propia de un discurso particular, de un relato concreto, en el que se manifiesta como animado, con un nombre (pero -otra vez aparecen los límites conflictivos- no propio o individualizador, porque entonces se trataría claramente de un personaje); particulariza, pues, al actante (un actante destinador, por ejemplo, suele concretarse en un “actor-rey” en varias comedias de Lope), pero no siempre con correspondencia numérica unívoca; en ocasiones un actante corresponde a varios actores, pero también un actor puede sincretizar a varios actantes, desempeñar varias funciones actanciales. Es rasgo

168. Rol actancial importante y poco estudiado el del “decepteur” (Greimas, 1976: 86), aquel que se caracteriza por el fingimiento, la máscara, la suplantación, el engaño.

169. Antes, Greimas (1990: 404) ya había propuesto entender al actor como definido por el resultado de “la conjunción de roles temáticos”, entendido el rol temático (v.g. “cazador” como la representación o condensación en un actante de un recorrido temático (v.g. “cazar”) o de un tema (diseminado, como tal, a lo largo del relato).

distintivo básico del actor, asimismo, el desempeñar el mismo papel, la misma función fija (ya no básica -sujeto, objeto...-, sino secundaria: seductor, engañador, gracioso, vengador...).

En relación con el personaje, el actor no posee el rasgo de la individualidad, porque ésta caracteriza al personaje; por otro lado, un actor puede equivaler a varios personajes dotados de rasgos distintivos comunes, y viceversa: un personaje puede desarrollar distintos papeles actoriales (engañar, defraudar, seducir...); presenta, además, la ventaja de su mayor capacidad semántica, al poder acoger intervinientes no humanos.

El actor se configura, en suma, mediante el cruce, en una relación solidaria, de lo propio del paradigma de rasgos y el sintagma de la acción: por un proceso que le es propio y por rasgos diferenciales, dispuestos en oposición (*bombre/mujer, bueno/malo, joven/viejo...*) y provenientes de paradigmas básicos (aunque a veces es difícil decidir dónde termina lo básico y comienza lo singular), y se caracteriza por congelar su condición típica y desempeñar una función o papel fijos.¹⁷⁰

No parece conveniente, a la luz de lo expuesto, sustituir la noción de personaje por la de actor; antes bien, es la denominación de “actor” la que podría ser sustituida por la de “personaje tipo”, que presenta menos grado de ambigüedad que la otra, fijada en su significado de “comediante”.

4.4.1.1.5. *El tiempo en la historia*

La teoría del relato, que reconoce al tiempo su papel básico, primero como categoría fundamental del conocimiento humano¹⁷¹ y, a continuación, como condición necesaria de la narrativa¹⁷² y eje de la misma, vacila, sin embargo, respecto al papel que juega en la historia.¹⁷³

Si la historia se constituye con la totalidad de los componentes del mundo ficcional, el tiempo ha de ser uno de ellos, básico: la propia noción de suceso

170. El actor tiene asignado un programa que debe desarrollar; Greimas propone que pueda verse la presencia de subprogramas (consistentes, por ejemplo, en hechos pragmáticos (como “separación”) o persuasivos (como “ofrecer la complicidad”).

171. Entendido por Kant como forma *a priori* del sentido interno, como el espacio lo es del externo.

172. “La sangre el escritor es tiempo. La sangre del pintor es luz”, escribe Umbral en *Mortal y rosa*.

173. Poco importa cuál sea la dirección del vector con que comprendemos el tiempo; no considero relevante, por ello, la apreciación de Greimas (1989: 191) cuando pretende oponer a las teorías narrativas más comunes (las que “basan la articulación de la narratividad en la sucesión temporal”) aquellas muestras narrativas en las que se produce un movimiento de remontar el tiempo, las obras que se desarrollan desde una meta ya alcanzada y se constituyen por “la búsqueda de los *medios* para llegar a ella”.

(primordial para la historia) se basa en él, lo necesita;¹⁷⁴ desde este punto de vista, la historia contiene (todo) el tiempo del mundo ficcional. Pero el concepto de historia se configura en la narratología del formalismo ruso haciendo jugar al tiempo en una dimensión específica: el orden; la historia sería la noción resultante de ordenar los sucesos del relato en un orden temporal natural. De este modo el tiempo ya no es visto como componente del mundo ficcional (referencialmente),¹⁷⁵ sino como componente básico de la sintaxis narrativa.¹⁷⁶

De cualquier forma, a efectos prácticos, si se considera el tiempo como componente de la historia, en cuanto a totalidad del tiempo de los sucesos y actores (una historia necesita el vector, el sustrato de tiempo, para configurarse y desarrollarse), en realidad se lo está concibiendo, en su esencialidad y/pero indefinición¹⁷⁷ como dice con acierto Bobes (1985: 148), se constituye en una “categoría de la acción”, en una “condición formal de la acción” y por ello, sin ninguna repercusión inmediata en el análisis; algo que, evidentemente, no ocurre cuando se lo considera desde el punto de vista sintáctico. Desde esta perspectiva, y en el nivel de la historia, el tiempo se ha de entender en estricta sucesividad y en progresión, lo que, en la tarea de análisis, viene a contribuir a clarificar la recepción del relato. Pero, desde otro punto de vista, si asistimos a la constitución de la historia por las líneas de acción de cada personaje, habremos de notar (Todorov, 1970: 174; Bobes, 1985: 154) que el tiempo de la historia es pluridimensional, que lo que la trama y el discurso (forzados por la sucesividad ineludible) han de disponer respetando la linealidad, en la historia

174. En un sentido complementario, Ricoeur (1987) entiende que junto al tiempo fenomenológico y al cosmológico se ha de contar con el narrativo, en la medida en que tiempo y narración establecen una relación necesaria: el mundo narrativo es esencialmente temporal y el tiempo se hace humano al articularse de forma narrativa.

175. Como plantea Todorov (1970: 24), lo que se produce en el texto es una “ilusión cronológica”, en la medida en que “el tiempo no pertenece al discurso propiamente dicho, sino al referente” y “desde el punto de vista del relato, lo que nosotros llamamos tiempo no existe o, al menos, sólo existe funcionalmente, como elemento de un sistema semiótico.” Pero obsérvese que en este planteamiento hay dos grietas problemáticas: en cuanto a la pertenencia del tiempo a determinado ámbito o nivel, cabe notar que entre el discurso y la referencia quedan la historia y la trama y en ellas se vuelve a plantear la cuestión de la naturaleza del tiempo; en cuanto a su existencia en el relato, ese “al menos” de Todorov vuelve a dejar abierta la puerta a su consideración en los planos distintos: el referencial y el funcional; y ello sin entrar en la consideración de Valery de la que arranca este planteamiento de Todorov (“El creer al tiempo agente e hilo conductor se basa en el mecanismo de la memoria y en el discurso combinado.”), que se hace conflictiva tanto por el enorme desconocimiento que tenemos de esa facultad, como porque puede comprobarse que la memoria también tiene como objeto recuerdos puntuales, no articulados temporalmente.

176. Así concluye Todorov (1970: 24) que la tarea del investigador consiste “en llegar a dar una descripción estructural” de esa ilusión.

177. Como bien nota Barthes (1970: 24) se ha de distinguir entre el tiempo “verdadero”, el referencial, y el que se configura en el relato; sólo éste, el “semiótico” o “narrativo” pertenece al hecho estético.

puede tener otras figuras no forzosamente sucesivas; ahora bien, huelga decir que en el mismo momento en que se trata de expresar el contenido de la historia, la sucesividad se impone (más, obviamente, en el relato efectuado mediante una lengua natural que en el que emplea medios icónicos).

Uno de los aspectos básicos del tiempo es el relativo a la extensión, entendiéndose por ella la mayor o menor dimensión (y, en consecuencia, amplitud o reducción) del tiempo relatado. Puede constatarse con facilidad que este aspecto temporal ha variado del relato clásico, que prefería narrar arcos temporales amplios (la vida de uno o varios personajes), al relato contemporáneo, que muestra una decantación por relatar periodos temporales reducidos (Albérès, 1962; Villanueva, 1977). Esta reducción, efectuada sobre todo en la novela, la aproximación, ciertamente, al cine, que ya se halla, de por sí, más próximo a la condensación dramática del teatro. En el cómic, por su parte, encontramos ejemplos para todos los gustos. Su enorme variedad de tendencias y el haberse desarrollado en un siglo en el que novela, teatro y cine experimentan, hace que convivan con facilidad historias de gran recorrido temporal con muestras de episodios concretos muy cortos.

Esta reducción temporal moderna y contemporánea ha sido solidaria de otra decisión estética de gran alcance, propugnada por Proust para la novela y analizada por Auerbach (en Villanueva, 1977: 75), como es la de elegir un fragmento temporal de entre la cotidianidad, buscando extraer de lo habitual el interés y el dramatismo que la narrativa anterior solo concedía a lo extraordinario. No es, sin duda, la tendencia más transitada por los creadores, quienes, por lo general, prefieren elegir episodios que dentro de la cotidianidad se revelen dramáticos (como es, por ejemplo el caso de Carver en *Will you please be quiet, please?* -New York, Knopf, 1976-, o el de Kasdan, en su estela, con *Gran Canyon* - 1991). En el teatro -a mi modo de ver- es Chejov quien, en obras como *El jardín de los cerezos*, extrae mayores posibilidades dramáticas a la categoría de tiempo.¹⁷⁸

178. Lo que presenta Chéjov en sus mejores obras es el naufragio dramático de un mundo que declina: el de la aristocracia rusa, venida a menos y arrasada por una dinámica burguesía comerciante y adinerada, con sus propios principios morales y estéticos, tan alejados de los que vienen a sustituir. En la técnica, lo que hace a este autor un maestro es su capacidad para presentar y mantener una situación dramática sin estridencia, dejando que se juegue bajo una superficie de apariencia calma, en la que la mayor parte de los diálogos dan la impresión de no rozar, sino de pasada, lo verdaderamente importante y el tiempo adquiere un peso definitivo, al conjugarse con sabiduría el tiempo dramático de la acción y el histórico-ideológico. En *El jardín de los cerezos* -que, en verdad, habría de traducirse como *El huerto de los guindos*- lo que se muestra es la decisión de unos aristócratas arruinados de negar la evidencia del advenimiento de un nuevo tiempo que viene a arrumbar el suyo, aferrándose al brillo de un pasado del que ya no queda más que el recuerdo y un jirón, materializado en un huerto de guindos que, de ser talados y arrendado el terreno para dachas de veraneantes, permitiría una vida cómoda a sus dueños. Pero su negativa a vender no se debe a frivolidad, sino a la decisión de no transigir con la vulgaridad de un negocio, de no claudicar, ajenos -por supuesto- a la injusta vida que padecen sus campesinos o los obreros, de cuyas almas fueron dueños y que ahora se les escapan para tomar revancha del pasado.

Como ha notado la teoría del relato, son varias las modalidades de construcción narrativa con tiempo corto: optar exclusivamente por el relato de lo que cae dentro del periodo delimitado, centrarse en ese periodo y a partir de él llevar a cabo ampliaciones mediante anacronías, o cruzar breves historias cortas.

4.4.1.1.5.1. *El análisis del tiempo en el cómic*

Para analizar la dimensión temporal de novela, cómic, teatro o cine, se ha de atender, claro es, a los elementos temporales que ofrece el texto y a sus articulaciones. El cómic ofrece indicadores temporales mediante la palabra en las didascalías y la de los personajes (como lo hace el teatro), que van trazando una red temporal analizable mediante listados, isotopías o esquemas de los sintagmas y palabras que indican tiempo (adverbios, formas verbales). Junto a estos significantes temporales específicos, se han de tener en cuenta otros significantes, algunos de los cuales son de clara índole visual y espacial, como los cambios de iluminación, decorados o fondos, vestuario o peinado. Otros signos temporales, en fin, radican (o encuentran sus significantes) en la propia secuencialidad de los fragmentos que constituyen la historia y en la relación que entablan entre ellos (no en vano, el tiempo puede ser considerado como una relación).

4.4.1.1.6. *El espacio en la historia*

El espacio, como el tiempo, es condición de posibilidad para la configuración del mundo ficticio narrativo (Bobes, 1985: 196; Bal, 1990: 51). Se ha de entender que la noción de historia comprende la totalidad de los espacios requeridos (referencial modo) para sustentar a los actores y sus acciones.

Sin embargo, frente al tiempo,¹⁷⁹ el espacio no se tiene en cuenta en la mayor parte de las definiciones de historia ni de sus descripciones. De modo contrario al factor tiempo (que se considera imprescindible para la configuración sintáctica de la historia por cuanto el paso de un suceso a otro implica transcurso temporal), no es necesario que el espacio se modifique mientras se suceden los acontecimientos.

No obstante, en muchos relatos el cambio de espacio es funcionalmente significativo: Propp (1971) ya percibió que en el cuento folklórico la acción del héroe llevaba aparejada la salida de su espacio habitual. En la misma línea, Lotman hace ver cómo en el texto artístico el espacio posee función modelizadora y se convierte en elemento estructurador, por cuanto los distintos mundos en que se divide el texto “alcanzan casi siempre su realización espacial” (Lotman,

179. Aunque sin entrar en consideraciones tan sugerentes como las de Broch en *Huguenau o el realismo* (Barcelona, Lumen, 1986, p. 83) que, al reflexionar sobre la arquitectura, expone que “todo cuanto el hombre realiza, lo realiza para destruir el tiempo, para abolirlo, y a esta aniquilación se llama espacio.” Planteamiento antropológico con el que tiene puntos coincidentes la Poética del Imaginario francesa.

1982, 290)¹⁸⁰ y en argumentación cercana a la de Bajtín (1989), en cuanto a la importancia del cronotopo del umbral, nota que el “límite de clasificación entre los mundos contrapuestos cobra los rasgos de una línea espacial...”¹⁸¹ (í.d.).

Por tanto, al igual que en el nivel de la historia se busca la estructura básica de un relato en sus actantes intervinientes (sujeto *vs.* objeto; remitente *vs.* destinatario...), se ha de considerar también su estructura espacial básica, más aún cuando el relato se considera desde un enfoque estructural y se percibe la relación (en ocasiones necesaria, en ocasiones habitual) entre actantes y espacios tópicos. Este nivel, no obstante, ha de atender al espacio de forma esquemática: lugares mayores y espacios limitados, sin entrar en detalles, que pertenecerían ya a la trama y a la operación de espacialización.

Por otro lado, y como ocurre en la reflexión cinematográfica (Gardies, 1981: 78), el espacio anticipa al tiempo, que debe apoyarse en él; de forma similar a la relación fotograma-plano, en el cómic la temporalidad arranca de la espacialidad de la viñeta, bien por su condición metonímica (sinecdóquica), bien por la secuencialidad de viñetas.

4.4.1.1.7. *El cronotopo y el marco de la acción*

El cruce entre tiempo y espacio en el relato da lugar a dos nociones básicas en la teoría del relato: el marco y el cronotopo. La diferencia entre ambos estriba en la condensación significativa que arroje esa intersección. Espacio y tiempo contemplados en su interrelación sólo como componentes necesarios para el desarrollo de la acción, constituyen el marco, el ámbito del relato. Pero cabe contemplar esa conexión cuando se produce de manera “esencial” (Bajtín: 1989: 237), y atender entonces a la aparición del “cronotopo”; esta importante categoría narrativa (próxima, por cierto, en algunos aspectos y manifestaciones a los arquetipos de la crítica psicoanalítica) recoge coagulaciones altamente significativas nacidas del cruce entre un tiempo y un espacio¹⁸² específicos, que, además, suelen venir marcados.¹⁸³

180. “...el mundo de los pobres se realiza como «suburbios», «tugurios», «buhardillas»; el mundo de los ricos como «calle mayor», «palacios», «entresuelo». Surgen ideas acerca de tierras pecadoras y justas, la antítesis entre la ciudad y el campo, entre la Europa civilizada y una isla desierta, entre la selva de Bohemia y el castillo del padre.” (Lotman, 1982, 290).

181. “...el Leteo que separa a los vivos de los muertos, la puerta del infierno con una inscripción que quita toda esperanza de vuelta, las marcas de reprobación que confiere al pobre el calzado remendado y que le impide penetrar en el espacio de los ricos...” (í.d.).

182. Son sugestivas las apreciaciones de Bajtín (1989), al considerar el tiempo en el cronotopo como la cuarta dimensión del espacio y notar su condensación, mientras que el espacio se intensifica al penetrar en el tiempo, en su curso argumental. De la relación entre ambos componentes Bajtín destaca la importancia mayor del tiempo y sus análisis responden a esta decisión; cabe apreciar, no obstante, que cuando habla de tiempo Bajtín se desplaza insensiblemente hacia la noción de acontecimiento, esto es, al cruce entre acción y tiempo.

183. Sobre todo, en el caso del relato efectuado mediante una lengua natural, donde se subraya la conjunción mediante deícticos o locuciones apropiadas; como ocurre, por ejemplo, en una obra

Los cronotopos artísticos¹⁸⁴ son múltiples y de diferente alcance significativo y rendimiento artístico (Bajtín, 1989: 402). Si, por ejemplo, se comparan dos de los cronotopos propuestos por Bajtín, el del viaje (Bajtín, 1989: 251 y ss.) y el del umbral (ibíd.: 399), se observa que, mientras que el primero se constituye en el esquema básico de buena parte de relatos (como también lo es del mito, de donde le viene la alta concentración significativa) y en molde acogedor de otros cronotopos, el del umbral no actúa en extensión, sino que abarca sólo parte del relato, pero, en contrapartida, comporta una mayor condensación semántica que lo hace adecuado para sustentar funciones cardinales y momentos climáticos.

De cara al análisis, parece adecuado establecer ya en este nivel las distinciones básicas entre los diferentes tipos de espacio. Desde la antropología se separan y contraponen el espacio natural del construido; el propio del ajeno; el familiar del público o social; distinciones complementarias son las de dentro/fuera, abierto/cerrado.

En narratología (y más en particular, respecto a relatos folklóricos o míticos), Greimas (1976: 99 y ss.) anima a distinguir entre el espacio tópico (aquel en que se produce la transformación entre dos estados estables) y el heterópico (los lugares que engloban al anterior); como subcomponentes del espacio tópico pueden deslindarse el espacio paratópico (en el que se desarrollan las pruebas preparatorias y el héroe adquiere su competencia) y el utópico (el de las “performances”, aquel en que el héroe accede a la victoria).

4.4.1.1.8. *La estructuración y los esquemas: la sintaxis narrativa en la historia*

La noción de estructura en el relato es ciertamente ambigua, debido a su plurisignificación: entra en relación con la de coherencia y puede y debe ser observada en los distintos planos que hemos establecido. Por eso, cuando hablamos de estructuración en la historia, es preciso, por un lado, hacer subsidiario este concepto del de la estructuralidad de la obra como texto, (donde la noción de estructura atiende a la polifuncionalidad de sus elementos y a su

como *La muerte de Virgilio*, de Hermann Broch (Alianza Editorial, 1998), donde pueden encontrarse fragmentos como este: “...sabía [en esa noche y en ese lugar] su vida, la sabía llevada por el flujo y reflujo de la noche, en la que se cruzan pasado y futuro; aquí lo sabía, en esta encrucijada del presente inmersa en el fuego, rodeada de fuego en la plaza costera, entre pasado y futuro, entre mar y tierra, él mismo en medio de la plaza, como si le hubieran querido traer, por decisión del destino, al centro de su propio ser, a la encrucijada de sus mundos, a su centro del mundo.” (p. 55).

184. Bajtín realiza su investigación sobre el cronotopo en el relato, pero es en el teatro donde –a mi entender– el cruce entre espacio y tiempo muestra más a las claras su esencialidad. Por su tendencia a la condensación (en la que el teatro se aproxima a la poesía y se aleja de cine, novela y cómic), el cruce entre el segmento temporal y el espacial que constituyen la situación teatral es esencial: se podría entender, en este sentido, que el teatro se asienta en, o es, un cronotopo formado por el tiempo de crisis en un espacio que la propicia.

cohesión, entendida de manera global), y por otro, hacerlo complementario de la estructuración en el nivel de la trama y en el del discurso, en su superficie textual.¹⁸⁵

La estructura en el nivel de la historia se conforma básicamente sobre la acción y los personajes (dados como presupuestos el tiempo y el espacio). Aún se podría abstraer más, para notar que el propio esquema de la acción puede tener su eje estructurante en lo que Bajtín (1989: 204) denominó “ideas organizadoras”,¹⁸⁶ que, de alguna manera, se pueden considerar equivalentes al tema o a parte de él,¹⁸⁷ o en conflictos entre órdenes.¹⁸⁸

Tanto en una consideración microestructural como en una consideración de la macroestructura, la estructura en este nivel responde (como efecto de actividad abstractiva) al orden natural temporal y/o lógico (el “ordo naturalis”, notado por Quintiliano): es aquí donde se observa la secuencialidad y trabazón entre motivos y funciones, y también donde se observa el esquema lógico de principio, medio y fin.

En la *Poética* Aristóteles ya efectuó la distinción entre las partes de una obra, sin dejar duda sobre la importancia de este aspecto (“pero lo más principal de todo es la ordenación de los sucesos”), atendiendo tanto al nivel que denominamos historia como al de la trama-discurso: en el primer caso distingue el principio, el medio y el final (o, de otro modo, exposición, nudo y desenlace); en el segundo, prólogo, episodio, salida y canto coral. El respeto al discurrir temporal “natural” hace que, en efecto, la primera parte de una historia se constituya en su exposición. La situación puede cambiar cuando se altera el orden de los sucesos en una presentación que instale el “ordo artificiosus”. En tal caso, es posible que la parte inicial de un texto no sea propiamente “expositiva”, y que haya que esperar a que aparezca el fragmento textual correspondiente al comienzo de la historia para que cumpla esta función. Es lo que sucede, de forma muy llamati-

185. Obsérvese, a modo de muestra, que una obra como *Veinticuatro horas en la vida de una mujer*, de Zweig (El Acanalado, Madrid, 1999) encuentra su cohesión a partir de la presencia de tres narradores (el narrador y dos parannarradores) y se estructura, conjuntamente, por la noción de aprendizaje, por el acto de habla de confesión, por el paralelismo entre dos historias, por los contrastes (noche/día, lluvia/sol, tormenta/serenidad, enajenación/razón, santa/mujer, entonces/ahora) y por los cortes en el relato que hace Mrs C., que van dividiendo regularmente la materia. Este tipo de complejidad, ciertamente, le es ajena al cómic.

186. Bajtín hace referencia a ellas al hablar de diferentes tipos de estructuras. Sobre la biografía y la autobiografía anota que “en el curso de su evolución han elaborado una serie de formas definidas por ideas organizadoras especiales” y cita como ejemplos la idea del heroísmo y la virtud, el éxito y el fracaso, la ocupación y el trabajo, “como soporte para la organización del material biográfico”.

187. Nociones como las de “secreto” o “mentira” están a la base del esquema actancial en un buen número de relatos (Bal, 1990: 43).

188. Como señala Todorov (1970: 191-192), al observar cómo en las novelas de Dickens o Kafka se contraponen el orden de la vida común y el que lo transgrede, ya sea de manera frontal o gradual.

va, en el cine, cuando se anticipa (incluso a los rótulos de crédito) una secuencia llamativa; tras ella (ya ganada la atención del espectador, por su condición espectacular y la condensación significativa y emocional) es cuando se introduce la secuencia expositiva, que gana en importancia y eficacia ante el espectador, en la medida en que cumple una función explicativa. Esta forma de composición es la que, por influencia del cine, puede verse en muchas historias de Eisner (algunas de sus primeras viñetas son un juego de entrelazamiento de lo expositivo con lo nodular, además de presentación de personajes o espacios) y, sobre todo, en los cómics de superhéroes, tanto más cuanto más modernos. De cualquier forma, no puede dejarse de lado la inteligente observación de Freytag (1895) de que todo fragmento inicial de un texto se convierte, de algún modo, en expositivo; en la medida en que supone la presentación de un mundo. Esto es algo que revela, por un lado, la enorme fuerza de atracción que el ordo “naturalis” (y el nivel de la historia) ejerce sobre todo el relato; y por otro, cómo se exige a un texto que sus primeros fragmentos sean (por metonimia), una especie de núcleo informativo de la totalidad, que dispare las expectativas del receptor.

También en este nivel es donde puede observarse la pertenencia del texto a determinadas tipologías, tanto formales como de contenido; entre las primeras, las lineales (a las que se oponen las multirradiales, o de estructura fragmentada o débil), las circulares (que hacen coincidir el comienzo con el final, con el incremento significativo correspondiente), las cerradas o conclusivas, frente a las abiertas, las equilibradas, frente a las desequilibradas.¹⁸⁹ Entre las tipologías del contenido cabe atender a las propuestas por Aristóteles sobre el criterio de las vicisitudes experimentadas por el protagonista, con la que guarda parecido la planteada por Bremond, que atiende a las posibilidades de mejoramiento o degradación que puede experimentar una trama; también pueden ser contempladas en este apartado las tipologías de la historia del tipo relatos de aprendizaje y otras por el estilo.

Sobre la base de una homología entre el mundo ficcional y el “real”, guiada por el principio de verosimilitud,¹⁹⁰ por el que se tiende a “naturalizar” lo ficcional, la vinculación entre funciones encuentra diferentes explicaciones, con un telón de fondo cognoscitivo comprobable, como es la tendencia que tiene el ser humano a vincular sucesos cuando se le presentan próximos, y por tanto, a conferir organización al objeto, tendencia que se agudiza ante el objeto estético

189. Cabría tener en cuenta, asimismo, en este apartado las tipologías más o menos metafóricas, del tipo “en reloj de arena”, “cadena”.. (Forster, 1983: 151), “girándula”, “lecho de Procasto”, o “río”, que se acostumbra a utilizar de forma metafórica.

190. Principio rector en arte (dominio al que no le es consustancial la noción de verdad), *verosímil* puede significar parecido a lo verdadero (o real), posible, o creíble. De cualquier modo, toda narración se realiza en torno a este principio.

(y que es más llamativa ante relatos de estructuración débil), por la peculiar cooperación semiótica que propone al receptor, que lleva a que se reaccione ante este “ruido” informativo convirtiéndolo en elemento significante.

El inventario de funciones que propone Propp en su *Morfología del cuento* (31 y en orden determinado y fijo: *ausencia, prohibición, violación...*) es, en sí, una manifestación estructural. Las teorías narratológicas, a partir de Propp, entienden que la vinculación de funciones se produce, básicamente y a partir de una estructura polémica y/ o contractual (con transferencia de valores objetivos y/o modales, como el saber o el poder), por linealidad temporal¹⁹¹ (a la que se asimila, por con-fusión, la causalidad,¹⁹² con influencia más o menos acusada de ambos componentes)¹⁹³ y/o por fundamentación lógica.

Este es un planteamiento en el que coinciden Bremond y Greimas. El primero (1970), al considerar que la lógica del relato es una lógica de acciones, agrupadas en secuencias nucleares triádicas, que combinadas dan lugar a secuencias complejas que, a su vez, ofrecen los “posibles narrativos”. Greimas (1970a; 1976a; 1983), por su parte, hace depender la disposición de las unidades funcionales básicas de una estructura profunda de configuración lógico-semántica. Greimas (en la línea de Lèvi-Strauss), considera que se trata de categorías semánticas básicas relacionadas en oposición (del tipo “bueno”/“malo”), y propone entender la constitución del relato a partir de los predicados básicos del *ser* (de estado) y del *hacer* (modificaciones narrativas), que se relacionan modificándose y dando lugar a predicados de tipo mixto; esta modificación efectuada sobre un predicado es denominada “modalidad” y las modalidades más importantes son las básicas: las aléticas (posibilidad/ imposibilidad/ necesidad), las deónticas (autorización/ prohibición/ obligación), las axiológicas (bondad/ maldad/ indiferencia) y las epistémicas (conocimiento/ ignorancia/ convicción).

Son múltiples y variadas las formas que puede adoptar el encadenamiento de funciones, como trata de poner de manifiesto la denominada “sintaxis narrativa” (rótulo equívoco, por cuanto acoge componentes semánticos, e incluso depende de ellos). La narratología estructural francesa distinguió y describió tres formas básicas, a partir de los métodos empleados en el análisis del folklore y los mitos. A partir del “modelo triádico” se plantea que cualquier relato está com-

191. Como subyace al planteamiento de Propp.

192. Lógica y tiempo se con-funden con facilidad según el planteamiento del error lógico del tipo *post hoc ergo propter hoc*, como se ha hecho notar con frecuencia en narratología.

193. En este sentido es apreciable el planteamiento de Pouillon (1970: 23-4) sustituyendo la noción de causalidad estricta por la de contingencia, que Chatman (1990: 50) traduce como dependencia de algo que todavía no está seguro. La noción de contingencia, por ser menos estricta, abre la posibilidad, piensa Chatman, a la consideración de otros principios organizativos de la materia narrativa, como la repetición (Chatman especifica con la repetición descriptiva acumulativa de Robbe-Grillet). De igual manera, Rimmon-Kenan (1983: 18) percibe cómo en determinadas historias es la “inversión” la que funciona como principio de organización.

puesto por el encadenamiento o encaje de micro-relatos, de composición terciaria (o binaria), estructura estable y correspondientes a situaciones básicas de la vida, como el “engaño”, la “protección”... El modelo “homológico” entiende el relato como “una proyección sintagmática de una red de relaciones paradigmáticas” (Todorov, 1970: 162-3). Las dependencias, mediante las cuales se configura el relato son, por lo general, de tipo homológico, esto es, de relación proporcional entre cuatro términos (A:B::a:b).

Greimas (1966 y 1990) propone englobar las funciones de Propp en un esquema narrativo que las acoge y que se fundamenta en la categoría de la “prueba” (con sus tres modalidades: la calificante, la decisiva y la glorificante), que, considerada como sintagma narrativo recurrente, constituye el relato simple.¹⁹⁴ A su vez, estos esquemas narrativos básicos dependen de la condición contractual y polémica del relato, y tienen su eje en el recorrido narrativo del sujeto en pos del objeto, o -si se observa de otro modo-, en la propia condición del objeto, por el que pasa todo en el relato.

4.4.1.1.9. *La estructura profunda narrativa.*

En el proceso de abstracción que implica la noción de historia puede llegarse hasta la estructura profunda del relato (en realidad, hasta la médula de esta estructura). En los modelos de base lógica (a los que aludimos más arriba), como los de Greimas o Doležel o en los de inspiración más transformacional, como el de van Dijk (muy ceñido a la gramática generativa transformacional) o Kristeva (con su fundamentación en el psicoanálisis), viene a entenderse esta estructura profunda como portadora de la base semántica generadora del relato y también de su sintaxis fundamental.

La narratología ha venido proponiendo, sobre la fundamentación de la teoría textual, diferentes modelos explicativos de la constitución de la estructura profunda; de particular interés y utilidad me parecen consideraciones como las de van Dijk (1992: 153), en las que se apunta a la relación *tópico/comento*, como la estructura funcional básica de los textos, o el modelo aportado por Greimas (ya desde su *Semántica estructural*), que ofrece una interesante posibilidad de estructuración básica de los relatos, al conjugar las relaciones básicas entre categorías contrarias y contradictorias, que permite llegar a los componentes básicos del universo del relato y observar las relaciones que entablan entre sí, para constituir la urdimbre básica de la narración.¹⁹⁵

194. Es sugerente su apreciación (en consonancia con las investigaciones antropológicas), de que este esquema narrativo viene a acoger una concepción de la vida caracterizada por la calificación del sujeto, su realización a partir de sus obras, y la sanción que recibe por ellas.

195. La búsqueda de componentes básicos y sus relaciones mediante estos planteamientos acerca a la semiótica narratológica al objeto (y resultados) de la poética del imaginario, tal como puede verse en Durand (1981) o Jean Burgos (1982), aunque Greimas (1966) deslinda con cuidado las diferencias que lo separan de este enfoque.

Para Greimas (1976: 139) la articulación elemental de los universos semánticos reposa en las estructuras axiológicas elementales (configuradas en el cuadro semiótico) que se constituyen por la relación entre vida y muerte y sus contradictorios (para el universo individual) y entre naturaleza y cultura y sus contradictorios (para el universo colectivo). Sobre esta estructura pueden producirse operaciones de figurativización, que permiten sustituir (metonímicamente) *vida* por (v.g., como ocurre en sus estudios sobre Maupassant o Bernanos) *fuego*, *no-vida* por *tierra*; *muerte* por *agua* y *no-muerte* por *aire*. Del mismo modo, de la relación entre categorías básicas derivan otras categorías semióticas secundarias: por ejemplo, la relación entre el *ser* y el *parecer* da lugar a la aparición de la estructura compuesta por *verdad-falsedad-mentira* y *secreto*.

El carácter esencial del cronotopo en la constitución de la obra artística tiene su reflejo en la estructuración,¹⁹⁶ porque, como percibe Bajtín (1989: 400, 401), por un lado, ofrece algunos esquemas básicos (como el del viaje o el camino, la aventura, la prueba), y por otro y en cuanto al contenido, atraen y condensan en torno a sí a los principales nudos argumentales.

Bremond (1970) aportó otro modelo que trataba de dar cuenta de la estructura básica de los relatos. Basado en la lógica de los posibles narrativos y atendiendo a la distinción entre procesos de mejoría y procesos de deterioro plantea un esquema básico con dos posibilidades de inicio (la mejoría por conseguir o el deterioro previsto) y las posibilidades subsiguientes que se abren: que se produzcan los procesos de mejoría y deterioro o que no se produzcan, y en el caso de que haya proceso, que se consiga o no la mejoría, que se consume o evite el deterioro. Las combinaciones de procesos de mejoría o de deterioro consituyen una estructura que Bremond denomina *ciclo narrativo*.¹⁹⁷ La estructura básica de una historia es para Bremond (como ya planteaba Propp) aquella en la que se parte de una situación que se desea o debe cambiar; el proceso mostrará mejoría o deterioro con respecto a esta situación inicial, hasta llegar a otra situación.

Cabe la posibilidad de considerar la acción como una operación lógica que subyace a las modificaciones del relato (Casetti y Di Chio, 1998: 204-5). De este modo, contemplado el relato en su conclusión, las posibilidades que se presentan son: la saturación (la situación de llegada culmina las expectativas abiertas en la inicial), la inversión (la situación final supone lo opuesto a la inicial –como ocurre en los finales sorprendentes), la sustitución (donde no se advierte con

196. Y a través de ella en determinadas manifestaciones genéricas; como afirma Bajtín (1989: 238): "Puede afirmarse decididamente que el género y sus variantes se determinan precisamente por el cronotopo."

197. Los procesos de mejoría o deterioro pueden ser etiquetados atendiendo a su contenido, para facilitar su descripción y comparación con otros procesos. Así pueden señalarse procesos de mejoría del tipo "negociación", "ataque", "satisfacción", y entre los de deterioro, "sacrificio", "ataque soportado", "castigo soportado".

claridad la relación entre la situación conclusiva y la inicial), la suspensión (cuando el final no supone conclusión de lo planteado en el principio), y el estancamiento (donde el relato no supone modificación de la situación inicial).

4.4.1.1.10. *Tipología de la historia*

Decidir sobre los tipos de historia entraña dificultad similar a la de clasificar los diferentes tipos de relato: la variedad es enorme y sus efectos no se atenúan con la abundancia de criterios para llevarla a cabo y su poca consistencia, en ocasiones. Y sin embargo, éste es un asunto que no puede dejarse de lado, porque no solo es un constituyente más del hecho artístico, sino que es de los primeros que percibe cualquier receptor no profesional.

Como punto de partida y aproximación, es útil la tipología de Lukács. En su *Teoría de la novela* (1971), Lukács entiende este género a partir de su concepción idealista, como una epopeya degradada, en la que el yo, la conciencia del yo se enfrenta a la realidad. Considera que el paradigma más elemental lo constituye el que denomina de “idealismo absoluto”, al que responde la novela de los orígenes, en la que un héroe, tallado de una pieza, enfrenta su fe a un mundo adverso, dando lugar a la aventura. Buena parte del cómic de aventuras (desde *El príncipe Valiente* a *El capitán Trueno*) se acomoda en esta modalidad. La vacilación y la pérdida de esa fe caracterizan ya a novelas fronterizas como *El Quijote*, donde conviven categorías como lo sublime y lo grotesco, la ingenuidad lírica y la ironía. En su estela se sitúan Dickens (con sus héroes burgueses, dados al pacto y al acomodo) o Balzac (que vitaliza lo trágico del enfrentamiento). El segundo paradigma es el que denomina el “romanticismo de la desilusión” y comprende lo más representativo del romanticismo (*La educación sentimental*, de Flaubert, sería su ejemplo más señalado); en él el héroe ya es una conciencia compleja y su relación con la realidad suele llevarlo a estados subjetivos de aislamiento, como la melancolía o la intinidad solitaria. El tercer paradigma, la “novela de aprendizaje” (ejemplificada con la novela de Goethe, *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister*) supone para Lukács la superación dialéctica de los anteriores; el personaje que aprende transita entre la violencia del enfrentamiento y la aceptación de la derrota.¹⁹⁸

Más pormenorizada es la tipología que presenta Friedman (1955), basada en las modificaciones experimentadas por el personaje y su repercusión en el receptor. Atendiendo a los cambios de fortuna (esperanzas, proyectos, éxito, fracaso...), distingue Friedman tramas de *acción*, (en las que lo importante es saber qué le ocurrirá al personaje en cada momento y que se organizan en torno a un enigma y su solución, como en la novela policíaca), tramas *melodramáticas* (en las que el personaje gana en consistencia y padece una desgracia sin ser res-

198. En la estela de Lukács, Goldman (1975) plantea cuatro formas básicas similares para la novela del XIX.

ponsable de ella, lo que causa la compasión del receptor, como en *La muerte de un viajante*), tramas *trágicas* (en las que el protagonista sí es responsable en alguna medida de su desgracia y reconoce su participación, lo que da lugar a una liberación emocional en el receptor, como en *Hamlet* o *El último magnate*), tramas *punitivas* (en las que el protagonista es un ser repulsivo y/pero admirable por su obsesión, como el *Doctor Faustus* o *El tesoro de Sierra Madre*), tramas *sentimentales* (en las que el sufrimiento inicial da paso a un final feliz que consuela y alegra al receptor, como en *Tom Jones*), y tramas *apologéticas* (similares a las *sentimentales*, pero en las que la satisfacción del receptor tiene más que ver con el respeto o la admiración porque en el final feliz el protagonista consigue reivindicar su reputación y su honor, como en *Tom Sawyer*).

Atendiendo a las características del personaje en sí y cómo se transforman, distingue Friedman las tramas *de madurez* (en las que un protagonista desorientado y vacilante, e incluso tenaz en su equivocación termina tomando la decisión acertada, para satisfacción del receptor, como en *La montaña mágica*); las tramas de *reforma* (en las que el protagonista es consciente de su error pero persevera en él, con la irritación consiguiente para el receptor, que se cambia en satisfacción cuando, por fin, el protagonista opta por lo adecuado, como en *La letra escarlata*); las tramas de la *prueba* (en las que un protagonista atractivo por sus valores positivos debe tomar una decisión que implicaría su pérdida a cambio de mejorar en lo material: el afecto dividido del receptor, que entiende las ventajas e inconvenientes de cada solución, se resuelve en satisfacción cuando el protagonista opta por la decisión correcta, como en *El viejo y el mar*); tramas de *degeneración* (en las que el protagonista, atractivo y ambicioso, pierde algo decisivo y cae en completa desilusión; cabe entonces que decida remontar su situación -como en *El tío Vania*-, que se resigna a ella -*Muerte en Venecia*- o, incluso, que se quede a medio camino -*El inmoralista*).

En relación con el pensamiento (visión del mundo, creencias, saber o conocimiento, actitudes, metas...) del protagonista, distingue Friedman las tramas *educativas* (en las que se produce un cambio del pensamiento general o filosófico, casi siempre a mejor, después de pasar por errores e inadecuaciones, que llevan al receptor a experimentar una mezcla de temor superficial y esperanza profunda, hasta que se produce la modificación positiva, como en *Crimen y castigo*), tramas de *revelación* (donde el protagonista es ignorante de lo que le atañe esencialmente y debe percatarse de ello antes de tomar la decisión definitiva, como en "Beware of the Dog", de Roald Dahl), las tramas *afectivas* (que atañen a cambios en actitudes y creencias por y para llegar a conocer mejor a otros personajes, lo que entraña un cambio de sentimientos, a mejor, si el conocimiento es agradable -como en *Orgullo y prejuicio*-, o a peor, si es desagradable -como en *El corazón de las tinieblas*-; el resultado emocional del receptor va parejo a la felicidad o tristeza del protagonista), y las tramas de *desilusión* (carac-

terizadas por su oposición a las *educativas*), cuyos protagonistas –como en *El gran Gatsby*– pierden la fe tras una prueba que acaba con sus ideales.

4.4.1.1.11. *Relatos con estructura débil*

Cabe plantear si puede una historia tener una estructura débil, o tal condición sólo es predicable del discurso. Hay relatos corales, formados por múltiples historias, a los que el autor no desea (o no consigue) dotar de una estructura marcada, fuerte, perceptible: es el caso, por ejemplo, de *Amarcord*, de Fellini (1973), o de *Amanece, que no es poco*, de José Luis Cuerda (1988). En el cómic –volcado de forma predominante a facilitar la tarea de descodificación–, la estructuración tiende a estar bien marcada, incluso tiende a una regularidad clara, siempre con las excepciones propias de las épocas de experimentación o vanguardia.

Los estudios sobre narratología feminista perciben que muchos de los relatos escritos por mujeres presentan una estructura debilitada, porque no han tratado de mostrar una secuencia trabada de acontecimientos, sino, al contrario, la ausencia de una línea clara en la conformación del mundo ficticio y de sus personajes. Lanser (1981) propone, al respecto, que se reconsidere la propia noción de trama (en el sentido de estructura argumental), algo que, por cierto hace Agustín Cerezales en *La paciencia de Juliette* (Alfaguara, Madrid, 1997).

4.4.1.1.12. *Los problemas de la abstracción, segmentación y denominación de unidades en el análisis de la historia*

Toda vez que no existe la historia sino como resultado de una abstracción, surge para la teoría narrativa y la práctica de análisis el problema de la propia abstracción y con él el de la segmentación del texto y el de la denominación de las unidades resultantes.

El proceso de abstracción que del discurso o trama lleva a la historia parece corresponder a una habilidad intuitiva (Rimmon-Kenan, 1983: 7) y no sigue procedimientos disponibles en un mecanismo enseñable, ni –desde luego–, sus resultados en diferentes lectores son idénticos. Es más, como se percibe en la práctica de resumen de textos, en la medida en que supone una paráfrasis, siempre se produce una alteración de significado.

Afirma Barthes (1970: 26) que “La secuencia es, en efecto, siempre nombrable”, pero esta misma tarea de nominación supone una traducción y con ella la posibilidad de la traición al texto; como resume Rimmon-Kenan (1983: 14), la diferencia de etiqueta de los componentes del análisis puede depender del nivel de abstracción, del propósito de la paráfrasis, y de la integración de otros ítems de información del texto.¹⁹⁹

199. Me parece reveladora, a este respecto, la crítica que Segre (1976: 50-1) hace al etiquetado de los verbos en la *Gramática del Decamerón* de Todorov, en la que ya el hecho de dividirlos en ver-

Los límites de una secuencia tampoco aparecen siempre claros. Si es cierto que “la secuencia se inicia cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario y se cierra cuando otro de sus términos ya no tiene consecuente” (Barthes, 1970: 25), no es menos cierto que en la práctica esto no aparece con tanta claridad, sobre todo cuando se analizan textos donde la sicología prima sobre los sucesos.

Define Ubersfeld (1993: 167) la microsecuencia, en el teatro, como “la fracción de tiempo teatral (textual o representado) *en la que ocurre algo que puede ser aislado del resto*”, ya sea por la gestualidad, por el contenido de los diálogos, por los cambios en los afectos o por el modo de enunciación en el diálogo; y, aunque, como ella misma reconoce, se trata de una definición imprecisa, lo cierto es que es difícil ir más allá y que, así expresada, es útil.

A efectos prácticos, no puede negarse atractivo a la decisión adoptada por Barthes en *S/Z*, al descargarse de responsabilidad en la partición de las *lexias* como fragmentos de lectura y de interpretación: tal planteamiento fía en la capacidad discernidora del lector y lo libera de la rigidez paralizante, aunque, por el contrario, entraña muchos riesgos de subjetividad y de falta de rigor.

4.4.1.1.13. *El tema, la tematización y el resumen a partir de la historia*

La abstracción sobre la historia lleva a lo que se suele denominar “tema”²⁰⁰ del relato y que, como plantea de manera práctica Eco (1993:125-131) –traduciéndolo por *topic*– responde a la pregunta “¿de qué diablos trata esta obra”. De modo menos coloquial, puede entenderse por tema la idea general del significado²⁰¹ de un texto, la noción que resume su contenido. Y de forma mucho más técnica y referida al relato, cabe la definición de Greimas (1990: 404), quien lo entiende como “diseminación, a lo largo de los programas y recorridos narrativos, de los valores que ya han sido actualizados (es decir, en junción con los sujetos) por la semántica narrativa.”; cabe entender esta noción, de forma complementaria y en sentido inverso, como la concentración del significado diseminado en el texto.

A este respecto, es interesante su apreciación sobre la noción de “tematización”, a partir de la cual pretende atender a los procedimientos de conver-

bos de *modificación de situación*, de *pecar* y de *castigar el pecado*, supone una arbitrariedad, a la que se suma la decisión sobre algunas acciones que son consideradas por el analista como de pecado.

200. Sobre el “tema” son interesantes textos como los de Tomashevski (1965) o Reis (1995: sobre todo el capítulo III).

201. Significado que, como quiere Greimas (1971), puede ser comprendido y visualizado a partir de la esquematización de categorías semánticas fundamentales que se consigue con el cuadro o cuadrado semiótico, en el que, sobre una concepción multipolar, se oponen los términos por la presencia o ausencia de un rasgo (relaciones de contradicción, que entienden imposible la copresencia de los términos), por la negación de uno de los términos (relación de contrariedad) y por la aserción de los términos (relación de complementariedad).

sión semántica por medio de los cuales un valor (sea, v.g. “libertad”) se plasma como “tema” (v.g., por medio de la temporalización: evasión temporal al pasado, a la infancia...; por medio de la espacialización: a otros lugares, a países exóticos...).

La noción de argumento (como tantas otras en narratología) es también ambigua, porque se la hace fluctuar (las más de las veces de forma irreflexiva) entre la historia y la trama, y, además, porque suele cruzarse con ella la noción de resumen. Así, Aristóteles la entendía en la *Poética* (1450a) como “la peculiar disposición de las acciones”, dejando abierta su inserción en los niveles de la historia o de la trama; mientras que para Lotman parece situarse, más bien, en el nivel de la historia. Para muchos tratadistas decir argumento es querer decir resumen del argumento. Hay un problema de claridad en la distinción de niveles de operación, y así, puede hablarse de argumento en el nivel de la historia y también en el de la trama, según cuál sea el orden (“natural” o “artificial”) que se respete (entendiendo que pueden neutralizarse, claro es); y del mismo modo, puede relatarse un argumento por extenso o bien hacerlo mediante un resumen.

Con este concepto se atiende, pues, a lo nuclear, a lo fundamental, al motivo central sobre el que se confecciona la obra, tanto si es visto desde la perspectiva del autor, como si lo es desde la del receptor.²⁰² Esta condición nuclear respecto al significado no puede extenderse sin precaución al resto de componentes textuales,²⁰³ en particular a los formales, condición que hace que su lugar metodológico apropiado sea el nivel de la historia, donde se centra la indagación sobre el significado y se neutralizan otros componentes.

Para hallar el tema de un relato es conveniente efectuar el resumen de la historia, despojándola de cuantos elementos sean circunstanciales, para ir obteniendo sus elementos nucleares, sus líneas temáticas básicas.

El resumen supone una paráfrasis del texto, cuyo resultado es otro texto de menor extensión y complejidad que el texto base. El hecho de poder realizar esta actividad revela la posibilidad de comunidad estructural entre textos, hipótesis que llevó al estructuralismo a plantear la homología entre la frase (o, incluso, el verbo) y el texto, que sería una expansión de aquel y respondería a su estructura básica.

202. Es lo que plantea Michaud (1957: 37), desde una concepción psicologista y “temática”, cuando dice que “el tema generador de una obra, estado de alma o idea, como se quiera decir, es [...] absolutamente único y captado como tal por el autor, esperando serlo por el lector”.

203. Lo ve con claridad Juan Benet, cuando comenta a Javier Marías que “El asunto -o el argumento o el tema- es siempre un pretexto y si no creo en él como primera pieza jerárquica dentro de la composición narrativa es porque, cualquiera que sea, carece de expresión literaria y se formula siempre en la modalidad de resumen.” (en Javier Marías, “Prólogo” a Juan Benet, *Herrumbrosas lanzas*. Madrid, Alfaguara, 1998, p. 20).

En el caso del cómic, la paráfrasis implica un cambio sustancial, al tener que traducirse una materia, la icónica, en otra, la verbal, con la consiguiente modificación que implica toda adaptación.

Sobre el resumen, una nueva operación de abstracción da como resultado el tema, entendido “como entidad literaria susceptible de insinuar o manifestar de forma explícita el (o los) sentido(s) nuclear(es) de la obra.” (Reis, 1995: 112).

La tarea de abstracción que da como resultado el resumen, y sobre él el tema, se apoya, por un lado, en la eliminación de los elementos circunstanciales y por otro, en la permanencia de elementos reiterados. La noción de isotopía, como trayecto de sentido y como reiteración de determinados elementos²⁰⁴ (clasesemas, como precisa Greimas) a lo largo del relato o como ocupación de algunos elementos de las mismas posiciones en el relato, es capital para orientar la operación abstractiva, en la misma medida en que lo es en la propia configuración del relato. Aquí (sobre todo en poesía) es donde cobra interés la noción estilística de palabra(s)-tema, aquellas que aparecen con mayor frecuencia en un texto o en un escritor (Guiraud: 1954) y que, por ello, pueden orientar la labor de búsqueda de sentidos básicos en la obra. A estas palabras-tema habrían de sumarse las palabras-testigo, aquellas que atraen la atención del receptor de forma singular por diferentes razones, estilísticas, semánticas, pragmáticas... (Paraíso, 1988: 28).

El tema, como resultado del resumen y la abstracción, debe ser enunciado con el menor número de palabras posible, en un sintagma que contenga como palabra nuclear a un sustantivo abstracto: amor, muerte, ambición, venganza, insatisfacción...

La operación de resumen efectuada sobre un texto narrativo, como el cómic, por ejemplo, entraña una dimensión sintáctica, de contemplación de las conexiones y relaciones de jerarquía que se establecen entre diferentes unidades temáticas; se trata de lo que en el comentario de textos tradicional se traducía como ideas principales y secundarias y relación entre ellas.

Una metodología de análisis e interpretación debe estar atenta a la vinculación que se produce entre el tema de un relato y las condiciones culturales e ideológicas del momento histórico-artístico en que nace o en que se recibe y comenta; y del mismo modo, se ha de contemplar también la relación entre determinados temas y los ámbitos artísticos y géneros. No cabe duda, a este respecto, de que determinados períodos artísticos favorecen el florecimiento de algunos temas y evitan otros (la muerte, en el Barroco; la rebeldía, en el

204. Rastier (1976) la define, de manera amplia, como “iteración de una unidad lingüística cualquiera” y no duda en considerarla fundamental para el análisis del discurso. El número de las unidades que la consituyen es, en teoría, indefinido, carece de estructuración y puede aparecer en cualquier nivel textual.

Romanticismo; la metacreación en la Modernidad); en el caso del cómic es muy visible (a grandes rasgos) la decantación por temas como la aventura, la venganza, el combate a la criminalidad (en el norteamericano clásico), o, en menor medida, por la problemática sexual y existencial (en el europeo de los años 60-70). Estas situaciones vienen a corresponderse con la decantación de los ámbitos del cine y cómic hacia esferas de la externidad y de la acción, en relato clásico, desplazando a direcciones más poetizantes, como las del cine surrealista o el cómic de McCay o de Herriman.

4.4.2. *Las operaciones de transformación. El narrador como entidad nuclear*

Sobre la base de la estructura profunda el creador lleva a cabo una serie de operaciones de transformación²⁰⁵ que dan como resultado la configuración de una trama específica, a la espera de la manifestación física externa, específica del nivel superficial. Estas operaciones (que de forma general se denominan “técnica” de un autor) son numerosas y pasan, forzosamente por el narrador, al tiempo que este se constituye mediante ellas. Un enfoque semiótico-pragmático apunta ineludiblemente hacia esta categoría mediante la cual se instaura y establece la comunicación y, a partir de ella, atiende a las categorías relacionadas con ella, por supuesto en el interior de la diégesis y del texto, y también (aunque pueda ser discutible) a las entidades extratextuales, propias de la comunicación “real” en la que entra el texto.²⁰⁶

4.4.2.1. *Las instancias de la enunciación y de la recepción*

Todo enunciado o discurso requiere necesariamente un origen. En narratología es axiomático el deslindar las instancias a partir de las que se origina el relato: a un lado del límite ficticio queda el autor real, al otro, como instancia de la que depende el relato, el narrador. Entre ambos se pueden deslindar otras instancias, como la del autor implícito, y también, como correlato de estos componentes de la enunciación, es conveniente plantear los propios de la recepción. Por otro lado, la instancia enunciativa se constituye mediante un conjunto de categorías que han de ser tenidas, a su vez, en cuenta: la persona, la voz, los niveles de narración, la perspectiva, el conocimiento o “posesión de la información”...

205. Entendida esta noción de forma amplia, como operación y estructuras resultantes del paso de un nivel de profundidad a otro superior.

206. Suele ser más frecuente el tratar lo relativo a la comunicación estética en el nivel del discurso, pero, si se observa, no es una relación necesaria, mientras que, una vez que se aborda la categoría del narrador, no parece conveniente sustraerse a establecer el sistema de comunicación con todos sus niveles, componentes y relaciones.

4.4.2.1.1. *El narrador: importancia, configuración y ubicación*

Si las instancias de la enunciación son el eje de la configuración del mundo ficcional, el narrador es, a su vez, el elemento central de estas instancias en el texto y, por tanto, de cualquier tarea analítica o interpretativa: el carácter del texto depende de las relaciones que establece el narrador con la narración que efectúa. El narrador puede ser entendido, desde un planteamiento semiótico, como el sujeto de la enunciación narrativa, el origen de la información que constituye un mensaje de tipo narrativo y estético.

Como aprecia Greimas (1990: 113) se trata de un “simulacro de la enunciación”, en la medida en que el “yo” encontrado en el discurso es un enunciador enunciado. Su actividad implica diversas operaciones o funciones, bien especificadas, entre otros, por Linvelt (1981: 24-27) o Genette (1972: 308-310): la propiamente narrativa, que atiende a la configuración de la historia; la de control, que cubre la actividad metanarrativa del narrador sobre su discurso; la de comunicación, para atender al diálogo del narrador con sus receptores; y la testimonial, que se determina por la actividad de un narrador que se muestra a sí mismo en su actividad, ya sea para mostrar sus fuentes, o su interpretación o valoración de lo que cuenta.²⁰⁷

La configuración del narrador, no obstante, es distinta si se realiza mediante un relato hecho en una lengua natural o mediante lenguaje icónico. Las características categoriales y flexivas de la lengua natural permiten individuar al narrador: la manifestación más evidente de esta singularización es la del relato en la que se afirma un “yo” narrador, representado (homodiegético, diremos luego), incluso con un nombre propio, cruzado por los rasgos que hayan de constituirlo. En el cine la situación es distinta. Ciertamente, el relato ha de remitir necesariamente a un narrador, y también el filme, como el texto narrativo escrito, revela las huellas de la enunciación (Bettetini, 1986: 30-31), pero la sola imagen no posee ningún elemento que permita singularizar a un narrador. El narrador en los lenguajes icónicos, o mejor, en lo icónico de un relato, se configura como un constructo teórico resultante de las inferencias sobre todo tipo de decisiones (y resultados) tomados sobre el relato, en todos sus aspectos, tanto (si tomamos al cine como referencia) en la puesta en escena (lo prefilmico), en el resultado del encuadre y en la puesta en serie, como en la adscripción genérica o adhesión a determinados principios estéticos.

207. Genette singulariza dentro de esta función una función ideológica, para atender a las intervenciones del narrador en relación a la historia cuando adoptan “la forma más didáctica de un comentario autorizado de la acción” (1972, 310). Tanto con vistas a la teoría como a la práctica de análisis e interpretación me parece interesante depurar en lo posible las facetas de la actividad del narrador; por eso, lo mismo que se precisa la función ideológica, cabría deslindar, también dentro de la función testimonial, lo que tiene que ver con el origen de la información, con las precisiones de fiabilidad que hace sobre lo que cuenta o con los sentimientos que suscita en él lo narrado, facetas, a todas luces, de distinta índole.

Pero claro es que el estatuto del narrador en cine es más complejo, y todavía lo es más en el cómic, desde el momento en que al narrador configurado por procedimientos icónicos se suma el propio de la literatura, hecho mediante la palabra, dicha en banda sonora, en el cine (las voces en *off* o en *over*), o dibujada (en cartuchos), en el cómic.²⁰⁸ Ambas instancias funcionan con especificidad, siendo muy variadas las modalidades de relación que pueden darse entre ellas, desde la repetición o complementación de informaciones (lo más frecuente) hasta la oposición o contradicción.

La teoría cinematográfica ha dado respuesta a la peculiaridad de su instancia narrativa, notando la ausencia de una figura definida a la que adjudicar la condición de narrador, y, a partir de ahí, o bien declarando inútil su introducción en el sistema de categorías explicativas (Branigan, 1984 y 1992; Bordwell, 1995; Gaudreault y Jost, 1995), o bien considerándola necesaria para dar explicación a las decisiones “narrativas” del film, desde las propias de la puesta en escena, a las más propiamente narrativas del encuadre y del montaje, función adjudicable a un “meganarrador”, “narrador fundamental” o “narrador impersonal” (Gaudreault, 1984 y 1988; Burgoyne, 1990; Gunning, 1991; Gaudreault y Jost, 1995).

A mi modo de ver, estos planteamientos dan por supuesta y/o privilegian de forma excluyente la condición narrativa del filme, lo que hace que se produzcan fricciones con otro componente esencial: lo mostrativo. Buena parte de la cuestión depende del estatuto que se le confiera a la imagen y la radicalidad en entender su independencia de una instancia narrativa. Si se entendiera que la imagen no narra, sino que muestra (Fleishman, 1992), el asunto se habría de remitir no a la narración sino al nivel superior, el de la enunciación, que la engloba.

En el fondo, la situación de base que se plantea a cine y cómic no es (salvadas las distancias) distinta a la del teatro, y viene por la condición mostrativa de la acción de estos ámbitos artísticos. Esa condición mostrativa de la acción desplaza la cuestión del narrador (la imagen no narra, muestra) para plantear otra de índole más general y primera: la del enunciador, el responsable de la enunciación que, como percibe Ubersfeld (1993), es doble para el teatro: por un lado, la debida al autor (y figuras asimilables, como el director de escena) y, por otro, la propia de la presencia de los actores y los componentes escénicos. La noción de “enunciador”, así entendida, acoge dentro de sí a la de “meganarrador” y la respalda, evitándole las fisuras que le provoca la condición mostrativa de la imagen. Si extremáramos estas cauciones, junto a la figura del “meganarrador” (constructo responsable de la dimensión narrativa de cine y cómic), habría que situar la del “megapresentador”, responsable, a su vez, de las condiciones previas a la emergencia de la imagen (o de la presencia física de comediantes y componentes escénicos, en el caso del teatro), en una noción que viene a coincidir con la

208. También en el cine (y no solo el primitivo o silente), con los intertextos.

de “observador” propuesta por Greimas y Courtés (1991: 180-3), entendido como un sujeto hipercognoscitivo, que incluye dentro de sí al narrador, como una modalidad específica.²⁰⁹

La cualidad mostrativa de la imagen que afecta, como puede verse, al estatuto del narrador en sus relatos, lleva a entroncar con las manifestaciones menos marcadas del narrador en el lenguaje literario, o si se extrema el planteamiento, con relatos sin narrador. No me refiero a aquellos textos en los que es difícil atribuir con precisión el papel del narrador porque el origen de la enunciación aparece enturbiado,²¹⁰ sino a aquellos en los que lo difícil (o imposible) es percibir la instancia de narración. Textos confeccionados a base de diálogos o monólogos, conjunto de documentos o cartas dejan abierta la puerta a la consideración de textos sin narrador, como ocurre con los planteamientos de Banfield (1982). Frente a ella, Barthes, Todorov o Genette (1998: 69-70) afirman la imposibilidad ontológica de una narración sin narrador. La comparación entre cine, cómic y novela sirve para plantear la cuestión de forma más adecuada, porque esos textos literarios son, al igual que la imagen, los menos favorecedores para hallar en ellos un narrador representado. No creo, sin embargo, que la cuestión deba ir más allá de una acomodación de las nociones y términos que recubren la instancia enunciativa: en el fondo –y dejada la cuestión ontológica de la imposibilidad de una narración sin narrador–, de lo que se está hablando es de poner nombre a diferentes grados de presencia o ausencia de un enunciador. Esto hace que no sea grave, a mi juicio, el que se opte, o bien por negar la presencia del narrador, si su actividad se transfiere a un autor implícito con la función de organizar el material y dar forma al paratexto, o bien por afirmar la presencia de un autor-editor, o categorías similares.

En todo caso, y a efectos del análisis, lo verdaderamente importante es, una vez percibidas las características de la enunciación y del enunciador, tratar de buscarles la funcionalidad con la que han sido concebidas.

4.4.2.1.1.1. *El estatuto del narrador: su ubicación ante la historia, como operación transformativa previa*

El narrador se configura a partir de las huellas que ha dejado en su narración. Considera Genette (1972: 302) que su estatuto se define “a la vez por su nivel

209. A este respecto, es muy adecuada la teoría de la comunicación desarrollada por Eco (1977), porque evita el obsecarse con la condición humana de los participantes, al conferir tales funciones a dispositivos o artefactos.

210. Como percibe Barthes (1980: 33 y 127) en dos pasajes de *Sarrazine*, en los que, concluye: “Aquí es imposible atribuir a la enunciación, un origen, un punto de vista” y “Lo que se escucha aquí es la voz *desplazada* que el lector presta, por procuración, al discurso: el discurso habla según el interés del lector.” Situación similar es la que se produce en *Cien años de soledad*, en la que no son sólo fragmentos los problemáticos, sino todo el origen de la narración (Muro, 1997).

narrativo (extradiegético²¹¹ o intradiegético) y por su relación con la historia (heterodiegético u homodiegético), pero si bien se mira, en realidad son todas las características de la narración las que configuran al narrador; otra cosa es que algunos componentes sean más importantes que otros en esa acción configuradora. Y a este respecto también pueden haber opiniones diversas: que ciertamente las categorías más importantes sean el nivel y la relación con la historia, o que sobre estas prime lo relativo a focalización y tono. A mi modo de ver, es justamente esta categoría la que de manera más importante contribuye a la configuración del narrador, y en correspondencia la que de manera más adecuada hace entender la condición del texto, cuando es tenida en consideración en el proceso de análisis y de interpretación. No me parece tan reveladora la noción de nivel, justamente (y paradójicamente) porque es sustancial; esto es, aparece marcada sólo cuando hay varios niveles en la narración.

4.4.2.1.1.1.1. Niveles narrativos

Todo relato tiene, por definición, su origen textual en un acto de narración. La frecuencia con que los textos se configuran con diferentes actos narrativos dependientes de otros hace conveniente la noción de nivel para designar la composición estratificada del texto y el estrato en que se halla la narración.

La distinción genérica que apuntó Platón atendía justamente a la diferencia entre los dos tipos de enunciación: aquella en la que el poeta habla en su nombre y aquella en la que acoge la palabra de otros, de los personajes. Genette (1972: 238-243; 1998: 55-64) propone denominar *extradiegético* al primer nivel, el del relato primario (mejor que *primero* -1998: 23), que es aquel que da origen a la diégesis, o historia (o mundo ficcional) con el acto narrativo originario; y en correspondencia será *diegético* el nacido de ese acto; el relato dependiente de este se denominará *hipodiegético*.²¹²

Esta clasificación de Genette, acertada y adecuada en lo sustancial, tiene, a mi parecer, algunos aspectos que la hacen confusa. Arrancan, sobre todo, de la

211. Habida cuenta de la importancia de las aportaciones de Genette a los estudios narratológicos, y teniendo en cuenta que han venido acompañadas por una terminología personal (en algunos casos demasiado personal), es conveniente tener claro el concepto básico de *diégesis*, sobre el que se construye la mayor parte de los términos. Por *diégesis* o *historia* Genette (1969, 1972, 1983) -en la línea de Souriau-, entiende el mundo posible creado en el texto, en cuanto a mundo semántico relatado; es lo narrado en cuanto a construcción de un mundo en el que se producen unos sucesos, con unos actantes, en un determinado tiempo y lugar; recubre, por tanto, la *historia* y la *trama*, esto es, el componente que no es el discurso. Cuando esta noción se ha utilizado en el estudio cinematográfico se ha distinguido de *historia*, quedando aquella para el universo en que se da la historia ("todo lo que la historia evoca o provoca en el espectador" (Aumont, 1996: 114), y permaneciendo *historia* con su significación básica. (Carmona, 1991: 186).

212. Como propone con acierto Rimmon-Kenan (1983), frente al término *metadiegético* de Genette, menos adecuado.

ambigüedad a que lleva (o con que se entiende) el término (y quizá la noción) *extradiagético* y por debajo de ella la de *diégesis*. Genette reserva la noción de *diégesis*, como se dijo, para la historia, mientras se tiende generalmente a hacerla equivalente a ficción. Por lo general, los narradores extradiagéticos son “autores-narradores” (Jane Eyre, por ejemplo, en cuanto que –a pesar de ser personaje de la diégesis– está fuera de ella para contar su historia) y por ello se situarían en el mismo nivel que sus lectores (reales, “tú y yo”, dice Genette), aunque no puede plantearse una relación necesaria entre extradiégesis y público lector, porque también autores de diarios o de cartas, o narradores intradiagéticos no reclaman ese público de nivel extradiagético. Puede ser útil distinguir, como propone Lanser (1986), entre narración pública y privada, atendiendo a si el relato (extra o intradiagético) plantea la existencia de un narratario (o de un lector virtual), o si, al no plantearla, se abre al público receptor en general.

Ante la propuesta de Genette, cabe plantear hasta dónde hacer llegar la incursión diegética del propio acto de enunciar, en un texto narrativo ficcional, (en sí mismo todo él ficción). De hecho, los ejemplos que emplea el autor francés en *Figures III*, animan a ampliar (o multiplicar) el contenido semántico de la *diégesis*. La redacción de sus *Memorias* ficticias por el señor de Renancour y el relato de Robinson Crusoe son considerados por Genette como realizados “en un primer nivel que llamaremos extradiagético”; ambos son considerados “narradores-autores”, y “están en el mismo nivel narrativo que su público, es decir, ustedes y yo” (1972: 284 y 285), lo que, obviamente, los convierte en extradiagéticos, aunque tan ficcionales como los que pueblan la *diégesis*.

El planteamiento de Genette tiene el riesgo de sugerir que en todo relato ha de haber por principio dos niveles: el que da origen al relato (desde su propio interior ficcional) y el propio de la diégesis, algo que puede ser aceptable y útil en los casos de narraciones fenoménicas (aquellas en las que se explicita la tarea de narrar), pero no para los casos en que nos encontramos con narradores nouménicos,²¹³ que no explicitan su labor, en los que la noción de nivel extradiagético se convierte más en un huesped engorroso (ha de darse por supuesta, sin más) que en un aliado de la teoría o del análisis.

Si de lo que se trata es de hacer hincapié en el carácter generador del texto, quizá fuera mejor denominarlo *genodiagético*, y no relacionarlo, cuando no fuera necesario, con ningún nivel, y así se evitaría de paso la ambigüedad y la extrañeza que provoca el término *extradiagético*. A este respecto, es sugestiva la propuesta de Lanser (1981) de ampliar la noción de nivel, para dar cabida en ella a cuanto tiene que ver con la inserción enunciativa, más allá de la simple inserción narrativa. Así, se atendería a la gradación de niveles enunciativos que se producen

213. La terminología remite a Kant, aunque se modifica el significado; para el filósofo el *phenomenon* designaría la realidad perceptible, mientras que el *noumenon* haría lo propio con la realidad inteligible.

desde el autor hasta los paranarradores o personajes que intervienen con su propio discurso, pasando por las figuras del autor implícito, los editores ficticios, los narradores extradiegéticos y los diegéticos.

A la hora del análisis, asimiladas (y asumidas en lo deseable) estas nociones, de lo que se trata es de percibir y señalar, si los hubiere, los diferentes niveles que constituyen el relato, sabiendo que siempre hay uno que es el principal u originario *extradiegético*, que en ocasiones se explicita fuera de la diégesis, constituyendo una unidad textual específica, y a partir del cual se generan el diegético y, si los hubiera, los hipodiegéticos.

Admitidas las consideraciones sobre el “meganarrador” y el “megapresentador” en cine y cómic, es de gran utilidad analítica la distinción entre lo que Gaudreault (1988) denomina para el cine “meganarrador”, (equivalente a “narrador implícito”) y “narradores delegados” o “narradores segundos”, aquellas instancias que toman a su cargo tareas de narración restringidas a parcelas de la información, que no alcanzan a cubrir la totalidad del relato. Su condición puede perfilarse aprovechando las apreciaciones de Genette, para distinguir entre los extradiegéticos (o, en su caso -si da lugar al relato- y si se quiere, genodiegéticos). Cruzando la noción de nivel con la de relación con la historia resulta un cuadro (Cuevas, 1999: 61-62) por el que pueden distinguirse: narradores delegados extra-heterodiegéticos (que cuentan desde fuera de la diégesis una historia en la que no participan), extra-homodiegéticos (narran desde fuera de la diégesis una historia en la que participan como personajes), intra-homodiegéticos (cuentan desde dentro de la diégesis una historia en la que participan) e intra-heterodiegéticos (que cuentan desde dentro de la diégesis una historia en la que no participan como personajes principales).

Interesante, adecuada y útil es también la distinción que efectúa Gaudreault (1997: 138) entre la “delegación narrativa polifónica”, y la “monódica”; en ésta el relato delegado se efectúa solo mediante la palabra, mientras que en la “polifónica” va acompañada de imágenes que transvisualizan lo narrado.

4.4.2.1.1.1.1.1. *El relato intradiegético*

Es aquel que se produce por inserción de la palabra ajena en el relato de un narrador previo. Puede formar parte del mismo mundo ficcional en que se inserta, o no, y sus personajes pueden, también, coincidir con los del relato previo, o no hacerlo.

Genette (1972: 62-3) clasifica las funciones del relato intradiegético respecto al principal, distinguiendo la explicativa (se precisa que haya una relación causal entre ambos relatos y que compartan personajes y acción); la predictiva (cuando el relato secundario efectúa una prolepsis o proyección que sirve para avizorar el futuro del principal); la relación temática (cuando se producen vínculos por parecido o por contraste; el caso más llamativo es el conocido como

de *mise en abîme* o “texto especular”);²¹⁴ la persuasiva (cuando el relato intradieгético presenta una situación que avala una argumentación planteada en el principal, como es el caso de los de *El conde Lucanor*); y la distractiva u obstructiva (como ocurre en *Las mil y una noches*).

4.4.2.1.1.1.2. *La metalepsis*

La inserción de un nivel en otro se produce habitualmente con la configuración mediante la narración de un nuevo nivel, con su historia correspondiente, deslindado con claridad del anterior por medio de actos narrativos que cumplen esa función de demarcación. Pero de forma extraordinaria puede darse una “transgresión deliberada del umbral de inserción” (Genette, 1998: 60), por la que se “cuenta cambiando de nivel” (Genette, 1972: 318), o mejor, mezclando los niveles. Se trata de un procedimiento, ya codificado por la retórica clásica, que Genette especifica para aquellos casos narrativos en los que instancias dieгéticas (narrador, narratario, personajes) se cruzan con entidades extradieгéticas (como el autor),²¹⁵ o también, dentro de la diégesis, para la mezcla de elementos pertenecientes a niveles distintos.²¹⁶

En el cómic, además de las metalepsis que pueden producirse a través de la palabra del narrador, puede darse en el plano icónico la que se denomina *solapamiento*, en la que elementos propios de la diégesis de una viñeta rompen la línea de demarcación e invaden ostentosamente un lugar que no les corresponde, incluso pasando de su propia serie a otra, como hace Geo McManus descolgando un personaje de la tira de *Rosie’s Beau* a la de *Bringing up Father*.

El análisis debe mostrarse atento a percibir la función de estas transgresiones de nivel, que puede ser de diferentes tipos: humorístico, dramático, existencial...

214. Los textos espejo o “relatos especulares” (en denominación de Lucien Dällenbach) (Bal, 1990: 150-1), se construyen a partir de lo que se conoce como *mise en abîme* (García Peinado, 1998: 284-5), o disposición basada en la similitud entre una historia que sirve como marco y continente y una historia enclavada o contenida en ella.

215. Son suficientemente conocidos ejemplos como los de Unamuno, en *Niebla* o Pirandello en *Seis personajes en busca de autor*; en literatura; y en cómic, Manara es muy afecto a este tipo de juegos entre los personajes dibujados y su creador.

216. Como ocurre en el cine, por ejemplo, con *La rosa púrpura del Cairo*, de Woody Allen, o como advierte Fielding, en *Tom Jones*: “Ten cuidado, lector. Imprudentemente te he llevado hasta la cima de un tan alto estado como el del señor Allworthy y no sé cómo hacerte descender sin que te rompas la cabeza. Sin embargo, vamos a aventurarnos a bajar, porque la señorita Bridget está tocando la campanilla. Llama al señor Allworthy para el desayuno, en donde le esperaremos y, si te parece, nos deleitaremos en tu compañía.” (H. Fielding, *La historia de Tom Jones, el expósito*. Edición de Fernando Galván. Madrid: Cátedra, 1997, p. 129).

4.4.2.1.1.2. *Persona o ubicación del narrador en relación con la historia*

La persona es componente sustancial de la configuración del narrador literario. Como manifiesta con rotundidad Barthes (1987): “ningún novelista puede empezar a escribir si no ha escogido la persona profunda de su relato: escribir, en definitiva, es decidir (poder decidir) *quién* será el que habla”. Todo relato, en efecto, exige la presencia de un sujeto enunciador, manifestado en el relato literario mediante la persona gramatical. Por definición (como puso de relieve Benveniste)²¹⁷ ésta es siempre una primera persona, aunque su presencia o ausencia de la historia lleve como consecuencia la aparición en el enunciado de las tres personas. No ocurre así, obviamente, en los lenguajes icónicos, carentes de este morfema, aunque lo incorporan en el mismo momento en que hacen uso de la lengua natural.

Por su propia situación ante el mensaje, el sujeto enunciador en la narrativa puede experimentar una disociación (o asociación, según se mire) entre su función enunciativa y la relativa al conocimiento de los hechos, a su contenido (Banfield, 1982),²¹⁸ que puede ser el suyo propio o incorporar el²¹⁹ de uno o varios personajes; atendiendo específicamente a las condiciones del discurso, la primera atiende a la responsabilidad sobre la factualidad del discurso, la segunda, a sus contenidos (Ricoeur, 1986).²²⁰ Esta distinción es la que permite entender –como se ha visto con frecuencia–, modalidades del discurso como el estilo indirecto libre (por el cruce de dos sujetos distintos en el mismo enunciado: el enunciador y el cognitivo), pero también es la que permite entender muchas situaciones cinematográficas y del cómic, en las que se produce un cruce entre el constructo entendido como narrador e intervenciones de los personajes (sobre todo relativas a focalización).

La evidencia de la plasmación del morfema personal en el discurso, en un “yo”, “él” o “tú”, que fácilmente encauza el análisis, no debe obviar que esta distinción (Genette, 1972) es subsidiaria de otra, cimental: la que se produce por la ubicación del narrador con respecto a la historia que cuenta,²²¹ que permite dis-

217. Estudios básicos del lingüista francés son los conocidos “Les relations de temps dans le verbe français” (*Bulletin de la société de linguistique*, 54, Paris, 1959) y *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI, 1971 (1ª edición en francés, 1966).

218. Es Banfield quien distingue entre “hablante” y “self” o sujeto de conciencia, deslindando estas dos dimensiones del discurso y planteando diferentes modalidades de relación entre ellas que vienen a dar explicación satisfactoria a algunas formas características del discurso literario narrativo.

219. De hecho, no incorpora sólo el “conocimiento”, sino un conocimiento ya configurado en discurso.

220. Distinción establecida (aunque no con idéntico significado) por los saberes clásicos, cuando se destinaba la Dialéctica al estudio de la configuración de los *lekta* o juicios, separada de la Retórica y la Gramática.

221. No debe entenderse que la de persona deba ser retirada, en beneficio de la de ubicación; reconoce Genette (1998: 73) que hay dependencia entre ambas: “no pretendo decir que la elección

tinguir entre narradores heterodiegéticos (los que cuentan de otros) y homodiegéticos (aquellos que están en el universo diegético y cuentan de él), de entre los que cabe distinguir, todavía, los autodiegéticos (aquellos que cuentan su propia historia).²²² Bobes (1985: 244) reconduce estas distinciones hacia la de narrador representado /no representado, que puede ser útil en el análisis por cuanto orienta hacia la forma. Habla de narrador “expreso o latente”, y entiende por latente aquel que “no aparece como referencia de ninguna forma lingüística del discurso, pero indirectamente lo organiza todo.”, en apreciación que, si se observa, coincide con las propuestas sobre el narrador en los mensajes icónicos.

Las formas más habituales (no cabe hablar de “normalidad” o “naturalidad”) de manifestación personal en el relato literario son la tercera y la primera personas,²²³ que designan, respectivamente, al hablante y al objeto del discurso, con exclusión del hablante y del oyente. En el relato icónico la instancia narrativa permanece, de manera natural, fuera de la diégesis, aunque la palabra pueda instalar dentro de ella un segundo narrador responsable de los enunciados hablados o escritos.

El relato en segunda persona, autorreflexivo, es excepcional incluso en el ámbito literario.²²⁴ El “tú” designa, en primera instancia, al oyente, pero es conocido el uso estético (también el que se produce en la vida real) por el que el “yo” se desdobra, reflexivamente, en un “tú”, que pasa a ser el índice personal en el relato.²²⁵ Tal desdoblamiento busca obtener el punto de vista de un personaje que toma conciencia desde su interior (o se le convierte en conciencia), un “yo” que, por lo general, no quiere o no debe decir “yo”. Se trata, en todo caso, de un “yo” que se desdobra, un estadio de objetivación del “yo”, una voz de la conciencia que pone ante el personaje aquello que de alguna manera ya sabe, pero se resiste a, o

de persona (gramatical) sea completamente independiente de la situación diegética del narrador. Me parece, muy al contrario, que la adopción de un *yo* para designar a uno de los personajes impone, mecánicamente y sin escapatoria, la relación homodiegética; y, a la inversa...”

222. Como ya ocurrió al tratar la noción de nivel, esta también presenta dificultades para ser aplicada con nitidez en algunos textos; así lo percibe Genette (1998: 73), quien al analizar *Los hermanos Karamazov*, concluye que “la frontera entre la homodiegesis y la heterodiegesis [es] decididamente poco clara...”

223. Para una visión histórica de la configuración del relato en “primera persona” es útil Jean Rousset, *Narcisse romancier: Essai sur la première personne dans le roman*. Paris, José Corti, 1973.

224. No se trata de aquellas modalidades en las que un “yo” se dirige en monólogo o soliloquio a un “tú”, que no contestará, porque ni siquiera se sabe interpelado, como ocurre, por ejemplo en el relato “Valdemún”, de Muñoz Molina, en *Sefarad. Una novela de novelas*. Barcelona, Círculo de Lectores, 2001, pp. 95-120.

225. Investigaciones importantes sobre el uso de la segunda persona son las de Butor, “L’usage des pronoms personnels dans le roman”, *Les Temps Modernes*, février, 1961; incluido en *Répertoire II*, Paris, Minuit, 1964 y en *Essais sur le roman*, Gallimard, 1969; M. Buber, *Je et Tu*, Paris, 1938; B. Morrisette, “Narrative You in Contemporary Literature”, *Comparative Literary Studies II (1)*, 1965; y F. Yndurain, “La novela desde la segunda persona”, *Historia y estructura de la obra literaria*, Madrid, C.S.I.C., 1971.

tiene dificultades en reconocer, por refracción moral o distancia temporal. Las funciones específicas que puede cumplir tal construcción refleja son, como puede presumirse, varias; por ceñirnos a las ya plasmadas estéticamente, mientras en *La modificación* Butor manifiesta haber intentado la plasmación de una conciencia que permitiera contemplar el nacimiento del lenguaje en ella,²²⁶ en *Habitación para hombre solo*, de Segundo Serrano Poncela el “tú” es un desdoblamiento de la conciencia nacido de la soledad radical, y en *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, el tú es el vehículo del reproche por cuanto se perdió o traicionó para triunfar,²²⁷ si bien, la complejidad mayor de este desdoblamiento de la conciencia, y mixtura de sus partes, puede quedar más patente en el texto de la *Autobiografía de Federico Sánchez*, de Semprún.²²⁸

El sistema de la categoría de persona en la narración, tanto literaria como icónica, se constituye, entonces, a partir de la oposición entre un narrador que se identifica mediante el “yo”, frente a aquella en la que esta identificación no se produce. En el primer caso pueden darse las variantes del “yo” identificado como personaje, el que no se caracteriza como tal (piénsese en el yo del *Quijote*: “de cuyo nombre no quiero acordarme) o el “tú” autorreflexivo (el de *Artemio Cruz* o de *La modificación*, por ejemplo). En la segunda modalidad, la del narrador que nunca dice “yo”, encontramos al narrador no identificado (el más propio de la narrativa icónica), el narrador en cuya voz se mezcla la voz y el pensamiento del personaje (como ocurre en la modalidad de indirecto libre), y la narración a partir de un sujeto cognitivo (aquella que se realiza desde el punto de vista de un personaje).

La narración homodiegética contempla como modalidad más frecuente la del narrador autodiegético: aquel –tan propio de la novela como de la autobiografía– que cuenta su propia historia, con coincidencia temporal y de focalización o sin ella, en múltiples modalidades (como el diario, el intercambio epistolar, los informes, las memorias...). Junto a él puede darse también la del narrador testigo, en la que quien cuenta no es el protagonista de los hechos, sino alguien que conoce los hechos, por lo general, por haberlos vivido al lado del protagonista; es lo que sucede en relatos como *Moby Dick*, *Heart of Darkness* o *El invierno en Lisboa*, de Muñoz Molina o *La realidad*, de Gopegui. Esta situación narrativa, en muchas ocasiones, confiere al protagonista un estatus relevante y extrañado, como si el protagonizar los hechos fuera ya

226. “Así, siempre que se quiera escribir un auténtico proceso de la conciencia, el nacimiento mismo del lenguaje o de un lenguaje, la segunda persona será la más eficaz.” (Butor, 1963: 84).

227. En el monólogo teatral cumple con mucha frecuencia la función de promover en el “yo” una voz crítica para el debate interno; algo que funciona de forma excelente, en novela, por ejemplo, en *El diario de Hamlet García*, de Paulino Masip.

228. Donde puede leerse: “Diez años más tarde volviste a ver a Simón Sánchez Montero. Fue en el verano de 1969, en Madrid. Habían pasado muchas cosas desde aquella lejana noche de junio. Tú ya no eras Federico Sánchez. Había desaparecido ese fantasma. Tú eras de nuevo tú mismo: ya eras yo.”

tarea suficiente, y desde luego no hubiera en su experiencia ningún interés comunicativo secundario; al mismo tiempo, el narrador se establece en una relación compleja con el protagonista: desde la neutralidad a la camaradería, pasando por la admiración o la envidia, más o menos manifiesta; en el fondo, todo narrador de lo que habla es de sí mismo.

Atendiendo al criterio de la actividad creadora del texto, se distinguen también narradores como el denominado narrador-autor o el autor-narrador: ambas modalidades muy propias del relato metaficcional. El primero recogería los casos en que el narrador se presenta como creador (escritor, dibujante...) y hace referencias a su labor de creación; puede ser tanto intradiegético como extradiegético, y en este caso la figura del narrador puede llegar a confundirse o a reclamar el lugar y papel de autor real. En el caso del autor-narrador, alguien que se señala a sí mismo como el autor real del texto (Fielding en *Tom Jones* o Scott McCloud en *Cómo se hace un cómic*) interviene haciendo comentarios sobre el carácter o particularidades de su texto. Al hacer esto, el autor se introduce en el texto (el caso del monigote que representa a McCloud es evidente) y adquiere características que podríamos denominar textuales, mejor que ficcionales (García Landa, 1998: 322), en el sentido de que de todas las facetas propias del autor real solo algunas pasan al texto y, en otro sentido, en cuanto que se percibe la tendencia que tiene el texto de uniformar sus componentes, atrayendo a esa categoría fronteriza hacia su propia modalidad.

4.4.2.1.1.1.3. *Relación voz /tiempo: el tiempo de la enunciación narrativa vs. la historia y sus tipos de relato*

Uno de los aspectos temporales básicos del relato es el que tiene que ver con las relaciones de la enunciación con el enunciado. La enunciación marca el punto de referencia temporal con respecto al enunciado y establece la serie temporal pasado-presente-futuro, de manera que, en la narración, la enunciación (de forma convencional, siempre en presente) se sitúa temporalmente ante el enunciado como anterior, posterior, simultánea a él o intercalada en determinados momentos de la acción (Genette 1972: 273-275).

La modalidad de relato más frecuente, en novela, es aquella en que la historia se presenta como algo ya sucedido que el discurso relata;²²⁹ dentro de esta modalidad es muy frecuente la que establece (y, muchas veces, explícita) el eje temporal “entonces”, de lo sucedido / “ahora” de la escritura. La historia se presenta como posterior al discurso, como algo por suceder, en los relatos predic-

229. Como dice de forma muy expresiva la voz narradora del relato de Kertész *Kaddish por el hijo no nacido* (Barcelona, El Acantilado, 2002, p. 42): “...porque el bolígrafo es mi pala, cuando miro adelante miro única y exclusivamente atrás, cuando me concentro en el papel, miro única y exclusivamente el pasado...”

tivos, como los proféticos o los de anticipación de tipo onírico (*La escalera de Jacob* -Lyne, 1990- o *Doce monos* -Gilliam, 1995).

Enunciación e historia pueden ser simultáneos (como ocurre en *La modificación* de Butor), aunque la extrañeza que provoca tal relato parece producir una dificultad añadida al lector. La enunciación intercalada se da en relatos como los epistolares o los diarios; Genette (1972: 228-234) plantea este tipo en *Les liaisons dangereuses* de Laclos, novela en la que la escritura de las cartas sirve a menudo tanto para contar algo sucedido como para dejar constancia de lo que sucede en el mismo momento de la escritura,²³⁰ lo mismo que ocurre con *Drácula*, de Stoker, y tantos otros textos.

En la escritura efectuada a modo de diario o de testimonio de algo sucedido se instaura con claridad el eje importantísimo en la narrativa que conecta el “entonces”, de lo acontecido, con el “ahora” de la escritura, que, con mucha frecuencia, trata, no sólo de dejar constancia de algo, sino de convertirse en un modo de entender o justificar lo ocurrido en el pasado.

Esta distinción, sin embargo, no acaba las dimensiones surgidas de la relación entre enunciación y enunciado. Además de las cuatro modalidades señaladas, cabe notar, por ejemplo, cómo, aunque la modalidad de enunciación sea ulterior, el narrador puede acompañar su narración al discurrir de la historia, como si contara en un presente, en el que estuviera teniendo conocimiento de la historia.²³¹

La situación varía cuando el relato se efectúa mediante la imagen, ya que en ella todo es presente, al no poseer marcas temporales. Cuando el cine o el cómic han querido marcar un fragmento del relato como pasado ha debido recurrir a modificaciones de la imagen (color vs. blanco y negro o sepia, por ejemplo) o de vestuario o cambio de actores por sus correspondientes jóvenes... De cualquier forma, todo fragmento pasado de la historia se entiende como tal en cine no solo por relación al presente de la enunciación, sino, además, teniendo constancia de este presente.

Las narraciones efectuadas mediante la palabra y mediante la imagen, como en ocasiones el cine, y de forma más frecuente el cómic se incorporan a las modalidades de relación enunciación-historia propias de la novela mediante la suma de relato en imágenes y el acompañamiento de relato verbal: las voces narrativas en *off* o en *over*, ya sea en la banda sonora, ya en “cartucho”; de hecho, en el cómic, con mucha frecuencia, el texto del “cartucho” suele conte-

230. Genette (1972: 275) recurre a una comparación (grata, por cierto, también a Eco) con las modalidades de relato radiofónico (también televisivo), del directo y del diferido: al igual que puede y suele hacerse en estos medios, el diario y el relato epistolar combinan el directo (el relato simultáneo) con el diferido (o ulterior a los sucesos).

231. Es lo que sucede en *La Regenta*, como percibe Bobes (1985: 155) y, señaladamente, en Proust, cuyo tiempo “hallado” o “recobrado” es un tiempo que se hace surgir con la propia enunciación que lo manifiesta.

ner el relato en pasado, mientras la imagen y la palabra de los diálogos desenvuelven esa misma historia en presente.

4.4.2.1.1.1.4. *Operación de modalización (o su-bjetivización). La problemática noción de perspectiva, focalización, punto de vista o aspecto*

La importancia de este componente narrativo corre pareja con su ambigüedad conceptual en la teoría narrativa. Todorov (1979) la considera constituida por la suma de distancia y voz, mientras que Genette (1972) la divide en *distancia* (entendida como “raconter plus ou moins”) y *perspectiva* (“selon tel ou tel point de vue”).

Para Lubbock (1965) el “point of view” es, sin duda, el componente central en la configuración del objeto estético,²³² pero entiende “punto de vista” como “la relación que mantiene el narrador con su historia”, dando entrada así a un concepto como el de “relación”, de gran amplitud semántica, en lo que viene a coincidir con el planteamiento de la mayoría de tratadistas.²³³ Tal amplitud semántica y la confusión con que se mezclan los componentes de esta categoría la hacen difícilmente aceptable y, desde luego, muy enojosa para el análisis.²³⁴

Un acierto clarificador es, sin duda, el de entender modalización, como una “modificación del predicado por parte del sujeto” (Greimas, 1989: 79); y otro, distinguir la entidad que habla de la que ve, que, si bien, en ocasiones pueden ser la misma, tal sincretismo no es una relación necesaria en el relato. En los lenguajes icónicos, y sobre todo en el cómic, la concurrencia de dos modalidades de relato (la icónica y la verbal) pone de manifiesto esta disyunción. Pero si realmente se quiere acabar con la confusión que promueve el concepto de punto de vista, hay que deslindarlo de las nociones de posesión y restricción de la información y también de la de actitud del narrador con respecto a la historia que narra.²³⁵ Y no solo deslindarlos, sino postponer en importancia aquel a estos.

232. “Toda la intrincada cuestión del método, en arte narrativo, está gobernada, a mi juicio, por la cuestión del punto de vista.” (Lubbock, 1965).

233. Sea el caso de F van Rossum-Guyon (1970) para quien la noción de punto de vista debe ser entendida remitiéndola a “todos los problemas planteados por las relaciones que el narrador mantiene con lo que cuenta y con su lector.”

234. Es hasta cierto punto fácil que con esta situación terminológica y conceptual se produzcan generalizaciones inconvenientes o, incluso, deslizamientos categoriales; valga como ejemplo el planteamiento de Tadié: “Étude de l’architecture de l’oeuvre est celle de l’organisation de l’espace et du temps en fonction du je” (en Villanueva, 1977: 41), donde “je” se hace equiparable a punto de vista.

235. Y dentro de ella, por ejemplo, a la selección de motivos y a la importancia que el narrador les dé. Sobre esto percibe el narrador de *Tom Jones* (Madrid, Cátedra, 1997, pp. 327-328): “Aunque este incidente podrá parecer de escasa trascendencia a muchos de nuestros lectores, con todo, pese a su trivialidad, causó un efecto tan violento en el pobre Jones que nos hemos creído en la obligación de referirlo. En realidad, existen muchas pequeñas circunstancias que con excesiva frecuencia

4.4.2.1.1.1.4.1. *Relación narrador-historia: la categorización estética, poética y filosófica*

Una de las decisiones más importantes y previas a la hora de narrar una historia es la de adoptar la o las categorías estéticas y filosóficas a partir de las que hacerlo, porque de ellas dependen realizaciones ulteriores. Básica es, por ejemplo, la dicotomía que se abre entre textos realistas y fantásticos (para la novela, la conocida distinción entre “romance” y “novel”, que valdría también para el cómic), si bien, la amplitud de la noción de realismo puede volverla inválida, a no ser que se precise; una cosa es, en este sentido, la tendencia de cualquier obra ficcional hacia lo real empírico, y otra la voluntad de determinados textos de reproducir con fidelidad una realidad determinada: los grados de iconicidad (Moles, 1991) con que se expresa el cómic son buen recordatorio de esta situación. Así, no hay concepto poético-estético (salvo el de belleza, claro es) que precise de mayores adjetivaciones, porque sobre la base de apariencia de real, la condición de la obra dependerá de la intención y los matices; esto es lo que obliga a hablar de “neorrealismo”, “hiperrealismo” o “realismo sucio”, denominaciones que no abarcan (ni con mucho) las innumerables posibilidades de modificación artística que admite el “realismo”.²³⁶ Con menos amplitud, pero similar complejidad, se pueden contemplar otras nociones como las de costumbrismo, naturalismo, expresionismo, impresionismo, minimalismo..., que son, como decimos, las que orientan la configuración del texto. Configurando estas categorías se encuentran otras del tipo de lo grotesco,²³⁷ lo barroco (definitorio, por ejemplo, del mundo de Jacovitti), lo feísta (sustantivo en el cómic, o en el *underground*)... En el ámbito del cómic uno de los casos más señalados al respecto es el de Hergé y su denominada “línea clara”, caracterizada por la delimitación de los contornos, el color uniforme y llamativo y la ausencia de profundidad: “la surface prise comme absolu” (De la Croix y Andriat, 1992: 45).

Las decisiones de tipo poético relativas a lo que se conoce técnicamente como “tono” o “subgénero”: comedia, tragedia, modalidades mixtas.. no parecen, sin embargo, propias de la relación del narrador con su enunciado o de la presentación de ese enunciado, sino, más bien, de una decisión previa, del autor, que ya incluye al narrador y su mundo, o al mundo presentado, con sus constituyentes.²³⁸

son omitidas por los historiadores imprudentes, y de las que, sin embargo, se derivan acontecimientos de la mayor importancia.”

236. Por ejemplo, Luis Mateo Díez sitúa la clave de su escritura en “superponer determinadas distorsiones” a “una subyacente línea de realismo, que marca toda mi invención” (*El porvenir de la ficción*. Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999, p. 34). Y matices cercanos habría que buscar en Gustavo Martín Garzo o en Luis Landero y tantos otros novelistas, o en el ámbito del cómic, en Alberto Breccia o Guido Crepax o Milo Manara.

237. Capital en novelas recientes, como *La mala muerte*, de Fernando Royuela, o en la galería de malvados del cómic, por ejemplo, en *Dick Tracy*, de Chester Gould.

238. Como puede constatarse en la manifestación de Naipaul en *Un camino en el mundo* (Barcelona, Debate, 2001, pp. 104-105): “Con mi confianza había llegado a comprender que la comedia que se había convertido en mi tono al escribir...”

En el ámbito de lo filosófico o lo ideológico la situación es similar, si bien es mayor el desconocimiento que hay, en general, sobre esta materia, y menor, por el contrario, la codificación en doctrinas que sirvan para iluminar la obra de arte. Así, es menos frecuente en la actualidad encontrar autores o textos explicados a partir de alguna corriente filosófica definida, con excepción del existencialismo, bajo el que se encuadran buena parte de la producción del siglo XX, desde *Mort Cinder*, de Breccia, a *El cielo protector*, de Bowles-Bertolucci, pasando por Celine o Broch, o de la denominada postmodernidad, donde puede encuadrarse buena parte del cómic renovado, desde el de superhéroes a Moebius.

4.4.2.1.1.4.2. *Relación narrador-historia y narrador-receptor: la actitud del narrador y el tono del relato.*

La noción de actitud en narratología viene a ser similar a la de modalidad en semántica lingüística.²³⁹ Uno de los componentes más importantes de la configuración del relato es el concerniente a la modalidad de relación entablada entre el narrador y la historia que cuenta. Generalmente, suele atenderse a esta cuestión dentro del macroconcepto de perspectiva, tomando esta noción de forma metafórica para significar el punto de vista o la distancia moral, intelectual o ideológica desde la que el narrador aborda su historia.²⁴⁰ Considero preferible, también en este caso, deslindar las nociones de perspectiva (más adecuada para el ámbito físico) y de actitud,²⁴¹ entendida como disposición intelectual, ideológica, moral o emocional del narrador hacia aquello que cuenta.²⁴²

Las actitudes básicas que puede adoptar el narrador son la objetividad o la subjetividad. La objetividad entraña una modalidad de relatar impersonalizada, racional, carente de emoción, intelectual, fría: es, por ejemplo, el contar con “cara de palo”, al que se refiere García Márquez como eje de la voz de *Cien años de soledad* y, en principio, la que caracteriza al relato cinematográfico. La subjetividad conlleva la entrada de la emotividad, de la valoración, de la implicación, de la identificación o del rechazo, de la simpatía o la antipatía.²⁴³

239. “La *modalidad* (o *modalidades*) se define como la impronta que el emisor imprime en el mensaje.” (Salvador Gutiérrez, *Introducción a la semántica funcional*, Madrid, Síntesis, 1989: 85).

240. Así ocurre con Booth, 1978: capítulo VI, Rimmon-Kenan, 1983: 80-85 o Uspenski, 1973.

241. Para solventar con ello la vacilación a la que se refieren van Rossum-Guyon (1970: 477), o Bobes Naves (1985: 336) y, ante la que matiza G. Gullón (1976: 23) sin llegar a aclarar con nitidez: “La situación del narrador determina la distancia y la perspectiva, que imponen el tono.”

242. Lanser (1986: 353) entiende un aspecto de esta categoría como “una función de la relación entre las estructuras profunda y superficial de un acto ilocutorio” y ejemplifica con “la relación entre un acto de juicio y el lenguaje en que está expresado.”

243. Es frecuente en el narrador de *Tom Jones*, de Fielding (Madrid, Cátedra, 1997) hacer referencias explícitas a la actitud o tono con que contar un episodio: “ocurrió un incidente que referimos con pena”, dice en el capítulo 10; “Los accidentes de este género [ofensa al pudor de una dama] nunca deben ser tratados con un tono cómico” (p. 724), en paráfrasis de la *Epístula ad Pisones*; se

La actitud del narrador hacia su historia viene a cruzarse, en el plano pragmático, con la actitud del narrador hacia su receptor,²⁴⁴ como ya notó Kayser (1985: 265-267).²⁴⁵ También aquí es conveniente distinguir actitudes básicas que orienten el análisis del texto. Como tales pueden entenderse la de superioridad (la del narrador omnisciente y omnipotente de la épica griega), la de complicidad (característica en las novelas de Stern, Balzac o Sthendal) y la de inferioridad (la de *Cándido* o *Historia de un idiota contada por él mismo*, de Félix de Azúa, con función irónica, o en *Stray Toasters*, con función dramática).

También pueden distinguirse en este plano pragmático las actitudes que se imbrican en la intencionalidad del relato (informativa, expresiva, conativa...), dando lugar a disposiciones-intenciones de tipo irónico²⁴⁶ (cerca de la cual parece estar el humorístico)²⁴⁷ provocativo, confesional, lúdico, moralizante...

El resultado del cruce de estas dos actitudes es lo que (casi siempre de manera vaga y al buen tuntún)²⁴⁸ se suele denominar el tono del relato. El tono es un componente primordial del texto que, por un lado, deriva de la actitud del narrador, y por otro, impregna el relato y orienta su configuración semántica. Por ello,

dice al hablar de la belleza: "pero no adoptemos un tono tan grave"; o "Me hubiese gustado evitar, de haber sido posible, tratar este asunto jocosamente por temor a que las personas graves [...] me muestren su desprecio" (374), al describir una pelea. Similar consideración sobre actitud o tono puede leerse en *El buen soldado*, de Madox Ford (Madrid, Cátedra, 1995: 140), cuando el narrador se excusa: "Perdóneme que escriba sobre estas monstruosidades de manera tan frívola."

244. Ciertamente, puede retrotraerse esta cuestión hasta el autor. Como recoge Bobes Naves (1993: 122) en los orígenes de la narratología, en Alemania, Dibelius ya nota que la novela se construye desde el "modo de presentación" o tono.

245. Aunque la entrada de la noción de "distancia" le hace derivarse en exceso hacia lo temporal: "Como expresión de la gran distancia con relación a lo narrado y de la visión panorámica se desarrolló en la epopeya un rasgo estilístico [...]: la *anticipación*. (1985: 267)

246. El tono "irónico" es el más aludido en las (parcas) enumeraciones de tono que presentan los textos de teoría o crítica de la novela, sin que se precise si se ha de entender por ironía una cierta distancia del narrador al asunto (noción romántica, bien definida en Schelling) o se trata de la figura retórica de nivel pragmático, por la que se da a entender lo contrario de lo que se dice.

247. Clave en muchas concepciones artísticas; como precisa Mateo Díez: "El humor es el eje que coordina mi indagación novelesca. Un humor [...] que yo siempre entiendo más como un punto de lucidez que de distanciamiento", y sobre cuya importancia no deja dudas, al afirmar que "el humor se acomoda también como algo imprescindible a un mundo narrativo que yo [...] pretendo ir abriendo en un arco amplio de resonancias. Estoy convencido de que el humor conforma una sensibilidad narrativa más propicia a la libertad y al encantamiento de lo que a mí me gusta contar." (*El porvenir de la ficción*. Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999, p. 34).

248. No es el caso de Miguel García-Posada, quien define el tono como "la actitud con que el poeta aborda la materia poetizada" (en «Vieja amiga» de Fernando Ortiz», *ABC* (10 del 11 de 1984), reproducido en Darío VILLANUEVA y otros, *Los nuevos nombres: 1975-1990*, en *Historia y crítica de la literatura española. IX*. Al cuidado de Francisco Rico. Barcelona, Crítica, 1992, pp. 180-181. Un somero vistazo a este volumen y al suplemento cuidado por Jordi Gracia (*Los nuevos nombres: 1975-2000*, en *Historia y crítica de la literatura española. 9/1*. Al cuidado de Francisco Rico. Barcelona, Crítica, 2000) son prueba suficiente de la imprecisión a la que me refiero.

es capital en la lectura e interpretación de un texto tenerlo en cuenta antes de realizar cualquier apreciación.

De manera impresionista la noción de tono se aborda remitiéndola a diferentes ámbitos donde también se utiliza. Cuando se trata de entenderla desde el ámbito del color²⁴⁹ (y del calor), se distingue entre tono frío (colores “fríos”, como el azul) y caliente (colores “calientes”, como el rojo), con una gama intermedia muy amplia. También se remite la noción de tono al ámbito de la voz, entendiéndolo entonces (como bien define el DRAE 2) como ‘la inflexión de la voz y modo particular de decir una cosa, según la intención o el estado de ánimo del que habla’; cuando pasa a literatura se entiende (también en DRAE, 3, pero con cierta falta de precisión) como ‘Carácter o modo particular de la expresión y del estilo de una obra literaria según el asunto que trata o el estado de ánimo que pretende reflejar.’ También podría remitirse al dominio musical, donde se distingue entre tonalidad, tono o modo mayor (aquella escala en la que los sonidos están dispuestos de forma que entre el primero y el tercero hay una separación de dos tonos o intervalos) y menor (aquella en la que la separación entre primera nota y tercera es de tono y medio); la tonalidad mayor deja una impresión auditiva alegre, mientras que la menor la deja triste: algo que se acomoda bien a la sensación que se percibe en los relatos. En este sentido, es interesante la apreciación que hace Piglia, al relacionar tono con ritmo,²⁵⁰ y –más aún– el hacer dependiente la trama del tono,²⁵¹ algo que ejemplifica una amplia sección del cómic “existencialista”, del tipo de *Mort Cinder*, de Brescia o, más reciente, *Amnios Natal (the BirthCaul)*, de Alan Moore y Eddie Campbell (Madrid, E. Campbell Cómics, La Factoría de Ideas), en la medida en que parecen buscar más la creación de una atmósfera inquietante, de un estado de ánimo, que una trama en la que sobresalgan los sucesos.

La falta de claridad de la noción, la dispersión y falta de homogeneidad de sus componentes son, como puede verse, notables. A fin de clarificar, ha de notarse que el tono ha de ser entendido como derivado de la actitud del narrador hacia la historia y de la actitud e intención de narrador hacia el receptor.

En correspondencia, presenta en el primer sentido, dos modalidades fundamentales: la objetiva (tono “serio”, impasible, impersonal, “frío”) y la subjetiva, en la que se abren múltiples matices de emotividad: tonos “cálidos”, sentimentales, vehementes... Cuando se observa el tono como derivado de la actitud del

249. Hegel habla de tono o “coloración” en sus *Lecciones de estética* (1989: 776).

250. “El problema para mí no es armar la trama, sino encontrar el tono de un relato. Narrar es narrar en un ritmo, en una respiración del lenguaje: cuando uno tiene esa música la anécdota funciona sola, se transforma, se ramifica.” (R. Piglia, *Crítica y ficción*. Barcelona, Anagrama, 2001, p. 99).

251. “...el tono de la prosa [para Faulkner o para Onetti] define la trama (y no al revés).” (Ibid., p. 133).

narrador hacia su receptor, se perciben tonos de tipo enfático, irónico, cínico, provocativo, confesional, lúdico, moralizante...

De gran interés, a efectos del análisis del cómic, es contemplar cómo se plasma formalmente la actitud en el texto (dejando al margen que se explicita de antemano) o, dicho de otro modo, de qué rasgos textuales emana el tono: encuadres, angulaciones, determinado léxico, comparaciones, sufijaciones, orden de las palabras...deben ser atendidos para captar este componente capital de la configuración textual.²⁵²

4.4.2.1.1.4.3. *Punto de vista, en sentido estricto*

Noción distinta a la del sujeto poseedor de la información, o la fuente de información es, como ya se dijo, la de la procedencia de esa información. La pregunta en este caso es cómo obtiene la información el narrador -y en su caso, los personajes-; pregunta que suele traducirse como ¿desde dónde se ve? o ¿desde quién se ve?, con el desplazamiento semántico consiguiente:²⁵³ la noción de punto de vista en dibujo (o punto de fuga principal también) se entiende como el punto que en el cuadro corresponde al ojo, punto a partir del cual se trazan las correspondencias, o de otro modo, el punto preciso del fondo en el que convergen los ejes de las formas que poseen una determinada orientación (Groupe μ , 1993: 202).

Narrar implica conocer lo que se cuenta, y conocer, a su vez, implica la existencia de determinados canales semióticos por los que llegar al conocimiento y obtenerlo. Ya la teoría del conocimiento clásica privilegió el sentido de la vista como el más poderoso para iniciar el conocimiento (a la par que el más parangonable a la inteligencia). En esta misma línea la teoría de la narrativa (tanto la anglosajona -James, Lubbock-, como la francesa -Pouillon, Todorov y, en parte, Genette) ha venido decantando la relación de conocimiento del narrador con su relato hacia el ámbito de la ocularización,²⁵⁴ al que, como ya se ha expuesto, de

252. Son básicos al respecto textos como los de Kerbrat-Orecchioni (1980), en el ámbito de la lingüística general, o los de Uspenski (1973), R. Fowler (1982) y Bobes (1985), en el ámbito de la crítica literaria; en su día rastree cómo se plasmaba la implicación del narrador en la historia de *Cien años de soledad* (Muro, 1997).

253. No se confunde Luis Mateo Díez (*El porvenir de la ficción*. Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999, p. 62), cuando considera que la “voz narrativa” (cuyo hallazgo es “el problema inicial de la novela”) se configura con “el punto de vista a involucrar, el conocimiento que de lo que cuenta ha de tener -o de ir teniendo- quien lo cuenta, sino también el grado de neutralidad o de complicidad precisos a esa voz.”

254. A pesar de que la apreciación de Henry James que daba lugar a la noción de punto de vista no era de condición óptica, sino psicológica-artística, ya que tenía que ver con las conciencias en que se refleja el mundo o, dicho de otro modo, con el reflejo del mundo que se produce en una conciencia determinada: “Al mismo tiempo confieso que jamás veo el interés *dominante* de ningún azar humano salvo en una conciencia (por parte de la criatura conmovida y conmovedora) sujeta a una refinada intensificación y una gran expansión. Reflejados en esa conciencia es como los bobos gro-

forma más o menos metafórica y consciente (y casi siempre poco clara), se le hace significar tanto actividad como resultado, tanto en lo físico como en lo moral o ideológico, y se le han añadido (o dan por supuestas) otras nociones cognoscitivas, como el escuchar o el recordar, con la tendencia constante a mezclar lo físico y lo intelectual.²⁵⁵

Cuando del relato en lengua natural pasamos al que utiliza sistemas icónicos, la importancia de lo visual se hace arrolladora –peligrosamente arrolladora, podríamos decir–, para orientar de forma conveniente el pensamiento sobre categorías narratológicas. No cabe ninguna duda de que estos significados deben ser deslindados en la teoría, a fin, en primer lugar, de que presente la coherencia que le es exigible, y en segundo, de que pueda ser útil en una aplicación analítica e interpretativa.

Salvadas las confusiones a las que hice referencia más arriba, se ha de distinguir también entre la actividad física, ver, escuchar, de la que podemos etiquetar globalmente como psicológica: la intelectual, la moral, la de recordar o imaginar.

La importancia del sentido de la vista en el conocimiento del relato y el reflejo que en el discurso se hace de esta actividad (máxime en relatos icónicos) no pueden arrumbar la presencia de otros sentidos, constituyentes y constitutivos, asimismo, del mundo ficcional. Con respecto al oído, baste recordar la argumentación clásica de Tacca en *Las voces de la novela*, incidiendo en el hecho evidente de que una novela es fundamentalmente un trenzado de voces. Por otro lado, cualquier lectura atenta notará en ocasiones la incidencia del olfato y, aunque en menor grado, del gusto, en la descripción y creación de ambientes narrativos.

La mirada física, como actividad cognoscitiva, hay que distinguirla, asimismo de la actividad de la memoria y de la imaginación,²⁵⁶ que también implican conocimiento de la historia, pero, son, también obviamente, de naturaleza diferente.

4.4.2.1.1.4.4. *Tipologías de la focalización*

Son múltiples las tipologías efectuadas a partir de la noción de focalización, y confusas muchas veces, por la falta de discriminación de criterios y la con-

seros, los bobos temerarios, los bobos fatales desempeñan para nosotros su papel: por sí mismos tienen mucho menos que mostrarnos.” (H. James, 1975: 69).

255. Como se muestra bien en este fragmento de Naipaul de *Un camino en el mundo* (Barcelona, Debate, 2001, p. 218): “Fue como si, de moverme a ras del suelo donde tantas cosas se veían oscurecidas, hubiera ascendido un tanto, no sólo para que se me mostrara el dibujo gracioso de campos y caminos y casitas sino también, y como otro aspecto de esa mirada a vista de pájaro, que se me hubiera concedido la visión de la flor que se abre y que muere, la destrucción y la mudanza de las gentes, como si hubiera visto todos los hilos que habían intervenido en la creación de aquella colonia agrícola para comprender (por detrás de toda esa actividad) a qué simples propósitos servía aquella colonia.”

256. En el caso de que sean dos facultades distintas; asunto en el que no voy a entrar ahora.

fluencia de terminologías. Una vez deslindadas las nociones de focalización, posesión de información y actitud del narrador hacia la historia, a partir de la noción estricta de focalización se puede distinguir una focalización²⁵⁷ extradiegética de la intradiegética, atendiendo a la ubicación y procedencia de la fuente de información; podrá darse, también, una focalización irrestricta o restringida, según la amplitud del campo, tanto en el tiempo como en el espacio; habrá una focalización externa (cuando se focalice sólo el exterior del personaje), interna (su interior), o mixta; la focalización podrá ser fija (efectuada desde una ubicación estable), o variable (cambiando de ubicación); podrá, en fin, ser singular (efectuada desde un solo foco) o plural (con varios focalizadores).

Considero interesante, a efectos prácticos, la distinción propuesta por Bal (1990) tendente a hacer notar y mantener distintos el elemento focalizador, la actividad de focalización y el objeto focalizado, porque de cada uno de ellos, de su importancia, de su predominio, de sus relaciones depende el conocimiento de los otros (por solidaridad) y, en suma, la singularidad del relato.

4.4.2.1.1.4.5. *Relación entre los componentes de la noción de punto de vista*

No cabe duda de que las nociones deslindadas de posesión de la información, actitud ante la historia y perspectiva se encuentran vinculadas, pero, una vez definidas, se ha de ser cuidadoso también en calibrar la verdadera naturaleza del vínculo que las une. Así, se ha de atender a la incidencia en el relato de la posesión,²⁵⁸ administración y restricción de la información que efectúa el narrador.

Muchos textos de narratología (Pouillon, Todorov, Bal...) cuando hablan de perspectiva intercambian con gran facilidad, como si fueran sinónimos, las nociones de ver, saber y conocer. Con ello producen la reducción del saber a una de las acciones que lo propician, el ver, y el desplazamiento conceptual del cómo se conoce al desde dónde se conoce.

Previo al desde dónde e incluso al cómo, se sabe está el hecho de la posesión del conocimiento, de la información, del narrador y de los personajes. El desde dónde y el cómo pueden ser, incluso, irrelevantes, por ejemplo, allí donde, paradójicamente, parecen capitales y se convierten en el punto de referencia para la configuración de todo el sistema del punto de vista: en la “visión por detrás”, con narrador heterodiegético, en “tercera” persona. La

257. Véanse las tipologías generales de Pouillon (1970), Rimmon-Kenan (1983: 73-82); Todorov (1970: 177-179); Genette (1972: 241-248) o Uspenski (1973).

258. Cuya procedencia se explicita algunas veces de forma metaliteraria, con tanta rotundidad como en el relato “Antes del puente Río-Niterói”, en el libro *Cuentos reunidos*, de Clarice Lispector (Madrid, Alfaguara, 2002, p. 337), donde la narradora, después de dar una información, dice con desparpajo: “¿Cómo es que lo sé? Vaya, simplemente sabiendo, como lo hace la gente con la adivinación imaginativa. Lo sé y listo.”

cuestión del punto de vista, en este sentido, debe ser sustituida (mejor que traducida) por la de la posesión de información.²⁵⁹ De lo que se trata es de atender al origen y posesión ficcionales de la información sobre la historia que relata y a sus condiciones.²⁶⁰ Fundamentalmente atiende a cuestiones como de cuánta información dispone el narrador o si la posee toda o la comparte con los personajes. Esta faceta es la que se cubre cuando se invoca terminología como omnisciencia, equisciencia y deficiencia. Pero hay también otros aspectos cercanos relativos al conocimiento que narrador y personajes tienen, y que son de gran interés en la constitución del relato y en interpretación, como percibir de qué índole es esa información, si es o no fiable, ya que sobre la situación más general de narradores fiables, pueden darse (Dostoievski, Hitchcock, Moore...) fuentes de información dudosa. Se habrá de acoger también en este apartado lo concerniente a qué facetas de la historia ocupan fundamentalmente el discurso; algo que supone reconducir la noción de “focalizador”, porque no es que el narrador conozca-“vea” algo porque lo “ve” a través del personaje, sino que la narración atiende a (o se constituye mediante) determinados personajes (pero -y no debe dejarse de lado- también objetos, consideraciones...); no es asunto, en primer término, de “focalización” y objeto “focalizado”, sino, simplemente, de fragmentos de información o, mejor -como plantea Friedman (1955)-, de prescindir o no de fuentes de información.

4.4.2.1.1.1.5. Modalidades de la información

4.4.2.1.1.1.5.1. Número y características de las fuentes de información

Es Friedman (1975) quien sostiene la importancia de notar el número de fuentes de información que se utilizan en un relato. En su distinción, la *omnisciencia*²⁶¹ *editorial* supone la utilización de fuentes de información sin restricción alguna, con intervenciones (o “intrusiones”) del narrador autorial

259. Ya Genette (1972, 241) intenta adecuar el término de *perspectiva*, llevándolo hacia el ámbito de la “regulación de la información”, que hace depender o “proceder” “de la elección (o no) de un “punto de vista” restrictivo.

260. Si se habla de disponer, administrar, información, hay un primer nivel por considerar, extraficcional: es el autor el que (dis)pone, administra, concede o reparte información entre narrador y personajes. Esto es evidente, pero no es desdeñable tenerlo en cuenta, porque evita los desenfocos que produce el considerar al narrador como una “persona” y no como una entidad constituida por información, que a su vez, dispensa información.

261. Es en exceso puntillosa la apreciación de Genette con que rechaza este término, al entender que el narrador no debe “saber” nada, porque lo inventa todo; por lo que prefiere hablar, para esta modalidad, de *información completa*. Puede valer, pero esa actitud supone negarse a entender el sentido metafórico de la expresión; por otro lado, también se puede matizar notando que no se trata tanto de poseer o dar una información completa (¿cómo puede medirse la cantidad para saberlo?), como de utilizar más o menor fuentes de información.

(comentarios o análisis que acompañan o interrumpen el relato de acciones, como en *Tom Jones*, modalidad básica en el cómic, por la suma de fuentes de información), que desaparecen en la modalidad que denomina *omnisciencia neutral*. En el relato efectuado por el *yo como testigo* la información queda restringida a la que verosíblemente puede conseguir un personaje que cuenta cosas de otros; situación que, no obstante, puede ser más ventajosa para la diversidad de procedencia de la información que la propia del *yo protagonista*, en la que, actividades posibles del testigo (como indagar en otros personajes, recabar información en cartas, diarios...) quedan suprimidas, lo que suele dar lugar a una constricción que puede originar, como compensación, la hipertrofia de otros procedimientos, como recurrir a imaginar, inferir o sospechar lo que no se sabe, como sucede, en la novela, en algunos de los narradores de Javier Marías o en los de Muñoz Molina. Las modalidades denominadas por Friedman *omnisciencia selectiva y selectiva múltiple* se caracterizarían por prescindir de la voz narradora; convencionalmente se sitúa al lector de forma directa ante el contenido de la conciencia de un personaje (como en *Por quién doblan las campanas*) o de varios (como en *La señora Dalloway* o el *Ulises*). El último modo, el *dramático*, lo reserva Friedman para aquellos casos en que la información se ofrece al lector como en una obra dramática, restringida a las acciones y palabras de los personajes, con o sin didascalias que puedan situar o matizar la acción, pero siempre sin dar ninguna apreciación sobre el interior de los personajes (como en “Hills like white elephants”, por ejemplo), modalidad a la que se ajusta buena parte de la producción en cómic.

El cómic presenta generalmente, dentro incluso de la propia viñeta, una vinculación estrecha entre la narración delegada, constituida por las didascalias, y la imagen. Esta situación narrativa-mostrativa suele resolverse, por lo general, haciendo que la imagen traduzca o ejemplifique lo que indica la palabra, fenómeno en que coincide con el cine, para el que Gaudreault (1988) propuso el término de “transvisualización”.

4.4.2.1.1.5.2. *Regulación de la información*

La información poseída por el narrador es regulada al ser ofrecida bien al narratorio, bien al lector real. Las modalidades de regulación son, en realidad, todas aquellas que constituyen el discurso y se plasman en una determinada trama; tienen que ver, fundamentalmente, con la cantidad de información de la historia que pasa a la trama mediante el discurso, y tiene repercusión evidente (y notada) en el plano temporal, con fenómenos de orden, de duración (y por tanto de ritmo) y de frecuencia; con la actividad de configuración espacial y de constitución de personajes; con fenómenos, asimismo, de modalidad de producción del discurso del narrador y de reproducción del de los personajes; atiende también, a la importancia dada a algunos motivos frente a otros: es conocida,

por ejemplo, la técnica flaubertiana de dar de pasada motivos que en la vida real son acontecimientos importantes, como el de quedar embarazada Enma.²⁶²

El relato escrito ha desarrollado mecanismos de mostración de las operaciones: *shifters* o embragadores, con los que un narrador, en ejercicio metaescritural, explicita la operación de discursivización que se efectúa: digresiones, restricción u omisión de información, aceleraciones o ralentización del relato, disposición de la materia en un determinado lugar o según determinado procedimiento...²⁶³

En cuanto al juego de desniveles de información entre narrador, personajes y espectador, es interesante la modalidad denominada “ocularización espectacular” (Gaudreault y Jost, 1995: 152), en la que el espectador sabe más que los personajes (v.g. la situación que se da en la secuencia de *Marnie la ladrona* (Hitchcock, 1964), en la que el espectador ve a la protagonista robando y también a la señora de la limpieza acercándose), que es frecuente en el cine, teatro y cómic.

El suspense es un efecto derivado de la manipulación que el narrador efectúa en el orden²⁶⁴ y la dosificación de la información que ofrece. Por lo general, se origina a partir de la creación de una expectativa que tarda en concretarse (Bal, 1990:119-120); es componente básico –como es comprensible– en cómics de acción, aventura o intriga.²⁶⁵

4.4.2.1.1.5.3. *Infracciones excepcionales al sistema: paralipsis y paralepsis*

Una vez establecidas las modalidades del juego informativo en el relato, el narrador habitúa a ellas al lector. Sobre esta situación narrativa pueden producirse anomalías excepcionales tanto en la cantidad de información que se ofrece, como en el orden. El narrador, en efecto, puede regular su información

262. Algo que hace también, por ejemplo, Jesús Ferrero en *Bélver Yin* (Barcelona, Bruguera, 1983, p. 42), cuando deja caer de pasada, y entre paréntesis, el embarazo de Nitia Yan, tras ser violada por su marido: “Aparte de algunos vestidos (y del embrión que tenía dentro), llevó consigo...”

263. *La historia de Tom Jones, el expósito*, de Fielding (Madrid, Cátedra, 1997) presenta un nutrido repertorio de ellos; la mayor parte de tipo irónico-humorístico, para jugar con las expectativas del lector, casi siempre acompañadas de un comentario sobre la condición y funcionalidad de la operación que se explicita; como cuando afirma relatar algo con brevedad porque “Nos habríamos tomado el trabajo de describir con detalle todas las locuras a que se entregó Jones en esta ocasión si tuviéramos la seguridad de que el lector se iba a tomar el mismo trabajo en leerlas” (p. 784).

264. Como pone de manifiesto Fielding: “Ya se verá más adelante si [Patridge] lo era [pobre] o no, pues aunque la musa de la historia me haya confiado algún secreto, no lo descubriré hasta que ella me lo permita.” (H. Fielding, *La historia de Tom Jones, el expósito*. Edición de Fernando Galván. Madrid, Cátedra, 1997: 192)

265. Modalidades en las que Edgar Pierre Jacobs es un maestro, con ideas muy claras al respecto: “Un buen «montaje» es algo esencial para la vida de una página de comics: tiene que ser concebido como el de una película, rápido y fértil en suspenses y sorpresas.” (en Coma, director, 1982: 594).

elidiendo fragmentos de la historia, siempre que sean inferibles desde lo que se cuenta, pero junto a esta actividad supresiva puede, como advierte Genette, pasar al lado de información no inferible sin contarla. La utilización de este procedimiento, denominado *paralipsis* por Genette, es percible y ejemplificable, de manera rotunda, en *À la recherche*, en la omisión que el narrador hace de su hermano al contar su infancia. Pero ejemplos de este tipo pueden encontrarse también en Stendhal o Agatha Christie, y en general en toda narración orientada hacia el desvelamiento de algo; en ellas el narrador administra la información del modo que considera conveniente para cumplir con el efecto de creación, mantenimiento y satisfacción de la expectativa lectora.

Otra alteración momentánea del sistema establecido en la narración de un texto es la que se produce al ofrecer más información de la esperable y justificable por ese mismo sistema:²⁶⁶ se trata de los casos en que un personaje o el narrador, de conocimiento deficiente, ofrecen una información que no le es supponible, como ocurre, por ejemplo, en *La piel de zapa*, de Balzac. También puede transgredirse el sistema, de forma ocasional, por el fenómeno contrario: un narrador omnisciente (como ocurre con mucha más frecuencia de lo que se percibe), vacila ante una información, como ocurre en *Cien años de soledad*.

Próximas a estas anomalías del sistema narrativo establecido por el texto se encuentran aquellas que suponen dar una información a destiempo. Nada obliga a un narrador a disponer la materia de su relato en un orden determinado, pero cuando traza las líneas generales el relato acostumbra al lector a un determinado orden y manera, y nota como excepcionales las salidas del sistema.

Así ocurre, por ejemplo, en dos hechos narrativos no infrecuentes: la anticipación inmotivada de motivos de la historia y el contar algo con retraso. Como ejemplo de anticipación inmotivada pueden citarse, en el ámbito de la novela, las que hace Lampedusa en *El gatopardo*, que vienen a estropear la progresión del interés del lector. Como ejemplo de lo segundo, valgan las de Stendhal en *La cartuja de Parma*, cuando, de forma explícita manifiesta haber olvidado contar algo,²⁶⁷ o cuando ante un pensamiento de Clelia sobre el posible amor de Fabrizio y la duquesa, se ve obligado a dar una información que se debería haber dado antes.²⁶⁸ En el cómic, tales “anomalías” tienen un estatuto variado y hasta contra-

266. Genette (1972: 251) la denomina *paralepsis*.

267. “Olvidamos contar en su momento que la duquesa había alquilado una casa en Belgirato...” (Stendhal, *La cartuja de Parma*. Edición de Anne-Marie Reboul. Madrid, Cátedra, 1998, 549).

268. “...¡Y ya iba con la duquesa! ¿Se amarían ya los dos por entonces?” Hay que explicarle al lector que, en el partido liberal [...] todos afectaban creer a pies juntillas que entre Fabrizio y la duquesa había algo más que amistad.” (Stendhal, *ibíd.*, p. 389). Lo mismo que, de forma más explícita todavía, se hace en las *Leyendas de la Alhambra*, de W. Irving, cuando el narrador afirma: “Debí mencionar antes, aunque no importa que lo haga ahora, que considerando la mujer de Lope que lo mermado del cuerpo de su esposo le dotaba de escasa inteligencia, era deber de ella consultar los asuntos domésticos con su confesor...” (Madrid, Libra, 1970, p. 160).

dictorio. Si, por un lado, la necesidad de eficacia informativa lleva a disponer el mensaje facilitando al máximo la cooperación del lector; por otro, la laxitud con que observa cualquier tipo de reglas hace que se utilicen los recursos que se consideren convenientes en cualquier situación: la utilización de cartuchos, letreros o carteles viene a responder en numerosas ocasiones a decisiones adoptadas para dar solución a circunstancias concretas sobrevenidas en el relato.

4.4.2.1.1.1.5.4. *Fiabilidad de la información*

El pacto de ficción que se establece al inicio de la lectura de una novela o de un cómic o del visionado de una película, conlleva habitualmente la confianza de lector o espectador en la veracidad de la información que ofrece el narrador. No obstante, sobre esta situación pragmática habitual se plantean excepciones: el narrador (o paranarrador) o fuente de información, pueden no ser fiables²⁶⁹ para el receptor.

Esta falta de confianza en el narrador depende, fundamentalmente, de la índole deficiente de la fuente de información (ya sea por voluntad consciente de ocultar o de engañar, ya por implicación subjetiva distorsionante) y, en determinadas situaciones, de la ignorancia, de la deficiente cantidad de información que posee.

Narradores o fuentes de información caracterizados por la locura (como *Benji*), por la contradicción o la equivocación (como el de *Crimen y castigo*), falaces, sesgantes, irónicos o paralípticos (como el de *Roger Ackroyd*),²⁷⁰ convierten al lector en desconfiado de la información que reciben de ellos; algo que también ocurre cuando el narrador o la fuente de información poseen un conocimiento deficiente, por parcial, de la historia, y, mediante un planteamiento perspectivístico, se hace notar lo sesgado de la información. En el ámbito del cómic, numerosos textos de las últimas décadas han optado por problematizar el mundo presentado, comenzando por la fuente de información que se desenvuelve por escrito, en consonancia con una imagen también compleja y tortuosa: es el caso de textos paradigmáticos como *Stray Toasters* (1988), de Sienkiewicz, o *Batman. Arkham Asylum* (1989), de McKean y Morrison.

Como puede verse, (a efectos tanto teóricos, como de clarificación práctica en el análisis), se ha de distinguir entre fuente de información e información resultante. En cuanto a la fuente de información se ha de distinguir, a su vez, entre la que no es fiable, sin voluntad propia y la que no lo es por propia decisión de engañar.²⁷¹

269. Booth percibe esta vertiente de la actividad retórica del relato en "Distance and Point of View: An Essay in Classification".

270. Puede verse al respecto la aportación de Rimmon-Kenan (1983: 100-105).

271. Como lo es la del narrador de *La Isla de los Jacintos Cortados*, de Torrente Ballester (Destino, 1980) quien hace plantearse la veracidad del relato a su interlocutora interna ("Alguien miente en esta historia, Ariadna. ¿No seré yo?"), para terminar declarando que todo el relato que constituye su escrito es un "sueño que inventé para ti..." (p. 290).

El resultado para el receptor, en todo caso, es coincidente: el de desconfianza ante una información que se juzga poco o nada fiable.

El relato en lenguaje icónico plantea nuevos perfiles en cuanto a la fiabilidad. La evidencia de la imagen, su carácter analógico, tiende a dotarla de un peso de realidad del que carece la palabra. Por esta consistencia, lo visto en imágenes es considerado por el espectador como fiable, por la presumida objetividad que transmiten. No obstante, el cine, como puso de manifiesto Hitchcock en *Pánico en la escena* (*Stage Fright*, 1950), puede plantear problemas de fiabilidad similares a la novela, y por las mismas razones que quedaron apuntadas allí, si bien la más frecuente es la de plantear una fuente de información falaz de la que depende una versión sesgada de la historia,²⁷² también puede darse la contradicción entre lo que se cuenta mediante una voz en *off* o en *over* y lo que muestran las imágenes.²⁷³ Buena muestra de la falta de fiabilidad del informador interno, un paranarrador, se encuentra en la novela de Sánchez-Ostiz, *La gran ilusión* (Madrid, Alfaguara, 1989), en la que se manifiesta repetidamente, por el narrador; en el ámbito cinematográfico esto se produce con claridad y alta funcionalidad en *Sospechosos habituales* (*Usual Suspects*, 1995).

4.4.2.1.1.6. *La configuración de la acción: la cantidad de información*

Si el nivel de la historia acoge la acción abstraída en sus condiciones básicas, bien como motivos, bien como funciones, en el nivel de la trama se ha de considerar la acción configurada con todas sus características. Este es el dominio que se abre al matiz, al detalle (e incluso a lo aparentemente inútil)²⁷⁴ hasta ofrecer acciones vestidas en las características que el autor considere convenientes. Así, en el dominio del cómic, el mundo de *El Príncipe Valiente*, de Forster, es reconocible no sólo por la imagen del personaje o la medievalización de sus otros personajes o componentes, sino también por el detallismo y acumulación del dibujo.

4.4.2.1.1.7. *Narración ceñida a sucesos o comentarios: la narración digresiva*

Pero el relato no es sólo narración de hechos y descripción de espacios o identificación de personajes (y voz de los personajes), sino, en muchas ocasiones, comentario o enjuiciamiento de un narrador. Como tal, no cabe duda de

272. Como ocurre también en *El misterio von Bullock*, de Schroeder (1990).

273. Es el caso de *Le journal d'un curé de campagne*, de Robert Bresson (1980), como bien trae a colación Chatman (1990: 253).

274. Cuando Barthes (1980: 115) comenta el fragmento de *Sarrasine*, "La puerta se abrió", hace notar la banalidad del proairetismo y su inutilidad aparente. "La estructura operatoria de la historia", dice Barthes, "habría permanecido intacta"; pero no hay tal inutilidad, porque con el desarrollo de tal acción, así enunciada, se añade "lo semántico", el confuso valor simbólico de la puerta y lo misterioso de su transposición.

que se trata de un componente claramente modalizador. En la medida en que tales comentarios separan del hilo argumental constituido por los sucesos, estos componentes narrativos pueden considerarse digresivos, lo que, por supuesto, no implica valoración negativa a priori,²⁷⁵ ello, además, notando que no siempre es fácil el deslinde²⁷⁶ que, de este modo, se manifiesta y señala. Por esta razón este componente del relato se da con mayor facilidad en la novela (narrada en primera persona) que en el cine, que narra en impersonal. El cómic, por su componente literario, se abre a esta posibilidad, mientras que, como lenguaje icónico, encuentra las mismas restricciones que el cine.

Será en el relato escrito, por tanto, allí donde mejor se observen las distintas posibilidades del comentario. Chatman (1990: 245 y ss.) distingue entre el comentario implícito o irónico y el explícito, donde se incluyen la interpretación, el juicio y la generalización, que se efectúan sobre la historia, y la narración autoconsciente, sobre el discurso. El *comentario irónico*, implícito, se produce por los desniveles de información entre las instancias de la narración, los personajes y el narratario. La *interpretación* es la categoría más amplia y se caracteriza por ser una explicación o un comentario sobre los componentes de la historia; el *juicio*, más específicamente, implica valoración moral, mientras que la *generalización* supone comparación y enjuiciamiento de los acontecimientos y personajes con la realidad empírica.²⁷⁷

El comentario que tiene como objeto el discurso pone de relieve, por su metaficcionalidad su condición de artefacto estético y puede socavar en mayor o menor medida la ilusión ficcional, bien limitándose a hacer apreciaciones sobre el estilo o disposición de la materia, bien señalando y subrayando la pertenencia del objeto al mundo ficcional. El juego metaficcional, inherente a cualquier arte (en la medida en que siempre cabe la posibilidad de automostración), tiene ejemplificación amplia y notabilísima en literatura (por ejemplo, en el *Quijote*, el *Tristram Sandby* o *Tom Jones* -en los que los comentarios subrayan su condición ficcional- o *El nombre de la rosa*, con comentarios ceñidos a la

275. El narrador de *Tom Jones* percibe bien el juego funcional que se produce entre la acción y estos elementos digresivos, decantándose en ocasiones por la digresión (cfr. nota 76), pero recurriendo a la acción cuando lo considera conveniente, como manifiesta en determinados pasajes, como este: "Un incidente que sucedió por esta época servirá mejor que una prolongada disertación para que el lector se haga cargo de los caracteres de los dos muchachos." (p. 212).

276. Como explicita el narrador de *El buen soldado*, de Madox Ford (Madrid, Cátedra, 1995: 94), cuando interpela a su receptor diciéndole: "¿Todo esto es una digresión o no lo es? Confieso una vez más que no lo sé. Usted, la persona que escucha, está sentado frente a mí. Pero su silencio es absoluto." Más clara parece tener la distinción Fielding en *Tom Jones*, quien presenta los capítulos y fragmentos digresivos como tales y aun explica y justifica su razón de ser.

277. Al establecerse este puente, se intenta, fundamentalmente, asentar "verdades generales", formas de comportamiento moral o intelectual. Piensa Chatman (1990: 262) que estas verdades "saliéndose del mundo de la ficción llegan hasta el universo real", pero es más bien al contrario: se consideran establecidas en la realidad y desde ella se dan como naturales en la ficción.

enunciación del narrador) o en cine (*La noche americana* -Truffaut, 1973) y no es ajena al cómic: desde los juegos con la línea de demarcación de la viñetas al ejemplo representativo que suponen *Las aventuras africanas de Giuseppe Bergman* de Milo Manara.

4.4.2.1.1.1.7.1. *El metadiscurso narrativo y la metalepsis*

En ocasiones (como se vio más arriba al hablar de la noción de nivel) un narrador extradiegético, no representado, puede intervenir en lo narrado, e incluso animar al narratorio o al lector a hacerlo. Por lo general tal intervención se hace en el nivel del discurso, aunque también puede hacerse en el de la historia. Genette (1972: 244) denomina *metalepsis* a estas intervenciones o intrusiones, para significar específicamente ‘contar cambiando de nivel’, aunque considero más adecuado hablar no solo de cambio sino de intrusión de un nivel en otro. Considero acertada esta apreciación, para el caso de las intrusiones del narrador, extradiegético en principio, en la diégesis, donde se hacen muy llamativas;²⁷⁸ sin embargo, no me parece adecuado hablar de metalepsis para las intervenciones del narrador que toman como objeto el discurso (del tipo “¿Nos atreveremos a decir...?” -muy stendhalianas- o “como ya pudo verse antes...”); aquí no hay cambio de nivel, sino explicitación reflexiva de la tarea de contar, y no es conveniente hacer equivalentes unas y otras, ya que unas implican cambio de nivel, pero estas últimas no.²⁷⁹ La distinción más adecuada para estos casos es la de narraciones nouménicas (las que cuentan sin ninguna referencia a la actividad de contar) y fenoménicas (aquellas que sí lo hacen).

278. Ejemplo muy conocido es el de Diderot en *Jacques le fataliste et son maître* (París, Garnier Flammarion, 1970, p. 28): “¿Por qué no se enamoraría Jacques por segunda vez? ¿por qué no sería por segunda vez el rival e incluso el rival preferido de su maestro? ¿acaso le había ocurrido ya? ¡Siempre preguntas! ¿No quieres, lector, que Jacques continúe el relato de sus amores? De una vez por todas, explícate; ¿te gustaría explicarte o no te gustaría? Si te gusta, volvamos a poner a la campesina en la grupa detrás de su caballista, dejemos las preguntas y volvamos con nuestros viajeros.” *La vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, de Sterne utiliza con frecuencia este recurso, y en dos ocasiones puede verse también en *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë.

279. No es válida la argumentación de que unas y otras “transgreden las funciones normales [del narrador], que no son otras que las de narrar o describir” (García Peinado, 1998: 234), porque, como ya expuse más arriba, considero, igualmente, funciones constitutivas del narrador (¿normales? ¿con qué grado de normalidad? ¿habituales?) las de juzgar, comentar, reflexionar o, como es el caso, hacer referencia a la labor discursiva. Caso más complejo me parece el del autor-narrador, el autor que se transparenta en el narrador, o, dicho al revés, el del narrador que tiene muchos rasgos adscribibles al autor; como ocurre, por ejemplo, en algunos pasajes de *La busca*, de Pío Baroja: sus referencias a cómo narrar, con la ironía por su deseo de entrar en la Academia y otros datos biográficos, harían pensar en una metalepsis por intrusión del autor, que abandonaría su nivel (el de la realidad) para introducirse en la ficción. De cualquier forma, esto supone forzar la máquina, ya que cabe defender la autonomía del mundo ficcional, entendiendo, entonces, que sea cual sea el parecido o transustanciación del autor al narrador, en el mundo de ficción sólo contamos con narrador y personajes.

4.4.2.1.1.7.2. *Fenomenicidad en la narración*

Tal modalidad narrativa se da tanto con narradores extradiegéticos como con diegéticos. En el caso de los extradiegéticos se resuelve, como acabamos de ver, en comentarios explícitos sobre la actividad de discurso. La fenomenicidad diegética, además, suele incidir en el conocimiento que el narrador tiene de la historia y en cómo se adquiere, se retiene o se pierde.²⁸⁰

4.4.2.1.1.8. *Las situaciones o tipos narrativos*

La función del análisis es mostrar separados, para su mejor comprensión, componentes que se encuentran naturalmente unidos en el mismo enunciado, tan trabados o solidarios, en ocasiones, que se hace difícil distinguirlos. La noción de “situación narrativa” surge precisamente para mostrar conjuntadas esas categorías y mostrar cuáles son los “posibles narrativos”, esto es, las modalidades con las que se efectúa la narración; pero conjuntadas no significa, obviamente, mezcladas o indiferenciadas; bien al contrario, las tipologías se plantean como clasificaciones efectuadas con criterios (por lo general, formales y funcionales) percibibles y manejables, que sirven para distinguir los componentes de algo.

Stanzel (1978) se decanta por entender la situación narrativa o la mediación de la presentación en hechos estéticos narrativos como conformada por las categorías de persona, perspectiva y modo. En la persona atiende específicamente a la identidad o separación de los mundos del narrador y de los personajes; la perspectiva la desglosa en externa e interna; y en el modo atiende a si la transmisión del relato se hace a través de un personaje relator²⁸¹ o uno reflector y la relaciona con los estilos narrativos del contar y el mostrar.

Linvelt (1981: 37 y ss.) entiende los “tipos narrativos” como formas narrativas fundamentales, a las que es susceptible de reducirse la infinita variedad de modalidades narrativas. Su punto de partida es la oposición funcional entre el

280. En *El nombre de la rosa* (Barcelona, Lumen, 1985), Adso, ya anciano, relata con múltiples referencias a su propia actividad de discurso: “No me detendré a describir cómo informamos...” (317), “y mi pluma es incapaz de transcribir...” (456), “con palabras que no me atrevo a repetir...”, “El fragmento anterior, donde recojo...” (61), “se lanzaban objeciones e improperios que aquí repito al azar...” (423), “Intentaré exponer lo que entendí...” (64). Pero también al conocimiento que posee de la historia, a cómo lo adquirió, a cuánto de él conserva: “No sé si aquella mañana el primer oficio...” (317), “El fragmento anterior, donde recojo (tal como las recuerdo) las primeras palabras que le oí decir” (61), “se lanzaban objeciones e improperios que aquí repito al azar, porque ya no soy capaz de saber quién los profirió en cada caso...” (423), “Intentaré exponer lo que entendí, aunque dudo de mi capacidad para hablar de esas cosas.” (64). De similar condición son los indicios verbales (*sbifters* de organización) que se refieren a la propia actividad de enunciación, que dejamos por el momento, ya que serán tratados más adelante, en el apartado de textualización, donde les corresponde.

281. Es inteligente su apreciación sobre la consciencia de estar implicados en un acto de narración que muestran estos personajes-relatores; por el contrario, creo equivocada su apreciación de la confesión como aspecto temático, ya que, a mi parecer, es eminentemente formal.

narrador y el actor o personaje, que permite establecer lo que denomina “dos formas narrativas de base”: la narración heterodiegética (aquella en la que el narrador no figura en la historia o diégesis) y la diegética. La oposición narrador/actor sirve también para determinar “el centro de orientación del lector”, criterio con el que ya se pueden establecer los tipos narrativos dentro de las formas narrativas de base. Así distingue dentro de la narración heterodiegética el tipo “autorial” (con el narrador como centro de orientación), el “actorial” (con el autor como centro de orientación) y el “neutro” (en el que no hay un centro de orientación individualizado, ninguna conciencia subjetiva que filtre la información; lo que hace que este tipo se excluya de la narración homodiegética). A su vez, el centro de orientación está “determinado por la posición imaginaria que el lector ocupa en el mundo ficcional” en los planos perceptivo-síquico, temporal y espacial; planos que, a su vez, forman las “categorías narrativas”, según las cuales se ordenarán los “criterios narrativos” (“perspectiva, narrativa, momento de la narración, etc.”), que habrán de ser aplicados a los cinco tipos narrativos para determinar sus “rasgos distintivos”.

Del desarrollo que de este planteamiento hace Linvelt, me parece singularmente apropiado y útil lo relativo al plano perceptivo-síquico, donde debe vérselas con nociones como el punto de vista, y distingue el sujeto perceptor de la “profundidad de la perspectiva narrativa”, relacionada con “la cantidad de saber sobre el objeto percibido”. Después, ya me parece menos apropiado el hacer depender de este plano el modo narrativo (*telling/ showing*) y decididamente forzado, tanto el adjudicar a cada tipo narrativo unas modalidades determinadas (sumario, escena...), aunque sea como “tendencia” (1981: 51), como la relación entre los planos temporal, espacial y verbal y los diferentes tipos narrativos.

Sobre tipologías tempranas, como la de Stanzel, o más recientes, como las de Linvelt (1981), o Cohn (1978), Genette (1998: 79-89) propone doce situaciones narrativas posibles, cruzando las nociones de nivel (extra o intradiegético), de focalización (cero, interna, externa) y de relación (heterodiegesis u homodiegesis).

En la utilización de esta noción para el análisis, se ha de tener en cuenta que difícilmente un relato se construye con un solo tipo narrativo; lo usual es que se establezca y mantenga un tipo narrativo básico, sobre el que se introducen otros. Por otra parte, es comprobable cómo los autores la utilizan, de forma más o menos laxa.²⁸²

282. Como puede verse en Luis Mateo Díez, cuando hace referencia a la voz narrativa (vid. supra) y la configura con el punto de vista, la cantidad de información, el grado de neutralidad o de complicidad del narrador. (*El porvenir de la ficción*. Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999, p. 62); y también en Italo Calvino quien habla de la “situación novelística típica”, de “un esquema que podría enunciar así: *un personaje masculino que narra en primera persona se encuentra asumiendo un papel que no es el suyo, en una situación en la que la atracción ejercida por un personaje femenino y la oscura amenaza de una colectividad de enemigos que pesa sobre él lo implican sin remedio.*” (*Si una noche de invierno un viajero*. Madrid, Siruela, 1990, p. 14).

4.4.2.1.1.9. *Las funciones del narrador*

Sobre la apoyatura que presta el esquema de la comunicación de Jakobson (ya de por sí deficiente), Genette (1972: 308-312) plantea un conjunto de posibles funciones del narrador. Así, distingue dos funciones fundamentales: la narrativa (relativa a la invención de la historia y/o a su transmisión) y la administrativa (relativa a la construcción del discurso). Otras tres funciones, piensa Genette, son opcionales, en cuanto a que algunos narradores las ejercen de forma consciente (y lo manifiestan) y otros no lo hacen. Se trata de la función comunicativa (por la que el narrador orienta su discurso hacia el narratario); la testimonial (que manifiesta las relaciones subjetivas del narrador con la historia) y la ideológica (que atiende a los comentarios del narrador –y también de los personajes– sobre la historia). Aun siendo útiles estas distinciones, no puede dejar de observarse que desaprovechan distinciones clásicas de la teoría de la comunicación y de la pragmática (y hasta críticas tempranas de lingüistas como Mounin, 1976, a Jakobson). Como en toda situación comunicativa, el texto literario tiene dos funciones inmediatas y básicas: una función cognoscitiva, por la que se aprehende un fragmento del mundo (ficticio o posible, en este caso), y una función comunicativa, de transmisión informativa. A partir de ellas, pueden distinguirse otras funciones, que se han codificado como referencial (relación entre el mensaje y la realidad, que en este caso da lugar a las cuestiones relativas a la ficcionalidad), la función expresiva (que atiende a las relaciones del emisor con el mensaje; donde caben la testimonial y la ideológica; o bien, se pueden hacer muchas más distinciones para cada afecto o movimiento de la voluntad, o ejercicio de la inteligencia sobre el mensaje); la función apelativa (que atiende a las relaciones del mensaje con el receptor (dándose por supuesto que el mensaje se organiza y dirige hacia él, y que puede haber determinados componentes que subrayen esta dirección); la función metanarrativa (donde caben las referencias del narrador sobre su labor), la fática (que atiende a la actividad del narrador para comprobar las condiciones del canal, en relación a sus receptores) y la propia poética o estética, que puede ser tenida en cuenta, y explicitada, por el narrador en cuanto a tomar decisiones sobre la forma (y sobre el contenido) de su relato.

4.4.2.1.2. *Instancias de la comunicación externas al texto: autor real / lector real*

Puede caber la duda de si han de ser atendidas las entidades reales del autor y del lector o espectador, cuando se trata de un análisis narratológico. La apelación a la semiótica (y dentro de ella a la pragmática) despeja la cuestión en cuanto anima por planteamiento a atender a lo textual y lo extratextual; en la línea del crítica sicoanalítica y de las sociologías del arte, además, se hace ver la relación de los sujetos reales con las entidades propias del texto. Anima también la semiótica a concebir las instancias de la comunicación de forma gradual, atendiendo a categorías como el narrador-autor o el autor-narrador, junto a otras

como el autor o el receptor implícitos. En este sentido, es sugestivo el planteamiento de García Landa (1998: 279-280), cuando propone que el estudio del narrador ha de consistir “en determinar la proporción de autor (enunciador) y la proporción de personaje (enunciado) que hay en él.

Autor real es el sujeto biográfico que, en el mundo real y con existencia empírica, confecciona el texto artístico. Como correlato en la recepción tiene al lector o espectador real. La relación entre estas instancias se produce fuera del nivel ficcional, en un nivel sociológico. Como quedó dicho, el autor real no puede confundirse con el narrador del relato, pero no sólo porque ambas instancias pertenecen a niveles distintos, sino porque también son distintas sus relaciones sígnicas: el narrador se constituye a sí mismo mediante los signos del relato, algo que no es hacedero al autor. Como percibe Barthes (1970: 34), para que esta confusión pudiera hacerse, sería necesario “suponer entre la «persona» y su lenguaje una relación signalética que haría del autor un sujeto pleno y del relato la expresión instrumental de esta plenitud.”; concluye Barthes, siguiendo a Lacan, que “*quien habla* (en el relato) no es *quien escribe* (en la vida) y *quien escribe* no es *quien existe*.” Como bien expresa Kristeva (1976: 289), el texto es una producción anónima, en el sentido de que el sujeto biográfico desaparece, al quedar objetivado en el significante. Pero, claro es, que, aun así, puede rastrearse la presencia del autor real en la obra y que, en signos fraccionados puede intentar hallarse su presencia, también fraccionada,²⁸³ o que, en otro orden de cosas, esta relación se puede problematizar.²⁸⁴

El lector real es el receptor del texto en el mundo de la realidad empírica e histórica, bien sea individual o colectivo, concreto y singularizado o abstracto,

283. Ya sea por haberse producido una plasmación consciente (como, sobre todo, en la autobiografía), ya por un reflejo inconsciente, y ello en múltiples componentes: en la configuración de los personajes, del espacio, del tiempo, en la estructuración, en el ritmo, en la metaforización...

284. Un texto como el *Tom Jones*, de Fielding, juega con un narrador muy cercano al propio autor, que, además, se señala a sí mismo inmiscuyéndose en el relato: “Espero que se me perdone esta breve aparición en escena, en la que he actuado como coro. En realidad lo hago por mi propia cuenta, ya que, al mismo tiempo que descubro las rocas en las que la inocencia y la bondad pueden estrellarse, evito ser mal interpretado, pues recomiendo a mis dignos lectores los medios de que ha de valerle para evitarlo. Y como esto no podría hacérselo decir a ninguno de mis personajes, me he visto obligado a declararlo yo mismo.” (H. Fielding, *La historia de Tom Jones, el expósito*. Edición de Fernando Galván. Madrid, Cátedra, 1997, p. 235). Saliendo del ámbito narrativo, donde la consistencia de un narrador anima a darle su propio papel, en la poesía, por ejemplo, suele ser muy común que el yo poético no se distinga del yo real y quede subsumido en él. En otro orden de cosas, hay escritos de difícil calificación en los que voluntariamente se acercan y confunden; como ocurre, por ejemplo, en *Negra espalda del tiempo*, de Javier Marías, que justamente se plantea como tema quién es quién en cada momento del escrito: “Ahora que voy a parar y a no contar más durante algún tiempo, me acuerdo de lo que dije hace mucho, al hablar del narrador y el autor que tienen aquí el mismo nombre: ya no sé si somos uno o si somos dos, al menos mientras escribo. Ahora sé que de esos dos posibles tendría uno que ser ficticio.” (Barcelona, Círculo de Lectores, 1999, p. 404).

sea cual sea su motivación, entre la diversión y la pasión absoluta y visceral que reclamaba Kafka.

La importancia de ambas instancias, autor y lector reales, para una teoría del hecho artístico es indudable y manifiesta. Baste revisar las historias de la poética y de la estética para observar lo relacionado con ambas en orden a asuntos básicos como la inspiración y/o la técnica en cuanto a origen del objeto estético, la catarsis, como efecto, los procesos de colaboración textual y de fruición del receptor, entre otros.

Pero ciñéndonos a la tarea práctica de análisis e interpretación, cabe notar que ambas instancias son importantes, sobre todo, cuando se efectúa la interpretación del hecho artístico desde planteamientos sociológicos. El conocimiento de los datos biográficos del autor (evitada la falacia biográfica de considerar el texto como una reproducción fotográfica del autor, y la intencional, de considerar que el significado de un texto es el que declara el autor), de su poética o planteamientos estéticos, son elementos de gran utilidad para la comprensión e interpretación.

En el capítulo de la recepción son también primordiales las averiguaciones sobre la acogida de la obra: las cifras de tirada, las de las ventas y, en otro orden de cosas, las críticas recibidas. En el primer sentido, es importante la aportación de la crítica sociológica estadística-numérica (como la denominada Ciencia Empírica de la Literatura, por ejemplo). En cuanto a lo relacionado con la respuesta al texto son interesantes nociones como la de “archilector”, aportada por Riffatterre (1971: 2.2. y 2.3.), entendida como el conjunto de respuestas suscitadas por un texto, que habrían de ser recopiladas en una historia de la crítica. Tal noción ha de ser considerada por quien interpreta un hecho artístico como un corpus de referencia en relación con el cual plantear su tarea.

4.4.2.1.3. *Constructos intermedios: autor y lector implícitos*

Se apunta así a la posibilidad de aparición de uno (o varios) constructos intermedios entre autor real y mundo ficcional, en los que el autor real se incorporaría de alguna manera al mundo ficticio.

La noción de más éxito al respecto es la autor implícito, aportada por Booth (1961: cap. III), que ya, reveladoramente, se muestra en estas páginas como ambigua: autor implícito es tanto el segundo yo del autor, como la imagen que el receptor va formándose del autor real a partir de su lectura o visionado. Los problemas para la configuración útil vienen del cruce de varios parámetros (el biográfico-sociológico y el textual) y de la utilización caprichosa de los rasgos textuales. El desplazamiento del constructo hacia la sicología o hacia la figura social del autor real (al margen de que se dé o no y sea o no necesario y útil) no puede arrastrar consigo a funciones específicamente artísticas, como las de organización de un material; tampoco se deben adjudicar al autor implícito funcio-

nes como las de valorar, amonestar, exclamar, ponderar y advertir (Villanueva, 1989: 23), que puede desempeñarlas el narrador, y mucho menos, como propone Booth, orientar la inferencia sólo a partir de valores morales.

La noción de autor implícito es imprescindible en la interpretación de textos estéticos, como entiende Bajtín (1989: 131), en la medida en que su ausencia merma gravemente la comprensión del texto.²⁸⁵ Esta noción será más útil en el análisis de textos artísticos si se deslinda, por un lado, la imagen que un receptor puede hacerse del autor real, a partir de los datos, de todos los datos,²⁸⁶ que el texto ofrece, y, por otro, la noción como principio estructural, como responsable de las condiciones de la narración.²⁸⁷ Pero aún así, los dos aspectos tienen su dificultad. El primero, porque de ninguna manera evita desenfocos como, por ejemplo, las imágenes infieles (Genette: 1972) que el autor pueda incluir de sí mismo, y en último extremo, tampoco se ve con claridad qué se gana con esta especie de holografía, cuando queda en el terreno de lo biográfico: otra cosa es la importancia que adquiere cuando entra, específicamente, en procesos de comunicación, como sucede en textos que proponen una comunicación irónica.²⁸⁸ Una de las situaciones comunicativas en las que con mayor claridad se revela la presencia y la importancia del autor implícito es aquella en la que se observa que la actividad del narrador está siendo socavada o puenteada por otra instancia. Se trata de un fenómeno de ironía (entendida en el amplio sentido de distanciamiento y de juego de adhesión del enunciador a su enunciado) por el que el narrador cumple su función pero el receptor real lo nota desautorizado y busca la instancia de comunicación responsable y consciente más allá de él: en el autor implícito. Es el caso de los pobrecitos habladores (del *Cándido* o la voz de Larra a la *Mafalda* de Quino). Esta forma de manifestación, por otro lado, viene a mostrar que la relación del autor implícito no se produce en un mismo nivel teórico, con el lector implícito, sino con el lector real.

285. Sentencia Bajtín que: "Cada momento del relato lo percibimos claramente en dos planos: en el plano del narrador, en su horizonte semántico-objetual y expresivo, y en el plano del autor, que se expresa de manera refractiva en el mismo relato y a través de él. En ese horizonte del autor entra también junto con todo lo narrado, el mismo narrador con su palabra. Nosotros adivinamos los acentos que ha puesto el autor, tanto en el objeto del relato como en el relato mismo, y en la imagen del narrador que se descubre en el proceso del relato. No percibir ese segundo nivel intencional-accentuado del autor significa no entender la obra."

286. Como lo define Rimmon-Kenan (1983: 87): "In this sense the implied author must be seen as a construct inferred and assembled by reader from all the components of the text."

287. Así lo entienden claramente Chatman (1990 : 160) o S. Reisz de Rivarola (1987: 138-9).

288. Plantea Linvelt (1981: 20) su utilidad para analizar la ironía en un texto literario, y ejemplifica con el pasaje de *L'Étranger* de Camus en el que Mersault agradece que se le dispense de elegir abogado. Falta en Linvelt el subrayar que la ironía puede ser analizada mejor, por la relación entre el lector (por relación a sus conocimientos y creencias) y el autor implícito, que puentean al narrador. En el teatro (ausente el narrador) todavía es más visible esta relación y sus efectos; algo que se da también en el cine y en el cómic, con las peculiaridades propias de sus modalidades de enunciación.

El segundo aspecto de esta categoría, tomado en general, también sigue siendo conflictivo, porque las decisiones adoptadas sobre la narración pueden muy bien ser adjudicadas al narrador; por eso, ceñida a la inmanencia textual, la noción de autor implícito sí es útil cuando se la vincula específicamente a decisiones paratextuales, como la disposición del texto en partes o en capítulos, decisiones que no pueden adjudicarse al autor real ni al narrador, por quedar en terreno intermedio a ambos,²⁸⁹ excepción hecha, claro es, de que el texto presente de forma explícita la figura del narrador-editor y se le puedan adjudicar a él esas decisiones textuales.

Junto a la noción de autor implícito (aunque, como acabamos de decir, no como correlato o complemento) la teoría narratológica aporta la noción de lector implícito. Iser lo entiende como aquella instancia que el texto configura para propiciar una determinada respuesta de recepción, “un sistema de estructuras que invitan a una respuesta”, al mismo tiempo que su actualización en el proceso de lectura (1972: 12): del mismo modo que el autor implícito se relaciona con el lector real, el lector implícito se vincula no con el autor implícito, sino con el real.

A efectos de la propia claridad del concepto, y de su disponibilidad para ser utilizado en el análisis, no cabe duda (como ya apreció Villanueva, 1992: 161), de que es preferible deslindar ambos componentes del significado de este concepto y notar bien su nivel: el primero supone una presuposición del autor con respecto a su receptor, que se plasma en el material textual, y es el más útil en la fase de análisis; el segundo sobrepasa el nivel textual y debe ser enfocado y entendido desde la fenomenología del arte, ya en la psicología de la recepción, ya en la sociología, donde puede ser sustituido por nociones como la de archilector, presentada por Riffatterre como constructo formado a partir de los testimonios empíricos de lectores reales, que, a su vez, viene a recubrir la noción de lector ideal. Noción similar a la de lector implícito es la de “lector modelo”, aportada por Eco (1993: 73-95), quien –como ya se dijo más arriba– entiende el texto como “un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo”, a manera de estrategia que ha de prever los movimientos del lector, dejando muy claro que esta noción (al igual que la de *autor modelo*) son estrategias textuales; el lector modelo es, así, un conjunto de *condiciones de felicidad*, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado.” (1993: 89). Ya en *Nouveau discours du récit* Genette había hecho referencia a la competencia, lingüística y literaria, que un texto propone y exige al lector para ser leído, lo que

289. En este sentido, no es acertada la observación de Genette (1998: 102), de considerar innecesario multiplicar sin necesidad las instancias narrativas; ésta, en particular, le parece ociosa, en la medida en que “En el relato o, más bien, detrás o delante de él, hay alguien que cuenta, que es el narrador. Más allá del narrador, hay alguien que escribe y es responsable de todo lo que ocurre de este lado.”

abre la puerta a la consideración de cómo la noción de lector implícito o modelo acoge una determinada idea del público existente o atenta contra ella; algo que, como puede verse, implica a su vez la relación de la noción del lector implícito con la de horizonte de expectativas (Jauss, 1994), entendido como conciencia(s) receptora(s), históricamente marcada(s), en dimensión de espera de una obra. El lector implícito, en suma, modela, desde el texto, la recepción real, en la medida en que ofrece (¿o impone?) pautas de descodificación.²⁹⁰

Importa para la interpretación averiguar cómo el texto incorpora un determinado tipo modelo de lector. La pregunta a hacerse sería: ¿qué tipo de lector o espectador está previendo este texto?, y de manera complementaria, ¿qué lector está propiciando o requiriendo?²⁹¹ En relación con el cómic, cabe diagnosticar, de manera general, que el texto (mecanismo perezoso), se encuentra con un lector también perezoso. Por ello, el lector implícito previsible del cómic puede orientarse hacia las estrategias de previsibilidad, hacia estéticas de lo previsible, hacia textos “cerrados” (Eco, 1993: 82-4): textos fuertemente isotópicos (a partir de la presencia de personajes reconocibles y de acciones simples), con frecuente utilización de la palabra para anclar la imagen (en un uso redundante), que limitan la actividad de inferencia o de rellenado de elementos elididos o sugeridos.²⁹²

290. No es necesario apelar a la exageración, más o menos metafórica, de Chatman o Poulet, para explicar lo que puede entenderse desde planteamientos semióticos. El primero (1990: 162) afirma que “Cuando acepto el contrato de ficción añado otro ser: me convierto en lector implícito”; el segundo considera (como traduce Navajas, 1987: 146) que “el lector de un texto se ve invadido por un yo ajeno que piensa dentro de él y que se apropia en parte de su yo.” De forma atractiva escribe Félix de Azúa, al respecto, que “el mejor público [...] es el que está *antes* de la escritura, no después [...] Y es el mejor público porque lo crea nuestra propia compulsión de escribir.” (*Lecturas compulsivas. Una invitación*. Barcelona, Anagrama, 1998, p. 15).

291. El juego y las estrategias de información que se establecen en relación con las expectativas y competencia del lector, diseñadas en un lector implícito, es muy acusado en algunas obras. La película *Une liaison pornographique* (Francia, Bélgica, Luxemburgo, 1999), es buen ejemplo de juego con la competencia y las expectativas del receptor. La película se articula sobre la presuposición de que el espectador conoce qué es una relación pornográfica y, además, sobre lo que espera que una película, así titulada, le ofrezca. A partir de ahí lo que hace es decepcionar las expectativas. Los dos primeros contactos sexuales de los amantes ocasionales son elididos, dejando al espectador con la puerta de la habitación justo en las narices (muy a lo Lubitsch en *Ninotchka*, 1943); el acto sexual al que se permite asistir al espectador-voyeur es recatadísimo en las imágenes y, además, no muestra ninguna “singularidad” (los protagonistas cuentan que, por variar, han decidido hacerlo de manera normal); un momento de singular pasión en los prolegómenos, que parece ir a romper tanta contención es desactivado por la muerte de un viejo inquilino del hotel; tampoco se explicitará la fantasía sexual que llevan a cabo y por la que, mediante un anuncio puesto por ella, se inició la relación; y, en fin, la relación, basada exclusivamente en el sexo (como corresponde a lo pornográfico), deriva muy pronto hacia el amor, que, también, será esquivado.

292. Considero innecesaria, con Chatman (1990, 272), la noción de “Lector ideal”, aportada, entre otros, por Prince (1972). Si este lector es, como quiere Prince: “aquel que entendería perfectamente y daría su aprobación sin reservas a la más mínima palabra [del autor], a la más sutil de sus intenciones” (Ibíd.: 180), la verdad es que estas presuposiciones de felicidad (y otras de distinto signo) ya pueden estar acogidas por la noción de lector implícito.

4.4.2.1.3.1. *Autor representado o autor narrador*

Pero las mediaciones entre autor y texto no acaban en el autor implícito, como uno puede sospechar recordando el *Quijote*.²⁹³ En la analítica de instancias enunciatoras se ha visto la necesidad de contar con la noción de autor representado.²⁹⁴ Es noción textual cuya peculiaridad percibe y describe con acierto Genette, al denominarlo “autor raramente real”: aquella voz del texto adjudicable, no al autor implícito, sino al autor “bien explícito y proclamado” (1998: 92), que ofrece de sí datos coincidentes con su biografía, inserto en la ficción, con sólo algunos datos caracterizadores, como ocurre con el de Baroja en *La Busca*, o ficcional que se finge habitante del mundo real, o mezcla de ambos.²⁹⁵

4.4.2.1.3.2. *Lector representado y narratario*

De modo similar a la instancia enunciativa que se configura como autor representado, en la recepción puede distinguirse un lector representado. Esta instancia textual, hecha con referencias (más o menos) explícitas del texto, puede solaparse con la noción de “narratario”, según cuáles sean los rasgos que a uno y otro se le atribuyan.

Ambas instancias recubren a un receptor del texto inmanente y concreto, individual o colectivo, singularizado con un pronombre, como el “tú” o “vosotros”, con el nombre propio (Peralta en *El coloquio de los perros*), o con el tratamiento (“vuesa merced” en *El Lazarillo de Tormes*), o generalizado con denominaciones genéricas, como la de “lector”, o todavía más, con particulares egocéntricos, como el “nosotros”.

A efectos del análisis, lo sustancial es captar estas manifestaciones, en el caso de que se produzcan; es aleatorio, hasta cierto punto, que se las denomine de una u otra forma, ya que las diferencias entre estas categorías es gradual y de límites borrosos: por ejemplo, si el narratario se presenta en su modalidad de no marcado, sin rasgos textuales que lo materialicen en el texto y lo atraigan a su interior, pasa a identificarse con el lector implícito. Particularmente, me parece más satisfactoria la opción de Pozuelo (1988) y Villanueva (1989) que la de Prince (1976).²⁹⁶

293. Véase, como buena muestra, la “ojeada al complejo sistema de mediaciones puesto entre el autor y su obra” que apunta Césaire Segre (1976: 188), o repárese en la situación narrativa planteada por Henri Miller en *Trópico de Cáncer*, donde manifiesta haber situado la máquina de escribir frente a un espejo, dando lugar a la coincidencia de las figuras de autor, narrador y espectador.

294. La denominación “autor implícito representado”, que utiliza Pozuelo (1988), me parece menos adecuada, en la medida en que implica una contradicción entre representado e implícito, si por “implícito se entiende, como define el *DRAE*, ‘lo que se entiende incluido en otra cosa sin expresarlo.’

295. Genette cita como ejemplos el Giono de *Noé*, el “autor” de Robinson Crusoe, o en una mezcla entre lo ficticio y lo real, el “autor narrador de *Tom Jones*, que no «es» Fielding, pero que llora igualmente, en una o dos ocasiones, por su difunta Charlotte.” (1998: 92).

296. La amplitud del concepto en Prince hace que recubra manifestaciones que pueden ser matizadas y explicadas, como por ejemplo, el *narratario no representado o implícito* que puede

Villanueva y Pozuelo desgajan del concepto de narratario los de lector representado y el de narratario, propiamente dicho, con menor amplitud semántica. Ambos autores ciñen la noción de lector representado a aquellas manifestaciones en que el narrador implica en la recepción explícitamente a un receptor, con fórmulas como la de la primera persona del plural, con la que el narrador lo incluye, en supuesta connivencia por referencias comunes, tan propia de narradores que echan mano del código de las verdades tenidas por generales, como el caso de Balzac en *Sarracine* (puesto de relieve por Barthes, en *S/Z*), o de Stendhal en *El rojo y el negro*.

Habida cuenta de que la distinción entre narratario intradieгético y extradieгético entraña más problemas que aporta claridad, me parece muy aceptable la propuesta de Rimmon-Kenan (1976: 58) de eliminar la noción de narratario extradieгético, sustituida con éxito por la de lector implícito o textual y, en su caso, por la de lector real.

Distinciones hacederas y útiles²⁹⁷ de estas nociones con vistas al análisis son la de: notar el grado de singularización o generalización del receptor representado; el carácter de recurso retórico automatizado o activo;²⁹⁸ si activo, en qué

ser sustituido con ventaja por la noción de *receptor virtual*, como bien apunta Genette (1972: 313), aunque, a mi vez, deba puntualizar la apreciación del estudioso francés en cuanto a la correspondencia en niveles: es cierto (salvo en el caso de metalepsis) que “el narrador extradieгético sólo puede dirigirse a un narratario extradieгético”, pero también lo es que un narrador intradieгético puede dirigirse a un narratario extradieгético, equivalente a un lector virtual, por supuesto extradieгético, como ocurre, por ejemplo, en *Todas las almas*, de Javier Marías.

297. Así como, por el contrario, considero inútil desde el punto de vista práctico la noción de narratario en grado cero, entendido por Prince (1973) como aquel que, entre otros rasgos, conoce las denotaciones de los signos del mensaje, pero no las connotaciones o que está limitado en algunas de sus operaciones lógicas. Si alguna utilidad puede tener este concepto, con seguridad ha de ser en la reflexión teórica sobre la competencia descodificadora, pero en este sentido es mucho más ambiciosa y acertada la teorización de Eco en *Lector in fabula*, y ello sin recalar en el ámbito de la lingüística y la psicología, donde desde el generativismo al cognitivismo, las aportaciones son de mucha mayor entidad y solvencia.

298. Recuerda Genette (1973: 314) la consideración de Proust, quien entendía que “El escritor no dice «mi lector» sino por una costumbre adquirida en el lenguaje insincero de los prefacios y las dedicatorias”, situación que corrobora buena parte del cómic. Pero esto choca, obviamente, con planteamientos como los de Italo Calvino en *Si una noche de invierno un viajero* (Madrid, Siruela, 1990, p. 227), donde ese lector es interpelado con frecuencia (y malicia) porque se lo ha constituido en componente medular del mundo ficcional; es ese lector al que el narrador dice: “Lector, ¿qué haces? ¿No te resistes? ¿No escapas? Ah, participas... Ah, te lanzas tú también... Eres el protagonista absoluto de este libro, de acuerdo, pero ¿crees que eso te da derecho a tener relaciones carnales con todos los personajes femeninos?” (protagonismo en la acción que veo utilizado recientemente por Fernando Royuela en *La mala muerte*. Barcelona, Círculo de lectores, 2000); y, con una inteligente variación: “¿Cómo eres, Lectora? Ya es hora de que este libro en segunda persona se dirija no sólo a un genérico tú masculino, acaso hermano y sosia de un yo hipócrita, sino directamente a ti...” (154), algo que manifiesta el narrador hará para que entre el Lector masculino y la Lectora femenina pueda darse una relación novelesca, a la manera de las humanas.

sentido: como designación de un receptor identificable en la realidad²⁹⁹ o activo como recurso metaliterario, justamente contra la automatización.³⁰⁰

La condición del narratario varía cuando se pasa de los relatos literarios a los icónicos. Los medios expresivos genuinos del cine parecen, en principio, menos apropiados para llevar a cabo la precisión en la forma lingüística que requiere el narratario; por ello, la opción más próxima a lo literario es la de producir mediante la imagen un guiño de complicidad con el espectador que sirva para instalar en la comunicación textual a su figura más general y colectiva. El cómic, por su parte, cuenta con las dos posibilidades propias de lo literario y lo icónico para configurar la instancia del narratario.

4.4.2.2. *La temporalización: el tiempo en la trama*

4.4.2.2.1. *Pseudotiempo y tiempo artístico*

“En una novela hay siempre un reloj”, afirma Forster en *Aspectos de la novela*, siendo la historia la base de la novela y una historia “la narración de hechos dispuestos en su secuencia temporal”, o de otro modo, como dice Umbral en *Mortal y rosa*: “Meter la vida en un libro, tomarle medidas al tiempo. Eso es escribir. Darle unas dimensiones convencionales a la existencia. Se manipula el tiempo a efectos artísticos y se reina así, falsamente, sobre la propia vida”.

En otro sentido, además, este tiempo implica una cierta “falsedad”, ya que su única realidad depende del tiempo que se invierte en la lectura del texto. El tiempo de la trama es el resultado de la relación entre el tiempo de la historia y el del discurso, que como ya vio Tomasevski (1982: 194) es equivalente a la duración del espectáculo, en el teatro, o al “ocupado por la lectura de la obra”, con lo que se produce un desplazamiento de la noción hacia lo espacial, ya que el concepto de tiempo coincide con el de *volumen* de la obra.³⁰¹

Como ya se dijo al hablar del tiempo en la historia, esta categoría es condición esencial para la constitución de la narrativa; ahora, observada desde la trama, se ha de constatar la evidencia de su capital importancia para la constitución artística del relato: no cabe duda, como viene mostrando la teoría de la narración, de que de la manipulación temporal proviene gran parte de la condi-

299. Como nota Germán Gullón (1976: 26), “cuando Pereda escribe *Sotileza* para sus *viejos amigos* de Santander, está pensando en un público restringido y preciso que por vivir a la altura de la mentalidad perediana podía entender mejor que otros las peculiaridades de su obra.”

300. A la manera de Ramón Irigoyen: “Ya estoy un poco más mujer./ ¡Te amo tanto, lector querido!/ Ya estoy mujer./ En cuanto escupo, mejoro un tanto./ Lector querido, como mujer/ voy a pasar las navidades con una puta:/ tu puta madre.” (*Cielos e inviernos*. Madrid, Hiperión, 1979, p. 25).

301. Parece ser este desplazamiento el que lleva a Genette (1972) a considerar el tiempo del discurso como un pseudotiempo; pero, si bien se mira, no es éste un tiempo falso, ya que puede medirse, incluso a pesar de las variaciones de ritmo de lectura.

ción específica de una narración. Ello sin duda tiene que ver con la gran ductilidad que ofrece el tiempo para modificar su condición empírica, algo que, cuando se produce, resalta por encima de cualquier otra manipulación ejercida sobre materiales de la historia.³⁰²

Estas omnipresencia y ductilidad hacen que el tiempo se manifieste en el relato y en la comunicación artística en diferentes dimensiones y con distintas facetas. Así, se ha de atender al tiempo histórico, y a los tiempos de la creación y de la lectura, como tiempos artísticos externos al texto (más el de creación, claro es, y de menor repercusión en la comunicación estética); del mismo modo, ya dentro de los límites de la textualidad, se han de considerar el tiempo de la historia, el de la trama y el del discurso, y, por supuesto, tal consideración se ha de hacer teniendo en cuenta las relaciones que se entablan entre ellos y que algunas de estas relaciones y facetas pueden ser sistematizadas, mientras que otras no, sobre todo a causa de la cualidad semantizadora que tienen.³⁰³

De hecho, además, parte sustancial de las modificaciones artísticas efectuadas en los relatos literarios modernos (mucho menos en cine y cómic, menos dúctiles) tienen que ver con manipulaciones temporales: ya sea relativas a la psicologización del tiempo, ya a alteraciones de orden, ya a hacer relatos de historias reducidas, frente a la consideración anterior dominante con relatos de tiempo externo, con escasas modificaciones de orden y afectos a narrar historias con amplio arco temporal.

El tiempo artístico medular del relato es el de la trama. Su condición específica se manifiesta cuando se observa la falta de concordancia entre el tiempo de la trama y la construcción convencional que es el tiempo de la historia. Si éste –como ya se adelantó–, se ordena crono-lógicamente, siguiendo el hilo argumental de cada personaje, y con la posibilidad (teórica también) de ser pluridimensional en simultaneidad, el tiempo de la trama se constituye a partir de diversas modificaciones. Genette (1972) sistematizó las relativas a orden, duración y frecuencia, y son también de gran importancia las relativas a la psicologización del tiempo o a la relación entre la voz enunciativa y los acontecimientos narrados.

Un análisis semiótico del tiempo textual debe prestar atención especial al principio y al final del texto (los reales del texto), extremos de especial relevan-

302. Plantea Genette (1998: 56-7) si el relato puede alcanzar el estado de intemporalidad, y afirma al respecto que la ficción pura (aquella que no presenta referencias al tiempo histórico) exige intemporalidad, que puede conseguirse recurriendo al presente y haciendo desaparecer al relato ante el discurso. En realidad, la condición intemporal le es propia a la lírica, que por propia naturaleza tiende a constituirse al margen del tiempo.

303. Por ejemplo, en *La Regenta*, la connotación de libertad en las decisiones de los personajes que se desprende de una modalidad narrativa que narra como si los acontecimientos estuvieran produciéndose, abiertos, por tanto, a modificación, (Bobes: 1985); condición que se acentúa en los relatos icónicos.

cia en la constitución de la textualidad artística, como se avanzó en el primer capítulo. En cuanto al principio del texto, lo usual es encontrar en él una información básica (que en lo relativo al tiempo se traduce en una información de anclaje temporal) que introduzca en el mundo ficcional y abra las expectativas. Los finales se constituyen en el texto artístico como unidades de gran entidad que reclaman atención, porque al cerrar el texto, inducen una operación de relectura y reacomodación de la información recibida y también una valoración de lo que el tiempo y los sucesos han supuesto para los personajes: degradación, mejora, indiferencia...; las diferentes modalidades de cierre textual, por otra parte, dan lugar a la aparición de concepciones temporales diversas, cargadas de contenido ideológico: la concepción lineal del tiempo (considerado como finito o como infinito) que está detrás de cierres textuales que suponen conclusión o tiempo en continuidad y dan lugar a mundos clausurados o proyectados al futuro, o las concepciones circulares que promueven la vuelta al principio, y suelen implicar destinos trazados de antemano e inutilidad de las acciones.

4.4.2.2.2. *El orden en la trama*

Las modificaciones de orden (notadas como “ordo artificiosus”, por Quintiliano), se suponen efectuadas sobre el supuesto “ordo naturalis”³⁰⁴ (presente o hacedero en la historia) y a partir de un punto temporal cero. Se ha de hacer, no obstante, la salvedad de que la historia, en abstracto, admite la simultaneidad, algo que a la trama y al discurso les está vedado, por su condición lineal,³⁰⁵ y ello tanto en la narrativa literaria como en la icónica, aunque en pintura o cómic esta imposibilidad puede verse atenuada, por la disposición espacial de sus componentes.

Las discordancias de orden entre historia y trama, o anacronías, son de dos tipos: retrospectivas (analepsis, flash-back) o prospectivas (prolepsis,³⁰⁶ flash-forward), según que remonten el curso temporal cronológico o que se desplacen hacia el futuro.

304. Algo que se explicita dentro de la ficción en la obra de Dumas (hijo) *La dama de las camelias* (Madrid, Espasa-Calpe, 1999, p. 66), cuando Armando expone a su solícito oyente: “Es una historia bien sencilla [...] y que le contaré siguiendo el orden de los acontecimientos. Si escribe alguna cosa más adelante, es usted libre de contarla de otra manera.”

305. El narrador de *La cartuja de Parma* hace patente esa imposibilidad cuando al comienzo del capítulo XVI explicita la estrategia de su actividad narrativa, dejando una de las líneas de la acción, para coger otra, siendo simultáneas ambas: “Pero, de momento, tenemos que dejar a Fabricio en su prisión, en lo alto de la ciudadela de Parma. Está bien guardado; así que allí lo encontraremos... [...] Vamos a ocuparnos en primer lugar de la corte...” (Stendahl, *La cartuja de Parma*. Madrid, Cátedra, 1998, p. 404).

306. Este término, puesto en circulación por Genette en la narratología, tiene el inconveniente de que ya está codificado en la retórica con un significado distinto; en retórica se entiende por prolepsis o anticipación la figura por la que el emisor se adelanta a las objeciones que puedan hacersele, y las contesta.

Las retrospecciones pueden presentar diferentes tipos. Atendiendo a su relación de inclusión o no en el relato primero, pueden distinguirse las externas (su principio y su final se producen fuera del ahora del relato primero); las internas (cuyo principio se da después del ahora que da origen a la enunciación); y las mixtas (que empiezan antes del ahora y lo rebasan; en las prolepsis habrá de entenderse en sentido contrario del vector temporal: hacia el futuro). Las retrospecciones internas, a su vez, pueden dividirse por su interferencia en el relato primero: las que no interfieren (denominadas “heterodieéticas” por Genette, al tener un contenido diegético distinto al del relato primero y que, con mucha frecuencia, sirven para exponer los antecedentes de algún personaje), y las que sí lo hacen (“homodieéticas”, que se efectúan sobre la misma línea diegética del relato primero), que pueden cumplir la función de rellenar lagunas (“completivas”) en el relato, bien sean elipsis o paralipsis (elisiones laterales), o la función de repetir (“repetitivas” o “evocaciones”) lo ya aparecido en el relato, con diferentes cometidos, como modificar el significado de algo, señalar una obsesión o, con mucha frecuencia, poner de relieve la importancia de un hecho;³⁰⁷ circunstancia ésta en la que la analepsis puede dar lugar a la constitución de una acción secundaria, como ocurre en el ejemplo del *Tom Jones* aducido.

En su completa casuística sobre la tipología de las anacronías, Genette distingue también las analepsis parciales (aquellas retrospecciones que finalizan sin llegar a juntarse con el relato primero) de las completas (aquellas en las que el segmento retrospectivo llega a ensamblarse con el relato primero. Las primeras suelen destinarse a proporcionar al receptor una información parcial sobre un elemento preciso del relato; las segundas tratan de recuperar la totalidad del “antecedente” narrativo y, como bien percibe Genette, suelen estar ligadas a la modalidad del relato comenzado “in medias res”. Atendiendo a la construcción del relato, a cómo se ensamblan sus constituyentes, se percibe que las analepsis parciales no plantean dificultades de juntura, porque no se da solapamiento con el relato primero y, así, es fácil dar con las fórmulas de finalización de la analepsis y de recomienzo del relato primero; sin embargo, el solapamiento que se produce en las retrospecciones completas obliga al autor a estar más atento y ser más sutil para evitar torpezas o incoherencias, o para poner de manifiesto el empalme de los segmentos, disimularlo o eludirlo (elusiones que ocurren con frecuencia en Proust o en *Cien años de soledad*, García Márquez). Analepsis notable en el mundo del cómic es la producida mediante recuerdo en *Batman* (F. Miller. *Batman. El regreso del señor de la noche*. Barcelona, Ediciones Zinco, 1987) en la que el héroe revive con angustia el momento de su infancia en que un ladrón mata a sus padres a la salida del cine.

307. Así se plantea una retrospección en *Tom Jones*: “Pero como éste es un descubrimiento de gran importancia, será necesario que nos remontemos hasta el mismo manantial del que surgió.” (Madrid, Cátedra, 1997, p. 172).



Figura 3. F. Miller: *Batman. El regreso del señor de la noche*. (1987).

© DC Comics, publicado por Norma Editorial

En las anacronías puede distinguirse su *alcance* o *distancia* (distancia temporal que separa a la anacronía del ahora del relato primero) y su *amplitud* o *lapso* (o duración de la anacronía). También cabe atender a la diferencia entre las anacronías puntuales y las durativas (Bal, 1990: 70-1); las primeras suponen un lapso corto y suelen servir para aportar un suceso relevante; las segundas tienen un lapso más amplio y no suelen atender a sucesos importantes.³⁰⁸

Las anticipaciones son menos frecuentes que las retrospectiones, por razones que parecen tener que ver con la estrecha relación entre pasado y relato y con el mayor apego a las modalidades en que el narrador, incluso cuando se muestre desde el principio poseedor de la historia acabada, va mostrándola refrenándola al presente, acompañándola como si la descubriera al tiempo que la cuenta.³⁰⁹

También aquí pueden distinguirse las anticipaciones externas de las internas. Las primeras aluden a sucesos que rebasan el límite temporal del relato primero; por lo general, sirven como epílogo, para dar noticia abreviada de la finalización de las tramas de los personajes, fuera ya del relato primero. Han sido muy frecuentes en el relato cinematográfico y literario (como percibe y utiliza Azúa en *Momentos decisivos*) y tienden a satisfacer el afán de completud, de equiparación de la historia y la trama.

Las anticipaciones internas se producen en el interior del relato primero y hacen referencia a sucesos que se producirán más tarde que el momento en que se mencionan; suelen emplearse para aludir al desenlace. Estas anticipaciones implican un narrador que hace ostentación de su dominio de toda la historia y lo mismo pueden aportar tensión y generar expectativa, que no hacerlo (algunas de *El Gatopardo* o de *La cartuja de Parma*, por ejemplo, desinflan la progresión dramática).³¹⁰

Como en las retrospectiones, también en las anticipaciones internas puede distinguirse entre las homodiegéticas y las heterodiegéticas; y las homodiegéticas, a su vez, pueden ser “repetitivas” (que adelantan brevemente lo que más adelante expondrá el relato más por extenso), pero no las “completivas” (que habrían de llenar un hueco que aparecería más tarde). Desde el punto de vista sintáctico, ambas (y más las “repetitivas”) implican una modalidad de sutura del texto.

308. El encabezamiento de uno de los capítulos del *Tom Jones*, de Fielding, atiende a este tipo de cuestiones y orienta al lector sobre ellas: “En el que la historia retrocede para recordar un incidente sin importancia que sucedió hace algunos años; pero que, pese a su insignificancia, tuvo algunas consecuencias futuras.” (Madrid, Cátedra, 1997, p. 256).

309. Como advierte un personaje de la obra de Víctor Hugo, *Notre Dâme de Paris*, cuando otro, impaciente, pide que se le anticipe materia de un relato: “¿qué quedaría para el final si todo se dijera al comienzo?” (Madrid, Cátedra, 1985, p. 242).

310. El comienzo del capítulo XVI de *La cartuja de Parma* (que más arriba ejemplificaba cuestiones de simultaneidad y sucesividad) presenta una anticipación de este tipo: “Vamos a ocuparnos en primer lugar de la corte, donde las complejísimas intrigas, y sobre todo las pasiones de una mujer desdichada, decidirán su suerte.”

Es conveniente, en fin, distinguir en las anticipaciones aquellas que anuncian algo con claridad y que, por tanto, dan lugar a la repetición, de aquellas que tan sólo insinúan lo futuro y que, por ello, no comprometen al narrador, aunque nunca es inocua la expectativa creada.³¹¹

Lo relativo a la manipulación temporal, no obstante lo deslindado, plantea dificultades en el análisis. Hay relatos, por ejemplo, en los que la delimitación de las anacronías y su tipología es difícil de efectuar o, simplemente, no es hacedera, y hasta la propia noción de “relato primero” es difusa, como reconoce Genette.

Si distinguimos las modificaciones temporales atribuibles al narrador extra y heterodiegético (y por tanto, “objetivas”) de las propias de los personajes (“subjetivas”) (Genette, 1972: 95; Rimmon-Kenan, 1983: 50-1; Villanueva, 1977: 64), notaremos que estas últimas son propicias a plantear dificultades a la delimitación precisa de las anacronías o, yendo más lejos, cambian el estatuto de las alteraciones temporales. Así, referencias al pasado o al futuro realizadas en el interior de la conciencia del personaje (como el ejemplo de *Batman* aducido más arriba) o expresadas en su palabra en estilo directo no podrían ser consideradas anacronías, en sí, sino como contenidos temporales de un discurso que se efectúa en el presente. En cine y cómic, además, para que pueda hablarse de anacronía es necesario que el segmento anacrónico se materialice y singularice, definiéndose respecto al tiempo tomado como referencia.

Pero, junto a las dificultades surgidas de la anacronía “subjetiva”, la reconstrucción temporal puede encontrar resistencia porque el texto plantee (de forma consciente y voluntaria, o no) unas determinadas o excesivas complejidad o vaguedad cronológicas (analepsis prolepticas o prolepsis analépticas; variedad de hilos argumentales en la historia que hagan difícil o imposible decidir cuál es el tiempo de referencia o que multipliquen sus propias anacronías) o, meramente, una carencia de referencias que permitan plantear relaciones de orden. Es lo que sucede, por ejemplo y respectivamente, en *Cien años de soledad* o en *À la recherche*, casos, como muchos otros en los que la complejidad temporal o la anacronía cumplen funciones significativas, lo que hace innecesario desurdirlas, toda vez que han sido notadas en la lectura y han producido su efecto estético. Caso llamativo de trasiego temporal es el que se produce en el número 4º de *Watchmen* (A. Moore, D. Gibbons y J. Higgins. Barcelona, Ediciones Zinco, 1987), titulado, significativamente y sobre el propio título de la serie, «El dueño del tiempo», donde el protagonista, tras un fallo en un experimento atómico, se hace inmune al paso del tiempo y es capaz de recorrerlo a voluntad.

311. Una confusión llamativa entre anuncio, insinuación y creación de expectativas es la que se da en varias ocasiones en la novela de Tom Wolf, *Todo un hombre* (Barcelona, Ediciones B, 1999); al no hacerse con criterio funcional quedan como meras tomaduras de pelo al lector y redundan en demérito del texto.



Figura 4. Alan Moore, Dave Gibbons y John Higgins, *Watchmen* (1987).

© DC Comics, publicado por Norma Editorial

El relato literario marca el comienzo de las anacronías con elementos léxicos del tipo “recordó”; el relato efectuado por medios icónicos, carente de signos específicos, suele recurrir a movimientos de cámara metonímicos, de acercamiento a los ojos de un personaje hasta cambiar de plano, haciendo entender que se accede por los ojos al interior de la persona, a su cabeza, donde se entiende reside la memoria.³¹² El cómic, por su parte, acostumbra a mimetizar algunos estos procedimientos cinematográficos, como puede verse en el ejemplo de *Batman*.

A efectos prácticos de análisis expone con sentido común Genette (1972: 146) que lo adecuado del estudio de esta dimensión temporal se encuentra en el nivel macroscópico, en el de las grandes unidades narrativas, ya que el detalle de esas modificaciones temporales, cuando fuera hacedero, sería, más bien, abrumador y poco útil.

4.4.2.2.3. *La duración*

Otra de las dimensiones temporales, básica para la constitución estética del relato, en la que pueden producirse, del mismo modo, discordancias entre los acontecimientos en la historia y en la trama, es la duración. Pero, así como en lo relativo a los desajustes de orden era posible poner en relación unidades similares, en este caso el tiempo de la historia no encuentra un correlato claro en la trama. A estos efectos de la duración, y en la narrativa literaria, la trama no tiene consistencia en sí misma, y su materialidad es la del discurso, medido en páginas.³¹³ Téngase en cuenta, además, que no siempre la trama-discurso puede traducirse por tiempo equiparable al de la historia, tiempo que se entiende, por lo general, como de sucesos: eso sólo se da en los fragmentos que cuentan sucesos, pero no en los descriptivos o reflexivos, que, sin embargo, cuentan con la temporalidad de su propia materialidad. Por eso, en un relato literario los asuntos relativos a la duración, faltos de un punto de referencia cero, o isocronía,³¹⁴ se desplazan hacia la velocidad. Así, se mide entonces la relación entre una unidad temporal (la duración del fragmento de la historia) y una espacial (el número de páginas que ocupa ese fragmento en la trama-discurso), que viene, a su vez, a responder a otra categoría narrativa como es la de cantidad (detalle con que se cuenta y atención que se dedica a un suceso). Algo que ya percibió

312. A este respecto, hay una sugerente utilización de este procedimiento cinematográfico, para iniciar la retrospectiva, en la novela de Félix de Azúa, *Momentos decisivos*, en la que la protagonista accede a su pasado a través de la contemplación de los ojos de una niña fotografiada. (Barcelona, Anagrama, 1999, p. 137).

313. Como pone de manifiesto la apreciación del Dr. Lanyon en el relato de Stevenson *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Penguin Books, London, 1979, p. 78): “These observations, though they have taken so great a space to be set down in, were yet the work of a few seconds.”

314. Podría convenirse en que la igualdad temporal entre ambos niveles habría de darse en la modalidad de escena dialogada, a pesar de que, incluso en este caso, como apuntó Genette, puede haber desajustes debidos, por ejemplo, a la variable rapidez de pronunciación.

Fielding, cuando en una apelación al lector, hizo referencia a estas cuestiones³¹⁵ y que la narratología teorizó más tarde (Genette, 1972: 144 y ss.; Bal, 1990: 76 y ss.; Rimmon-Kenan, 1983: 51-56; Pozuelo, 1988: 263-4).

Traducida la duración en velocidad, y notado que le son consustanciales al relato los cambios de velocidad, es hacedero asimilar esta noción a la de ritmo musical; pero si en el ámbito de la música están codificados diferentes ritmos o *movimientos* (*ritardando*, *maestoso*, *allegro*...), la teoría del relato suele limitarse a distinguir el ritmo pausado del vivo, a partir de la conjugación y predominio de los *tempi* narrativos.

Tomando como referencia de partida la escena, por lo general dialogada (si se quiere mantener la ilusión o la convención de la isocronía), o sin tomarla, pueden descubrirse otras modalidades relativas a las anisocronías de duración. El sumario o resumen, en el que un fragmento de la historia se condensa en la trama; la elipsis, por la que se elimina de la trama un fragmento de la historia,³¹⁶ ya indicando tal supresión (elipsis determinadas, que, en realidad no son tales elipsis, sino resúmenes mínimos), ya sin hacerlo (indeterminadas, implícitas o elipsis propiamente dichas);³¹⁷ desde otra faceta, distingue Genette también entre elipsis explícitas (indicadas por el texto),³¹⁸ implícitas (no se indican en el texto, pero pueden ser inferidas por el lector) e hipotéticas (sólo se revelan por medio de una analepsis y aun así es difícil localizarlas).

En los movimientos contrarios se sitúan la deceleración y la pausa. La deceleración, frente al resumen, implica un alargamiento del tiempo del discurso sobre el de la historia. Se emplea poco, por la extrañeza que produce, y suele tener como resultado, añadido al del alargamiento, la amplificación y el subrayado del asunto sobre el que se aplica.³¹⁹ Es conveniente distinguir esta modalidad

315. "Mi lector no se sorprenderá, por tanto," -dice el narrador- "si, en el curso de esta obra, encuentra algunos capítulos excesivamente cortos y otros demasiado largos, algunos que sólo contienen el espacio de un día y otros en los que se resumen años enteros. En una palabra, mi historia parece a veces que no se mueve y otras parece que vuela." (H. Fielding, *La historia de Tom Jones*. Madrid, Cátedra, 1997, p. 169).

316. Como se advierte en el *Tom Jones*: "El lector recordará que al comienzo del Segundo Libro de esta historia manifestamos nuestra intención de pasar por alto los periodos de tiempo en que nada sucediese digno de ser registrado en una crónica como la nuestra." (Ibíd.: 209).

317. Yendo más lejos, se puede plantear la existencia de *elipsis hipotéticas* (Genette, 1972: 163), aquellas imposibles de notar en su momento, pero reveladas después por una analepsis. Como puntualiza Genette, con este tipo se tocan ya los límites de la coherencia del relato y también, claro es, los de los cometidos de un análisis temporal, aunque -se ha de coincidir con el investigador francés- no es en absoluto ocioso a un método de análisis e interpretación tener claros sus límites.

318. La explicitación de la elipsis puede conllevar un contenido diegético adicional (del tipo "Pasaron así unos días *horrorosos*"), y entonces pueden ser denominadas como "calificadas".

319. Como ocurre cuando el señor Shandy se desmaya sobre su cama al saber que su hijo se ha roto la nariz, que se cuenta así: "La palma de su mano derecha, que le sujetó la frente cubriendo gran parte de sus ojos cuando cayó sobre la cama, se deslizó suavemente (al doblársele el codo hacia atrás)

del efecto de retardación que puede producirse con otros *tempi*, como, por ejemplo, la intercalación de pausas entre dos acciones inmediatas o muy próximas que, obviamente, alarga el tiempo entre ellas.

La atención a las necesidades del relato distintas a la acción, como las de describir o comentar, dan lugar a la aparición de las *pausas*, al sumar un tiempo en la trama no existente en la acción. En el relato literario se observan tendencias distintas, según épocas y autores, a mantener distintos los segmentos narrativos y los descriptivos y reflexivos o a justificar la inserción de los segundos en el de la acción. En el caso de los descriptivos la sutura más común es la de plantear una mirada y contar a partir de ella lo visto. En cuanto a la reflexión, el expediente pasa por focalizar a través de un personaje y conseguir así el ensamblaje requerido. En cine no se da este tipo de pausas, salvo que se recurra a medios extraordinarios, como congelar la imagen con propósitos descriptivos o se utilice la palabra sobre fondo inmóvil, algo que, por el contrario, le es consustancial al cómic, por lo que la noción de pausa, adquiere un sentido diferente, ya que, por su condición estática, podría entenderse (en este sentido) que todo en el cómic es una “pausa”.

La separación entre estas modalidades no es siempre nítida ni tampoco es rígida su función en cuanto a la duración temporal del relato. Así puede percibirse cómo la escena, por ejemplo, cuando no es estrictamente dialogal, suele ser lugar de acogida de otras modalidades,³²⁰ o cómo la pausa no siempre implica deceleración del ritmo del relato, porque en ocasiones, al ser iterativas (como advierte Genette en Proust) sirven para resumir muchos episodios que, de otro modo, sí que entorpecerían el ritmo.³²¹

La condición icónica del cine y el cómic conlleva peculiaridades en estas formas fundamentales del ritmo narrativo. En el cine (frente a novela, pero también frente a cómic y teatro) sí que hay un tiempo constante de visionado con el que puede ponerse en relación el tiempo de la historia, pudiendo llegarse a hacer coincidir tiempo de la historia, de la trama y del discurso-visionado, como ocurre, por ejemplo en *Solo ante el peligro* (Zinneman, 1952).

En el cine la duración puede expresarse con distintos procedimientos icónicos. Atendiendo al plano, dentro de esta unidad, el movimiento de un personaje y/o la cámara que le acompaña implican paso del tiempo (piénsese, por

hasta tocar con la nariz en la colcha; el brazo izquierdo colgaba inerte a un lado de la cama, los nudillos reposando en el asa del orinal...” (L. Sterne, *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. Ed. de Fernando Toda, Madrid, Cátedra, 1996).

320. Así lo percibe Houston cuando habla de la escena proustiana como de un “hogar temporal” de otras modalidades: digresiones, anacronías... (citado por Genette, 1972, p. 165).

321. El comienzo del capítulo quinto de *La cartuja de Parma* (“Toda aquella aventura [la de los húsares en fuga] apenas había durado un minuto”, señala con claridad la distancia entre el tiempo de la historia y el de la trama-discurso, narrado en escena.

ejemplo, en los *travelling* o en el aprovechamiento de la profundidad de espacio y campo; recurso éste del que también se vale el cómic); también implica transcurso del tiempo la duración del plano, con independencia del contenido diegético que posea. Atendiendo al montaje, el ritmo filmico lo da la alternancia entre planos y planos secuencia de distinta duración, aunque el ritmo visual, estrictamente, lo da la totalidad de componentes que intervienen: el movimiento diegético en el plano y las alternancias en la secuencialidad de las unidades. La deceleración en cine se efectúa, por lo general, mediante el recurso de la cámara lenta, pero también (y es recurso más sutil) mediante el montaje analítico cabalgado (en el que se reiteran imágenes, como en la secuencia de la apertura de los puentes en *Octubre*, de Eisenstein, 1927) o en el montaje fraccionado (en el que se van dando imágenes de distintas partes de un cuerpo u objeto en movimiento, con muy corta duración de cada plano). El cómic trata de mimetizar estos recursos con prácticas como la ya codificada (por repetida), de descomponer la figura en diferentes fases de caída para sugerir la lentitud con que cae.

En el cómic aparece una peculiaridad especial relativa a la duración, porque, si bien la traducción del discurso ha de hacerse por unidades espaciales (tanto en dibujo como en letra), la propia conjunción de imagen y palabra y el que el instante durativo sea constituyente esencial, hacen más complejo el asunto de la duración.

El sumario o resumen plantean dificultades al cine y al cómic, que deben recurrir a la lengua natural o bien a procedimientos como la “secuencia montaje”, calendarios con hojas volanderas, relojes de movimiento acelerado u otros, para señalarlo. El resumen, por otra parte, no se efectúa solo sobre el material de la historia: también puede realizarse sobre elementos de la trama y en estos casos suele tener una función intensificadora.³²²

Por otro lado, al presentar dificultades el resumen en cine y cómic, la composición básica del relato en cuanto a duración también varía de la literatura a los relatos icónicos; en aquella la modalidad básica es la que supone la alternancia entre escena y resumen, mientras que en el cine se tiende más a la conjunción de escenas, separadas por elipsis (más parecido al teatro, entonces); el cómic, por su parte, vuelve a tener parecidos y diferencias con ambos, porque la dificultad de resumir mediante la imagen la salva con el recurso a la palabra y así puede optar por las modalidades mixtas de ambos tipos.

El cómic presenta características específicas en este sentido, por estar fundamentado en la sugerencia de duración, en el instante durativo, y constituirse, habitualmente, mediante escenas dialogadas (en lo visual icónico), y dar cabida a sumarios (en lo escrito), correspondientes al narrador y dispuestos en cartuchos.

322. Lo nota Bobes (1985) en *La Regenta*, y apunta el uso posterior que el expresionismo pictórico o dramático hará de este recurso.

4.4.2.2.4. *El ritmo*

La combinación de estas modalidades y el predominio de una de ellas da como resultado el ritmo del relato, entendido con relación a nociones como orden, proporción, regulación, medida y periodicidad (Mitry, 2000: 210). La consecución de este efecto vuelve a ser distinta en la narrativa literaria y en la visual (y ambas distintas del ritmo musical, que atiende al oído, más preparado para discriminar estas condiciones), ya que en el cine, por ejemplo, se ha de contar no sólo con el número de sucesos relatados y si lo son mediante escena, sumario, pausas o elipsis, sino también con la duración del plano, que fuerza a un determinado ritmo visual (algo que a la literatura no le es propio). Condiciones de montaje son también importantes en el cómic en cuanto al ritmo, pero la estaticidad del dibujo sitúa al cómic en terrenos cercanos tanto al relato literario como al cinematográfico: puede haber un más alto ritmo visual a partir de un montaje fraccionante (como el que caracteriza a Crepax), pero, por lo general, entrañará un mayor tiempo de descodificación y “lectura”; el montaje basado en la regularidad da lugar a un ritmo visual plástico ágil (otra cosa es que pueda ser monótono), pero el ritmo de descodificación deberá contar con la presencia de la palabra, que incidirá en la descodificación; el tamaño de la viñeta y la complejidad o transparencia de lo dibujado son también componentes que actúan sobre el ritmo en el cómic.

4.4.2.2.5. *La frecuencia*

La relación entre tiempo de la historia y de la trama puede contemplarse también desde un punto de vista de correspondencia numérica (Genette, 1972: 172 y ss.). La frecuencia atiende al número de veces que un componente de la historia se cuenta en la trama. Las formas posibles de esta dimensión son las que mantienen la correspondencia numérica entre historia y trama: el relato singulativo (en el que se cuenta una vez lo -que se da por- sucedido una vez, que es la modalidad más frecuente), y el singulativo anafórico (en el que se cuenta n veces lo sucedido n veces), y aquellas en las que hay discordancia: el relato repetitivo (muchas veces perspectivístico, en el que se cuenta n veces lo que sucedió sólo una vez), y el relato siléptico, iterativo o sintetizante (que narra una sola vez lo que ha ocurrido n veces). La fórmula narrativa más frecuente en el relato tradicional literario es la que conjuga el singulativo, como modo predominante, con el iterativo, que sirve para completar al otro, si bien muchos relatos presentan en apariencia la relación contraria, al presentar el singulativo como ejemplificación de una situación general dada por el iterativo.³²³

323. Véase, por ejemplo, *La busca*, de Baroja (Madrid, Caro Raggio, 1973), donde se presentan como fondo del relato extensas relaciones iterativas, en las que se insertan episodios singulativos, mediante conectores narrativos del tipo “Un día”, “Aquel domingo”...

Dentro de las modalidades iterativas efectúa Genette una distinción en la aparición de las modalidades iterativas dentro de las singulativas, más útil para el relato literario que para el icónico, reacio a lo iterativo, por sus propias condiciones constitutivas. Habría iteraciones externas o generalizadoras, internas o sintetizadas y pseudoiteraciones. Las primeras se caracterizan por darse dentro de una escena singulativa, pero apuntan a rebasar su temporalidad mediante generalizaciones relativas al mundo o a los personajes. Las iteraciones internas producen un movimiento contrario: acentúan los componentes recurrentes en el interior de la misma escena singulativa. Las pseudoiteraciones se presentan como repetitivas, pero, al estar confeccionadas con tanto detalle, toman apariencia de singulativas.

Atiende también Genette a tres conceptos a partir de los cuales pueden ser analizadas las series de escenas o de sucesos que forman estas modalidades iterativas. Así distingue entre “determinación”, “especificación” y “extensión”. Por “determinación” se entiende la discriminación de los límites temporales de la serie, ya sean los extremos o los que marcan subseries. La determinación puede hacerse de forma explícita o implícita, definida o indefinida. La “especificación” atiende al ritmo con que se producen las reiteraciones. Puede hacerse también de forma indefinida o definida y la definición puede ser más o menos precisa. Por “extensión” se entiende la amplitud temporal de las unidades que constituyen la serie y, en consecuencia, de la serie en su conjunto.

4.4.2.2.6. *El tiempo vivido y la semantización del tiempo*

Pero el tiempo de la trama no surge solo de las relaciones entre historia y trama, ni tiene como única función la de constituirse en el soporte de esta última. Una de las modificaciones más interesantes que se producen en el relato es la de psicologizar el tiempo, a partir, sobre todo, de la vivencia de los personajes. Podría pensarse que también a partir de las consideraciones del narrador,³²⁴ pero esto (en el caso del heterodiegético) se traduce mejor en comentario con el tiempo como objeto).

El efecto inmediato de esta interiorización del tiempo por parte del personaje es la ruptura de la cronología secuencial, exacta y aséptica, para dar lugar a un tiempo irregular y emotivizado, correspondiente a la dramatización (inmediatez de la vivencia, subrayado sentimental) que se efectúa en él. Aspecto específico de esta interiorización del tiempo es el de la *durée* bergsoniana, que atiende al fluir constante del pensamiento y que no respeta obligatoriamente la sucesividad y el orden cronológico externo. Esta dimensión del tiempo interior se acomoda de forma adecuada a técnicas como el monólogo interior que muestran el libre fluir de la conciencia.

³²⁴. Como ocurre, por ejemplo, en *El cielo protector*, de Paul Bowles, cuyo narrador enjuicia la vivencia del tiempo de sus personajes.

Pero junto al fluir ininterrumpido del pensamiento, también hay momentos específicos en los que, por distintas razones, la percepción habitual del tiempo cambia para el personaje o el narrador,³²⁵ dando lugar a la sensación de tiempo detenido o enquistado,³²⁶ circular, repetido³²⁷ invertido, inconsistente, comprimido o dilatado³²⁸ o a falsas vivencias temporales:³²⁹ sensaciones que, además de ser constatadas, suelen ser vividas de forma dramática por el personaje, convirtiendo así al tiempo en un actante más. Tanto el cómic renovador de los años 60 y 70 como el de superhéroes problemáticos posterior (*Spiderman, Hulk...*) ofrecen un buen campo a esta subjetivización del tiempo, aunque no encuentro en ninguno de ellos la eficacia, la sutileza y el dramatismo que halla esta dimensión en la literatura, y en particular, como ejemplo excelente, en “El hombre de Andrín”, de Gonzalo Suárez.

Junto a lo relativo a la vivencia temporal del personaje, el tiempo en el relato está abierto a semantizaciones, a adquirir sentidos, ya intensionales, porque el relato connota el tiempo de determinada manera, desde sus propios presupuestos (el tiempo de la juventud como carga pesada, que caracteriza a la narrativa joven española), ya extensionales, porque determinadas dimensiones temporales sean caracterizadas culturalmente (el presente humano como estancia efímera, o como espacio de la libertad humana...).

4.4.2.3. *La localización: el relato de características de objetos y personajes o descripción*

El nivel de la trama permite atender a la configuración específica del espacio del relato (observado en el nivel de la historia como condición necesaria de la

325. Algo que expresa el narrador de Kawabata en *Lo bello y lo triste* (Barcelona, Círculo de lectores, 2002, p. 203): “El tiempo pasó. Pero el tiempo se divide en muchas corrientes. Como en un río, hay una corriente central rápida en algunos sectores y lenta, hasta inmóvil, en otros. El tiempo cósmico es igual para todos, pero el tiempo humano difiere con cada persona. El tiempo corre de la misma manera para todos los seres humanos, pero cada ser humano flota de distinta manera en el tiempo.”

326. Una de las características más señaladas de la renovación de la novela de principios del XX, como revela *La montaña mágica*, de Thomas Mann, en cuyo sanatorio Berghoff el tiempo llega a desaparecer.

327. Al que se refiere el narrador de *Momentos decisivos*, de Azúa, cuando, al aludir a la percepción de un personaje dice: “Alberto llegó a la conclusión de que en los últimos meses las escenas, sucesos y acontecimientos estaban ocurriendo dos veces, como si la maquinaria del tiempo tomara carrerilla e hiciera pruebas, una primera de ensayo y la segunda con todas las de la ley” (Barcelona, Anagrama, 1999, p. 341).

328. Modalidades a las que es afecto el relato moderno y contemporáneo y que son utilizadas con profusión por escritores como García Márquez o Muñoz Molina.

329. En la novela de Broch *Huguenau o el realismo* (Barcelona, Lumen, 1986, p. 331), el narrador sanciona la percepción temporal de uno de los personajes: “Aunque el Mayor creía cumplir todos estos actos con la exactitud y la rapidez de un soldado, todo sucedía en realidad muy despacio y cualquier movimiento exigía un gran esfuerzo.”

acción), que se realiza, básicamente, por su vinculación con el narrador y los personajes (y en relación con el tiempo) mostrándose, como extensión, con el detalle que el autor considere necesario y permita el lenguaje narrativo utilizado (Lavergne, 1997). Heidegger, en el ensayo de 1954 “Construcción, habitación, pensamiento”, razona sobre la diferente condición de la noción abstracta de espacio latino (*spatium* o *extensio*) y la que significa el término alemán *Raum*, cuya esencia depende de la naturaleza concreta, de la definición que le dan sus límites (ya que “un límite no es eso en lo que algo se detiene, como reconocían los griegos, sino que es aquello a partir de lo cual algo inicia su presencia.”) y de su relación con otras formas arcaicas, como las de *ser*, *cultivar* y *habitar*; la noción de lugar implicaría, pues, un espacio concreto, humanizado, existencial.

Lo habitual en la novela es que la localización se haga depender de forma conjugada del narrador y de los personajes, lo que hace que en muchas ocasiones el espacio aparezca humanizado o subjetivizado.³³⁰

El espacio, más o menos indiferenciado de la historia, pasa a convertirse en lugar en la trama, un espacio estructurado, vinculado significativa (y estéticamente) a los personajes, sujeto a constantes modificaciones, que se producen a su vez por las experimentadas por otros componentes del relato.

Cuestión distinta a esta del origen de la localización en la novela es la de la influencia del espacio en los personajes.³³¹ Difícilmente puede pensarse en una relación neutral o poco activa; bien al contrario, determinados subgéneros (el relato de viajes o de aventuras) y concepciones estéticas (como el naturalismo, por ejemplo) subrayan tal influjo. Importante es también (Greimas, 1990: 154) el “espacio cognoscitivo”, o modo específico de inscripción en el espacio de las relaciones cognoscitivas entre los personajes: el acercarse o alejarse para ver o escuchar o tocar u oler... Otro aspecto muy a tener en cuenta cuando se cruzan espacio y personaje es la constitución de “cuadros”; lo que los caracteriza es que en ellos el personaje aminora (o pierde) su individualidad y relieve, para pasar a ser parte integrante del espacio; con ello la condición activa del personaje, su facultad para desarrollar acciones relevantes para el relato queda también desactivada.

La condición icónica predominante en el cómic hace que la constitución y percepción del espacio atienda sobre todo a la vista, y que el espacio sea un espacio en cuadro; pero, al igual que sucede en la novela, mediante la palabra

330. Un ejemplo revelador en este sentido es el que puede hallarse en el relato “Los desastres de Sofía”, en el libro *Cuentos reunidos*, de Clarice Lispector (Madrid, Alfaguara, 2002, pp. 160-161), donde la narradora dice: “Nunca había advertido qué larga era el aula de clase; sólo ahora, al paso lento del miedo, veía su tamaño real. Ni mi falta de tiempo me había dejado advertir hasta entonces qué austeras y altas eran las paredes y duras...”

331. Ya consideramos en el nivel de la historia la relación entre estas dos categorías en cuanto a la vinculación habitual de determinados actantes y los espacios que les corresponden, como muestra Ricardo Gullón en muchas de las páginas de *Espacio y novela* (Barcelona, Bosch, 1980).

también puede ofrecerse información espacial relacionada con otros sentidos, como el tacto o el olor. La categoría topológica con que constituye el cómic el espacio (no el mundo ficcional que crea, que es bidimensional) es tridimensional: con los ejes de la verticalidad, la horizontalidad y la prospectividad (delante/ detrás).

4.4.2.3.1. *La descripción*

En el relato efectuado mediante la palabra la descripción se caracteriza por su homogeneidad temática, teniendo como referente lo espacial, y por articular sus componentes mediante yuxtaposición, sin vínculos temporales ni lógicos, sin transcurso de tiempo ni, por tanto, desarrollo de sucesos. La descripción, por tanto, tiene como cometido exponer las características de los objetos del espacio del relato y también (por participar de la misma fisicidad) de la corporeidad de los personajes; al margen ya de lo espacial, la descripción atiende también a la exposición de las características morales y psicológicas de los personajes, específicamente o a partir del físico³³² o de las acciones, tanto individual como colectivamente, y todo ello puede presentarlo tanto con intención realista como deformadora, con más o menos detalle y con mayor o menor viveza.³³³

Tradicionalmente, los tratados de comentario de texto han venido considerando la descripción como opuesta a la narración, (también al comentario y a la voz de los personajes), como formas diferentes del discurso. Tal consideración venía sugerida por la supuesta especificidad de la descripción, cuyos enunciados pueden percibirse distintos a los del relato de acciones y palabras, separables de ellos, insertables en cualquier lugar del relato (Hammon, 1972 y 1981). Para Hammon (1972) la descripción se separa de la narración, por su desplazamiento al ámbito de lo léxico: de la previsibilidad lógica, propia de la narración de acciones, se pasa a la previsibilidad léxica, porque la descripción es, antes que nada, una “nomenclatura”, un conjunto léxico en el que las unidades se traban por relaciones metonímicas, manteniendo, incluso, independencia con respecto a la realidad física a la que parecen servir: la descripción dependería fundamentalmente del dominio de vocabulario del autor y de su decisión de clausura del fragmento descriptivo. Piensa de forma distinta Genette (1970: 198-202), para

332. Algo que deja claro el narrador de *El nombre de la rosa* (Barcelona, Lumen, 1985, p. 21), cuando afirma: “En las páginas que siguen no me permitiré trazar descripciones de personas –salvo cuando la expresión de un rostro, o un gesto, aparezcan como signos de un lenguaje mudo pero elocuente.”

333. La retórica clásica ya distinguía entre topografía (descripción de un lugar), etopeya (descripción de los rasgos morales de un individuo), la prosopografía (descripción de los rasgos físicos de una persona o un animal), el retrato (descripción de los rasgos físicos y morales de una persona), carácter (descripción de una colectividad), hipotiposis (descripción hecha con viveza), caricatura (retrato en el que se exageran los rasgos con ánimo de burla) o crinografía (descripción detallada de un objeto).

quien esa diferencia estriba en lo semántico: no es debida a razones formales.³³⁴ La descripción, entonces, no es un modo o forma de representación específica, porque no tiene rasgos formales que la distingan del relato de sucesos o “narración”, es más bien, un “aspecto”³³⁵ de esa representación, y yendo más lejos, en algunos casos, es la narración la que se hace descriptiva, la que se presenta como una descripción de acciones.

A efectos prácticos, de análisis, salvadas las excepciones en que, en el relato literario, la localización se produce entremezclada con la acción, lo cierto es que, en muchos casos, el receptor percibe como distintos los fragmentos descriptivos (que en lecturas “interesadas” pueden llegar a ser suprimidos), situación que anima a mantener la noción de descripción, aun cuando se haga de manera latente. La descripción puede ser realizada por el narrador o por los personajes. Se han de notar los casos en que el focalizador o perceptor de lo descrito es el mismo que quien describe y distinguirlos de aquellos en los que uno es el focalizador y otro el narrador, y atender, también, a la intención y grado de objetividad o de subjetividad con que se efectúa.

Propone Adam (1992: 82) cuatro procedimientos descriptivos básicos para el relato escrito: el de “anclaje” (con establecimiento de un núcleo nominal que sirve de base, que ancla la descripción), el de “aspectualización” (que estriba en la presentación de los aspectos o facetas del objeto por describir), “puesta en relación” (aspectualización que se realiza mediante comparación), y el de “inclusión por subtematización” (o posibilidad de que un aspecto pase a convertirse en núcleo y origine un nuevo proceso, del que se puede prescindir ya que no deja de ser una manifestación de la recursividad).

334. Es, más que curioso, revelador notar, a este respecto, cómo funcionan como sinónimos con frecuencia narrar y describir o, más precisamente, cómo describir sustituye a narrar. En *La cartuja de Parma*, por ejemplo Stendhal los hace alternar: “Tal vez sería divertido describir el furor de Rassi cuando el conde lo obligó a refrendar, en presencia del príncipe, el decreto firmado por éste esa misma mañana; pero los acontecimientos nos apremian” (Madrid, Cátedra, 1998, p. 585). Nótese, no obstante, cómo está pesando en esa noción de “describir” el componente de detención del relato de sucesos que caracteriza a la verdadera descripción.

335. “aunque sea –desde un cierto punto de vista– el más atractivo”, concluye Genette, coincidiendo con la apreciación de Barthes (1987: 182-3) que veía en la descripción el lugar donde la literatura se exponía a sí misma como objeto, en la medida en que aparecía sin ser solicitada por ninguna necesidad, ni constreñida por ninguna obligación. La función ornamental o decorativa de la descripción ya fue notada por la retórica clásica, que la proponía como lugar del discurso propicio al lucimiento del orador. Junto a esta función, el relato puede utilizar la descripción con distintos cometidos; así se acostumbra a distinguir la función explicativa o simbólica (por metonimia, el espacio o los rasgos de un personaje servían para explicar sus acciones), retardataria (utilizada para dilatar la presencia de un motivo en la trama, tras haberlo puesto en expectativa) y demarcativa (utilizar la descripción para acotar unidades de acción; esta función es utilizada con frecuencia en cine y cómic en las secuencias y viñetas inicial y final de la película o episodio, muchas veces destinadas a localizar la acción y a despedir el lugar de la acción, respectivamente).

Cuando del relato efectuado mediante la palabra pasamos al icónico, el estatus de la localización y de la descripción se modifica (Matoré, 1973). Leonardo da Vinci (2003: 94) ya subrayaba la distinta condición de la imitación pictórica y de las “descripciones del poeta”, atendiendo a su modo de realización y de percepción.³³⁶

El relato icónico incorpora de forma conjunta acción y espacio o, por mejor decir, introduce la noción del tiempo por el movimiento, en la configuración del espacio. Por lo general, se interpreta la descripción en cine y cómic a partir del referente literario y, así, equiparando descripción y estaticidad y atemporalidad, se niega, por ejemplo, que pueda darse descripción en cine. Pero tal planteamiento es discutible. Las secuencias iniciales de numerosos filmes, como, por ejemplo, *Saló*, de Pasolini (1975), *El hotel del millón de dólares*, de Wenders (1999), o *Taxi*, de Saura (1996) siendo su función localizadora, tienen cierta condición descriptiva: lo que ocurre es que se describe con movimiento y tiempo y, en este sentido, se aproxima al relato de sucesos. Si se observa bien, se verá que el cine tiene como propio lo que la novela consigue por medio de recursos; por ejemplo, cuando motiva la descripción a partir de la mirada de un personaje, dinamiza con ello la descripción y la convierte en parte orgánica de la acción y con ello de transcurso temporal, de tal manera que el segmento descriptivo abandona su condición de pausa para pasar, por lo general, a constituir una escena.

Sí es cierto, no obstante, que fuera de secuencias localizadoras, el cine (y mucho menos el cómic) no dedica fragmentos de su discurso a constituir el espacio y la fisicidad necesarias para sustentar la acción, salvo por decisión claramente subrayadora. La descripción en cine o en cómic es, por ello, distinta a la propia de la novela, en cuanto no supone bloque semántico autónomo, no aparece (salvo excepción) con autonomía propia respecto al relato de acciones y no supone detención del curso temporal del relato de la historia. En el cómic tal estatus es todavía más complejo, debido a lo consustancial de su componente espacial. Hablar de detención o continuidad del tiempo en el cómic, en comparación con el cine, es hablar de forma metafórica, ya que asistimos a imágenes estáticas que sugieren movimiento; en el cine, por cierto, la única situación claramente descriptiva correspondería a lo natural en el cómic: la imagen congelada. Por otra parte, la puesta en página en montaje analítico plantea una situación similar a la que Metz percibía en los que denominó “sintagmas descriptivos”: tanto en estos sintagmas en los que se muestran (en continuidad, claro es) par-

336. “...pretendiendo equipararse al pintor, no se da cuenta [el poeta] de que el tiempo separa sus palabras, con las cuales va mencionando uno a uno los miembros de la belleza, deja que el olvido se interponga entre ellas y divide las proporciones, que le es imposible al poeta detallar sin gran prolijidad, fallando así en su intento de componer el resultado armónico hecho de tales divinas proporciones. El lapso de tiempo que basta para la contemplación de una belleza pictóricamente imitada no bastará, pues, para su descripción verbal.”

tes de un todo, como en el montaje analítico del cómic, “los encadenamientos temporales del significante no corresponden a ningún encadenamiento temporal del significado, sino sólo a ordenamientos espaciales de este significado” (Metz, 1970: 150), lo que, de otro modo, implica que la relación entre los motivos de la descripción es una relación de simultaneidad (Metz, 1968: 129).

La descripción del espacio acostumbra a estar basada en la vista,³³⁷ máxime cuando se trata de relatos con códigos icónicos, pero no es extraño, tanto en novela como en cine o en cómic, que las referencias visuales vayan acompañadas de otras relativas a otros sentidos, sobre todo al olfato, al oído o al tacto. Localizaciones de este tipo que aportan información sobre varias condiciones de lugar acaban dando una noción de ambiente;³³⁸ no es extraño, además, que de la noción de ambiente físico se pase a la de tipo psicológico.³³⁹

En consonancia con esta pluralidad de fuentes informativas está también la de los códigos artísticos y la concepción estética a partir de los cuales se efectúa la descripción. La proximidad de lo icónico hace que el código artístico más influyente en cine sea el pictórico; en cuanto al cómic ya no se trata de proximidad, sino de identidad, si bien es posible tener en cuenta la distancia del cómic a la pintura y considerarla también como código de referencia; lo que ya es más notable es que también lo haya sido durante mucho tiempo para la novela (Barthes, 1980: 45-6).

Las formas de describir tienen relación estrecha con categorías básicas, como la de realismo, costumbrismo, naturalismo, impresionismo o expresionismo. La intención de reproducir de forma fiel (“fotográficamente”) una “realidad” suele llevar aparejada una técnica detallista y acumulativa de la información sobre objetos, subsecuente a una observación “científica”. Forma diferente de encarar la descripción es la de seleccionar, de forma impresionista o expresionista, aquellos rasgos mediante los cuales se dé noción cabal y/o sugerente del objeto.³⁴⁰

337. Podría pensarse que ello es debido a que la vista es el sentido más espacializador, pero, si bien se mira, no es así, porque tal condición corresponde al tacto (y previamente, aunque no hay término para distinguirlo, al resultado de la gravedad del cuerpo humano).

338. Así denominado dentro de la propia ficción, como, por ejemplo, en *Bélver Yin* (Barcelona, Bruguera, 1983, p. 118), de Jesús Ferrero: “Dentro, el ambiente era cálido y extraño a la vez.”

339. Como ocurre en un momento metaliterario de la novela de Pedro Zarraluqui, *Para amantes y ladrones* (Barcelona, Anagrama, 2000, p. 184): “Creo que ya tengo la atmósfera del cuento. Será húmeda y densa, como la de esta habitación. Una atmósfera de humo, sudor y troncos calcinados.”

340. Opina Umbral, en *Mortal y rosa*, que “El arte descriptivo, minucioso, es pueril y pesado. El arte expresivo, expresionista, aísla rasgos y gana, no sólo en economía, sino en eficacia, porque arte es reducir las cosas a uno solo de sus rasgos, enriquecer el universo empobreciéndole, quitarle precisión para otorgarle sugerencia”. Apreciaciones que, desde luego, chocan con las de un Zola, pero no tanto, si se piensa que, a pesar de sus planteamientos teóricos favorables a la reproducción mimética de la realidad, determinante del individuo, supo valorar la cualidad descriptiva de Flaubert por su “impresionismo” (Zola, 1972: 204).

El cine y el cómic abordan la descripción específica mediante procedimientos que les son consustanciales. El encuadre ya implica una decisión sobre categorías espaciales básicas: cerca-lejos, arriba-abajo, dentro-fuera... y, a efectos de análisis, serían estas, las relativas a lo meramente físico, las primeras en ser tenidas en cuenta, algo que, de forma indirecta, se hace al hablar de características como la planificación o angulación. Junto a éstas, hay otras formas de configurar el espacio algo excepcionales: el montaje fraccionado o analítico (de un Crepax, por ejemplo) promueve rupturas del espacio continuo y asociaciones que confieren una consistencia extraña, con dimensiones que distorsionan las propias de la experiencia.

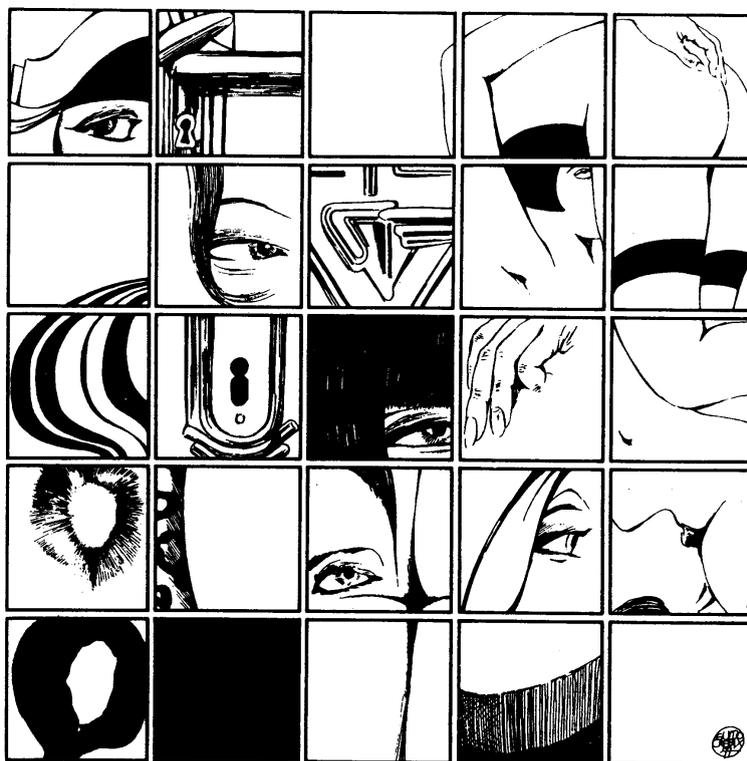


Figura 5. Guido Crepax. *Valentina* en "Lanterna Magica" (1977). © Guido Crepax

Una aproximación semiótica al espacio supone atender de forma prioritaria al sistema o sistemas textuales de configuración del espacio, mientras que un método de análisis ha de plantearse en relación a qué código o dimensión se localiza una obra determinada: y desde luego, al analizar el espacio no se trata de describir la evidencia de lo que se ve, sino de revelar sus códigos subyacentes.

Ubersfeld (1993), para el teatro, propone tres modos posibles de encararlo: a) *desde el texto*, b) *desde la escena*, c) *desde el público*.

La diferencia que se da en el teatro entre texto y representación no se da en el cómic, aunque haya algún parecido. En el cómic hay indicaciones espaciales en el texto escrito y las hay también en la iconicidad, pero todo es texto. Es interesante, no obstante, notar cómo se relacionan ambas construcciones espaciales; si en el teatro lo usual es que la fisicidad “real” de los constituyentes del espacio se imponga sobre la palabra que lo designa (atrayendo hacia sí, por ejemplo, los deícticos), no es menos cierto que la palabra invoca el espacio latente o el mediato. De modo similar, en el cómic, se producen relaciones básicas entre la imagen y la palabra localizadora, que, como propuso Barthes (1982: 32-33), son, básicamente, o bien de anclaje (la palabra fija los sentidos de la imagen) o bien de relevo (la palabra y la imagen se complementan), sin que pueda decirse a priori que es la palabra la subsidiaria de la imagen, porque en muchas ocasiones la imagen funciona a manera de ejemplificación de lo expuesto con la palabra; por otro lado, en el cómic, el encuadre convoca constantemente el espacio que queda fuera.

Si se atiende al cómic desde su textualidad, la pregunta clave sería *de qué* es icono el espacio del cómic (además de icono de una realidad objetual física, claro). Ubersfeld (1993) considera que lo es “del universo histórico en que se inscribe y del que es la representación más o menos mediatizada”: espacio social o socializado. El espacio (como muestran los enfoques socioestéticos) refleja o muestra las relaciones internas que constituyen una sociedad: jerárquicas, genéricas, sexuales, económicas, religiosas..., encuentran una transposición física en teatro, cine y cómic (como las encontraron en la pintura, donde la perspectiva respondió a ellas). Lo sería también de la psicología del personaje, de su psiquismo (como animan a ver los enfoques psicoanalíticos): convertir el escenario o el espacio de la viñeta en un icono de la interioridad de los personajes: v.g. escenografías simbolistas para Maeterlink, o surrealistas para *Así que pasen cinco años* o *El público* o los espacios en Moebius o Corben.

Con respecto al espacio descrito mediante la palabra se pueden sugerir algunos procedimientos analíticos: señalar e inventariar todas aquellas voces o expresiones de contenido espacial, tanto aquellas que tienen significado léxico (lugares geográficos, de mayor y menor extensión -continentes, mares, naciones, ciudades, calles, casas, paredes...), como gramatical (preposiciones, adverbios, pronombres), tanto confrontables con una realidad física, como lugares literaturizados (como el Hades) o metafóricos (“en mi corazón”, “en mi alma”...); como parte del espacio se han de considerar los objetos y las propias partes del cuerpo de los personajes.

Con estos inventarios se ha de confeccionar, a continuación, uno (o los requeribles) paradigmas espaciales en que se asienta el texto; el espacio se entenderá, entonces, configurado por rasgos distintivos básicos (no muchos), en

oposición binaria, por lo general, (cerrado/abierto; dentro/fuera; alto/bajo, continuo/quebrado, uno/fraccionado, cercano/lejano, familiar/extraño, terrestre/acuático –como en el caso del cómic *Namor*, el príncipe submarino; superficie/profundidades; terrestre/ extraterrestre –v.g. *Superman...*).

Por ejemplo, para efectuar la descripción tipológica de la ciudad, Greimas (1980: 144) plantea la conveniencia de utilizar este conjunto de categorías en oposición: sagrado vs. profano, privado vs. público, externo vs. interno, superior vs. inferior y masculino vs. femenino.

Se habrá de tener en cuenta, además, que el análisis y la interpretación de la textualidad han de llevarse a cabo teniendo en cuenta la propia noción de espacialidad y localización que subyace al texto: por ejemplo, en Racine debe llevarse a cabo después de haber visto que es nuclear para ese lugar la noción de cuerpo desmembrado, algo con lo que tiene cierto parecido el tratamiento del espacio y del lugar en Crepax.

4.4.2.4. *La caracterización: el personaje*

En el paso de la estructura profunda a niveles más superficiales se produce, como advierte Greimas, una operación de transformación tendente a figurativizar los componentes abstractos y darles la figura y consistencia que, por ilusión referencial, facilite su recepción; esta figurativización que se produce tanto con el espacio como con los actantes, es, de forma general y con los personajes, antropomorfizante.

Toda caracterización de un personaje conlleva una teoría sobre esta categoría narrativa. La mayor parte de las veces tal teoría no se explicita (hasta puede sospecharse que tampoco se reflexiona sobre ella), lo que, en buena lógica, suele derivar en una práctica interpretativa asistemática, que, además, solo se ejerce sobre el texto narrativo, como objeto realizado (*ergon*), sin remontar la vista hacia la actividad de caracterización (*energeia*). Ello, claro es, no impide resultados interpretativos acertados, pero deja la propia actividad de interpretación a expensas de la cualidad singular del crítico y expuesta a los palpitos de la intuición: situación poco propicia tanto para hacer avanzar los conocimientos sobre qué sea un personaje, como para construir sobre ella una metodología de análisis adecuada.

La teoría de la narración –junto a lo estilístico– parece polarizar las concepciones sobre el personaje en torno, por un lado, a una visión funcional actancial y, por otro, a una visión psicológica (o psicologizante). La primera, ya presente en Aristóteles y propia del pensamiento formalista, funcionalista y estructural, se caracteriza por hacer al personaje dependiente de la trama, al punto de convertirlo en un papel o esfera de acción. La segunda, propia –habría que decir por oposición– de tendencias no funcionalistas (desde la filología tradicional hasta la crítica más o menos impresionista o asistemática), se caracteriza por transferir

isomórficamente los rasgos de la persona al personaje, dándole importancia capital. Se podría plantear, así, que la índole del enfoque crítico determina la concepción sobre el personaje, pero no es sólo esto, ya que también puede observarse la influencia que tiene el *corpus* sobre el que se indaga: relatos fuertemente estereotipados (desde los cuentos folklóricos hasta las novelas policíacas) favorecen la concepción del personaje como deudor de la acción, mientras que relatos en los que la previsibilidad es menor, dan mayor juego a personajes más complejos y, con ello, a que se plantee su isomorfismo con la persona; aunque tal vinculación entre complejidad y psicologismo dista de ser necesaria: como percibe Aumont (1996: 132), la riqueza psicológica de un personaje tiene más que ver con la modificación de un modelo preexistente de personaje que con la referencia real.

Ahora bien, esta aparente polarización pierde nitidez cuando se abandonan las propuestas extremadas y cuando se entra en la práctica de análisis e interpretación. Cuando se abandonan los *corpus* exclusivistas (sobre todo los estereotípicos) y se evita el error de confundir personaje con persona (y mundo literario con mundo real), es cuando se da paso a lo que se puede denominar “teorías abiertas”, aquellas en las que, cuando menos, se suman las dos visiones y, además, se da entrada a la concepción estilística del personaje. Del mismo modo, cuando se pasa de la reflexión teórica a la práctica de interpretación, se propicia un cambio en la cuestión: ya no es ¿cuál de los dos componentes -acción o personaje- es el determinante en un relato?, sino, ya específicamente, ¿cómo se configura un personaje? Así centrada la cuestión, las dos perspectivas se suman: la función pasa a ser un rasgo constitutivo del personaje, sumado a los “psicológicos” (siempre entendidos como psicológicos “de papel”), al punto de poderse hablar de personaje funcional, constituido por rasgos psicológicos o de otra índole, considerados desde su función en la trama y su estructura de relaciones (Bobes, 1985: 87).

El enfoque semiótico permite abordar adecuadamente esta noción, porque, por un lado, desecha la concepción sicologista, que confunde personaje con persona (que suele tender, además, a fijar lo descubierto como lo único, lo verdadero o lo definitivo); y, por otro, y de forma complementaria, entiende al personaje como divisible, como un conjunto articulado de rasgos y funciones (sobre una base sintáctica actancial), como una entidad cambiante, abierta a la producción de nuevos sentidos.

Como expresa con acierto Hamon (1972: 124), el personaje puede entenderse como un “morfema migratorio manifestado por un significante discontinuo”, lo que implica que ha de ser entendido como una construcción efectuada a lo largo del texto, a partir de la información que se da sobre él. Esta información viene ofrecida por su propio discurso y por el discurso de los otros, además de por su propia presencia icónica en los ámbitos en los que es factor constitutivo, como cómic, teatro o cine. En estos ámbitos la figura icónica del cuerpo

puede cumplir la función que el nombre propio desempeña en la narrativa, como núcleo sobre el que se efectúa la referencia que constituye el personaje. Por otro lado, la aparición del cuerpo (incluso cuando realiza alguna acción) supone, antes que nada, una unidad descriptiva o, de otro modo, implica el funcionamiento del mecanismo descriptivo.

El personaje habrá de ser considerado, entonces, atendiendo a los diferentes niveles que lo constituyen: como presencia física (cuando la haya), como una unidad del discurso (sujeto y objeto de discurso), como una unidad sintáctica, funcional, estructural (*actante* y *actor*), como una unidad léxica o semántica (Bobes, 1985), conformada por un paradigma de rasgos, entendidos estos como “cualidad personal relativamente estable o duradera” (Chatman, 1990: 135), siempre que se traduzcan como adjetivos narrativos que atraviesan un Nombre Propio, en la acertada propuesta de Barthes (1980: 55-56), y que se le sumen otros componentes como sentimientos o estados de ánimo.

Consecuentemente, el análisis del personaje habrá de efectuarse atendiendo a estas dimensiones básicas: cuáles son su papel actancial y actorial, cuáles los rasgos semióticos que lo caracterizan (importantísimos para su individualidad son el nombre y la corporeidad), y cuál su actividad como sujeto del discurso, en el caso de que no haya sido acogida ya en el análisis de rasgos.

En el análisis se tratará, pues, de determinar la condición sintáctica básica del personaje, esto es su papel actancial, definiendo la función que desempeña en la estructura profunda; ayuda a esta actividad la confección previa de un resumen de la historia, en el que se den ya las frases básicas de la acción, que mostrarán, a su vez, los cometidos y acciones propios de cada personaje, en sí mismo y en su relación con los demás. Sobre ello se habrán de establecer los conjuntos de rasgos paradigmáticos que configuran al personaje como unidad semiótica: tanto los básicos (o actoriales), como aquellos más singulares que lo individualizan, entre los que sobresalen, por su evidencia, el nombre y las características físicas. Como unidad del discurso, como entidad participante en el discurso, debe atenderse al personaje en sus intervenciones, notando desde el número y cualidad al tipo de discurso que utiliza, desde la función del lenguaje que caracteriza a su enunciado hasta su idiolecto o estilo.

La caracterización, entendida como “la técnica de construcción del personaje a través del texto narrativo” (Genette, 1998: 94), dista de ser una actividad obvia o sencilla. Como indica con acierto Genette, no es una categoría específica del relato (literario), sino un “efecto”, algo que se consigue por la actividad de diferentes instancias narrativas, como la designación, la descripción, la focalización, el relato de palabras y de pensamientos o la relación con la instancia narrativa, a las que cabría añadir la función, la procedencia de los datos o la amplitud que consigue (Bobes, 1985: 87). Cabe plantearse, además, si se ha de atender a la funcionalidad del personaje antes o al mismo tiempo que a su com-

posición “psicológica”³⁴¹ Se ha de prestar atención, también, a los que Rimmon-Kenan (1983: 59 y ss.) denomina “indicadores de carácter”, cuando atiende a si el carácter se configura por “definición directa” o mediante “presentación indirecta”, atendiendo a las acciones desarrolladas por el personaje, relaciones que entabla con otros, etc.; algo que entronca con los principios que operan para construir al personaje, como la repetición, la acumulación, las reacciones con otros, las transformaciones que experimenta (Bal, 1990: 94). En otro orden de cosas se ha de considerar si la técnica de configuración es compleja (perspectivística, con múltiples rasgos...) o simple; si es abierta (y da posibilidades al lector para que complete el diseño del personaje) o cerrada (imponiendo un personaje acabado). Y en cuanto a los rasgos, se ha de tener en cuenta cuáles son aquellos mediante los que se configura al personaje (ya la retórica ofreció un buen muestrario de ellos, en los *loci a persona*)³⁴² y de qué índole son: si psicológicos, si físicos, si relativos a “fenómenos psicológicos más efímeros” que el carácter, como “sentimientos, estados de ánimo, pensamientos, motivos temporales, actitudes y cosas parecidas” (Chatman, 1990: 135); del mismo modo, se ha de responder a qué importancia y amplitud se les concede, a cuáles son los esenciales, a cuáles se convierten en funcionales, a si alguno de ellos es compartido por varios o todos los personajes. En otro orden de cosas, se ha de atender también a si son personajes o “figuras”,³⁴³ si son personajes prototípicos o no, si son ambiguos (o redondos) o planos, y si protagónicos o secundarios.

Pero claro es que la metodología de indagación no puede ser un troquel aplicable rígidamente a toda obra, sino un instrumento orientador que se acomode con ductilidad a cada texto a que se aplica, ya que, en primer lugar, es muy difícil (quizá imposible y hasta indeseable, si bien se piensa) presentar un modelo exhaustivo, que abarque todos los elementos posibles de caracterización, y, en segundo lugar, no todos los elementos del método se activan por igual en todas las novelas, películas o relatos de cómic.

4.4.2.4.1. Tipología del personaje

Es habitual, a partir de las apreciaciones de Forster (1983) distinguir entre personajes planos y redondos. Los primeros, a juicio de este autor, se configuran sobre una sola cualidad o idea, de la que no se separan a lo largo de la obra

341. Algo que se plantea en Bobes (1985) con realizaciones prácticas diferentes.

342. Que incluían, como es sabido, *genus, patria, sexus, aetas, educatio et disciplina, habitus corporalis, fortuna, conditionis* (como privado o público, padre o hijo, libre o siervo...), *animi natura, studia o nomen*, entre otros (H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*. I. Madrid, Gredos, 1990, pp. 317-319).

343. Barthes las distingue del personaje por su dimensión simbólica: “no es ya una combinación de semas fijados en un Nombre civil, y la biografía, la psicología, el tiempo no pueden apoderarse de él; es una configuración incivil, impersonal, acrónica, de relaciones simbólicas.” (Barthes, 1980: 56).

(a modo de estereotipos), lo que hace que sea muy fácil reconocerlos cuando aparecen y que también permanezcan con facilidad en la memoria del receptor. Su configuración sobre un solo rasgo no conlleva forzosamente intrascendencia o superficialidad, porque, según se conjuguen el personaje y el resto de componentes (acción y actitud del narrador, sobre todo) pueden dar muestra de gran profundidad. Los personajes redondos se constituyen sobre varios rasgos y cambian a lo largo de la obra, por lo que tienen capacidad de sorprender al receptor.

Es también usual en el análisis de textos narrativos y dramáticos, (incluso fuera del ámbito profesional del análisis) el distinguir al personaje protagonista de los secundarios. La decisión sobre quién sea el protagonista de la acción suele hacerse de forma más o menos intuitiva, aunque casi siempre con acierto, porque suele responder a aspectos que el receptor capta con facilidad, como la cantidad y la cualidad de su presencia en relación con la acción. El protagonista es aquel personaje que está presente más que cualquier otro en la acción (ya sea de forma física o latente) y al que le suceden los acontecimientos más importantes. Dicho de otro modo, es aquel personaje sobre el que se estructura la acción y el centro de interés para el receptor; de él se da más información que de ningún otro: se le describe más, evoluciona en mayor medida (en el caso de ser “redondo”) y establece mayor número de relaciones con el resto de personajes. En el cómic es sobresaliente tanto la singularización de un personaje principal, como la tipificación de los personajes. De hecho, el nacimiento del cómic como medio hábil para contar historias tiene como condición *sine qua non* el destacar a un personaje al que hacer protagonista; más tarde, un somero vistazo a la historia del cómic muestra hasta qué punto este dinamismo tuvo éxito, constantando, simplemente, el altísimo número de cómics que tienen como título el nombre del protagonista. En cuanto a la tipificación de los personajes, ya se aludió más arriba a esta característica, poniéndola en relación con el tipo de comunicación que propicia el cómic, tendente a facilitar al máximo la recepción.

A partir de aquí, son numerosas -y siempre útiles- las sistematizaciones del personaje, hechas, además, desde diferentes criterios; por ejemplo, mientras Hamon (1997) opta por atender al personaje poniendo de relieve su función, Pérez-Rioja (1997) prefiere atender a su referencialidad; así, el primero distingue entre personajes-referenciales (los que están codificados a partir de una determinada cultura, ya sean históricos, mitológicos, alegóricos o sociales), los personajes-conectores (configurados para transmitir las ideas del autor) y los personajes-anáfora (cuya función es la de reforzar la coherencia textual). Pérez-Rioja, por su parte, distingue entre personajes, históricos o reales, ficcionales, alegóricos, conceptuales o abstractos, mitológicos, legendarios o proverbiales, teológico-marianos, hagiográficos, bíblicos, zoológicos, vegetales y físico-minerales.

4.4.2.5. *La estructuración de la trama: la dispositio*

Considerada la estructura en el nivel de la historia como la articulación de los componentes desde una consideración lógica y temporal, en el nivel de la trama la noción de estructura corresponde a la “dispositio” de la retórica clásica, como disposición “artística” del texto, a su “ordo artificiosus”.

A la hora de considerar cuáles son los elementos estructurantes de un relato, es conveniente separar, en la medida de lo posible, las nociones de coherencia y de estructura, y los componentes textuales de sus ámbitos; así, el tipo de acto de habla del narrador (la confesión, por ejemplo) la actitud del narrador, la persona narrativa, el punto de vista o la coordenada espacial (que con frecuencia se presentan como elementos estructurantes) son, más bien y antes que eso, elementos de cohesión.³⁴⁴ En muchas ocasiones es cuestión de grado o de subrayado lo que hace que un factor cohesivo destaque claramente su función estructurante.

En este sentido, puede entenderse que la estructura en el nivel de la trama se conforma, fundamentalmente, a partir de categorías básicas, como la bipolaridad o el contraste³⁴⁵ o del tiempo o, siendo más precisos, de las manipulaciones temporales: son éstas, y sobre todo, las relativas al orden, las que inciden de manera más decisiva en la arquitectura artística del relato.³⁴⁶

Además, se ha de tener en cuenta que cualquier componente de la obra puede convertirse en el elemento “dominante”, en torno al cual se organiza su estructura; y asimismo, que la función de dominante puede ser ejercida por componentes extratextuales (por ejemplo, el acto de habla que domina toda la obra: la confesión, la exigencia...) e, incluso, por todo un subgénero respecto a otro (la novela policíaca con respecto al “nouveau roman” o a las novelas de Javier Marías o a los relatos de Hergé o Jakobs, en el cómic) o un ámbito artístico respecto a otro (la pintura con respecto a la poesía de los Siglos de Oro, o la música en relación con la del XIX).

344. Como lo son, en otro orden de cosas, los resúmenes, que funcionan como condensadores semánticos, al tiempo que como factores cohesivos.

345. Como comenta el autor-narrador de *Tom Jones* de Fielding (Madrid, Cátedra, 1997, pp. 313-314), al justificar la introducción de capítulos digresivos por el “contraste”, que “se muestra en todas las obras de creación y que probablemente ha contribuido en gran medida a que nos podamos formar una idea de la belleza tanto natural como artificial.”

346. La autorreflexión que lleva a cabo el narrador de *El buen soldado*, de Madox Ford (Madrid, Cátedra, 1995, p. 22) es muy ilustrativa al respecto: “Soy consciente de haber contado esta historia con muy poco orden, de manera que tal vez resulte difícil encontrar el camino, por lo que quizá no sea más que una especie de laberinto. No está en mi mano evitarlo. Me he atenido a la idea de que me encuentro en una casa de campo con un silencioso oyente que [...] va escuchando la historia a medida que brota de mis labios. Y cuando se analizan unas relaciones amorosas [...], tan pronto se retrocede como se va hacia adelante. Al recordar de repente aspectos olvidados, se tiende a explicarlos con mayor minuciosidad porque se es consciente de que no se los mencionó en el sitio adecuado y de que, al omitirlos, quizá se haya dado una impresión falsa.”

Cabe que el relato acoja varias historias distintas; la estructura, entonces, puede establecerse atendiendo a diferentes modos básicos: encadenamiento entre ellas, alternancia de unas con otras o inclusión de una dentro de otra, jugando con diferentes niveles narrativos, con mayor o menor semejanza entre los relatos (hasta la *mise en abîme*, como se anotó más arriba).

Dentro de la misma historia, la necesidad de seguir el hilo de cada personaje, en pugna con la linealidad del significante (tampoco el cómic, a pesar de la posibilidad que ofrece la espacialidad, se libra de esta condición) obliga constantemente a una disposición fragmentaria, en la que hay un constante tomar y dejar, avanzar y retroceder.³⁴⁷

Atendiendo ya a cada nivel específico, el relato se estructura con la disposición y ensamblaje de las acciones, descripciones y comentarios del narrador y la palabra de los personajes. Los relatos con estructura marcada suelen adoptar determinadas formas artísticas básicas, ya sea tendiendo a la simetría (con paralelismos y contraposiciones o contrapunteados), o a la gradación. Es frecuente la recurrencia a objetos y a formas de otros ámbitos artísticos, como, sobre todo, el musical, para dar idea comprensible sobre la estructura del relato. Así, Forster podía referirse a novelas estructuradas en forma de reloj de arena o como cadena grande, Bobes puede hablar de una estructura en forma de noria, los críticos cinematográficos referirse a la estructura en “ducha escocesa” de Ford, Javier Tomeo comparar su modo de escritura a la composición del bolero de Ravel o Alfredo Conde estructurar su *Música sacra*, utilizando terminología y recursos cercanos a lo musical.³⁴⁸ Son muy frecuentes estas analogías objetuales para dar medida más comprensible de determinados tipos de estructura, y entre ellas destacan las imágenes de tapiz o mosaico.³⁴⁹ Las estructuras recursivas dan lugar a imágenes también muy significativas, como la del castillo de fuegos artificia-

347. Como expone de manera muy gráfica el narrador de *El buen soldado*, de Madox Ford (Madrid, Cátedra, 1995, p. 288): “He dado un nuevo salto atrás; no puedo remediarlo. Es muy difícil mantener en marcha a toda esta gente.”

348. El primero de los relatos, *Música I*, juega con la aparición recurrente de un estribillo con ligeras variantes; *Concierto antártico*, encabeza cada una de sus partes con anotaciones sobre composición y tiempo musical (*Allegro moderato*, *Romanza (andante)* y *Rondó (allegro vivache)*), haciendo corresponder el contenido a esas indicaciones. *A modo de sonata* vuelve a prefigurar la forma de composición desde el título y de nuevo cada una de sus partes se encabeza con indicaciones musicales determinantes. Como bien percibió Baquero (1989: 100): “El «leitmotiv» es uno de los procedimientos más utilizados en orden a conseguir una estructura novelesca aproximable a la musical”; estructuras que encuentra muy marcadas en Proust o Virginia Woolf y que podrían extenderse a algunos intentos muy conscientes del cómic, como los de Carlos Giménez en *Requiem* o *El corazón delator*.

349. Interesantes son las analogías geométricas, muy clarificadoras cuando se trata, por ejemplo, de hacer visible la constitución del cuento; visto, a veces, “como una suave línea recta que se interrumpe sin aviso” o como un círculo “casi cerrado”. (Enrique Vila-Matas, *Desde la ciudad nerviosa*. Madrid, Alfaguara, 2000, p. 248).

les,³⁵⁰ y no faltan apreciaciones tan expresivas como la de “ducha escocesa”, utilizada por la crítica cinematográfica para referirse al montaje que combina momentos de tensión y de relajación.

Tal ensamblaje dará lugar en el discurso a formas suturantes específicas que veremos en su momento; pero en la propia trama se producen las condiciones que lo posibilitan, y que tienen que ver con una mayor o menor motivación: desde situar cada componente tras otro sin mayor justificación hasta intentar que las partes aparezcan fuertemente suturadas por presentar su relación justificada. Eso es lo que se viene notando, en particular, con la inserción de la descripción y la narración, que, desde Homero (y su nombradísima descripción del escudo de Aquiles), tiende a imbricarse en la narración como parte de ella, ya sea por medio de la vista (personaje que ve y que da paso a lo visto, o que, además, describe lo que está viendo) o por la acción (la manipulación de un objeto da lugar a su descripción).

Como se apuntó más arriba, la disposición habitual de la materia de la historia en la trama se hace siguiendo el esquema clásico de exposición, desarrollo, nudo, clímax y desenlace, que correspondería a la organización propia de la historia. Aunque no es necesario mucho esfuerzo para notar que variantes de este esquema son múltiples; una de las más notables es la de comenzar *ex abrupto* o *in medias res*, retardando la información propia de la exposición, incluso hasta el desenlace, como ocurre en algunas novelas policíacas o en cómics del mismo subgénero. Por ello, una de las formas de segmentación más adecuada es la de distinguir en el texto, tal y como se presenta, la situación de partida o inicial, el desarrollo de la acción y la situación de llegada o final (Ubersfeld, 1993: 161). Es en esta operación (y el discurso resultante) donde se produce y comprueba el resultado de la selección, entre lo dado y lo omitido, y la funcionalidad y adecuación de ambas operaciones. Es aquí también donde se ha de atender a categorías como la articulación consistente o inconsistente de los motivos.

El análisis de la puesta en trama ha de contemplar, asimismo, los criterios a partir de los cuales segmentar las secuencias. Greimas (1976)³⁵¹ lo hace en el relato de Maupassant que analiza y comenta y discrimina tanto los espaciales (distribución general de los espacios y sus diferencias), como las disyunciones lógicas (marcadas en el texto con formas específicas, v.g. *mais [...] mais*).

350. Como la expuesta por Luis Goytisolo en *Teoría del conocimiento*, cuando se propone “Imaginar la aplicación de este procedimiento a la propia estructura de la obra. Se dice que el pensamiento del que muere, incluso reducido a instantes, semeja uno de esos castillos de fuegos artificiales en los que cada fase genera nuevas fases, cada vez más altas, cada vez más amplias.” (Barcelona, Alfaguara, 1981, p. 181); o la de Italo Calvino en *Si una noche de invierno un viajero* (Siruela, Madrid, 1990, p. 122) cuando habla de su deseo de saturar el relato por la densidad del material por contar, y plantea una situación rizoforme en la que se pueda pasar de cualquier historia y en cualquier momento a otra historia desde la que abrirse, con la misma densidad, a otras y a otras.

351. Entendidas las secuencias, de manera muy amplia, como un espacio textual delimitado (Greimas, 1976: 161).

Aspecto estructural de gran importancia es también la segmentación y disposición externa de la materia: las partes y capítulos (o incluso párrafos) de la novela; los actos, cuadros, escenas (hasta las microsecuencias) de la obra teatral; o los episodios, capítulos o viñetas (que vendrían a coincidir, muchas veces, con microsecuencias).

La disposición artística del material puede adoptar formas muy diferentes. Tomasevski (1982: 258-260) (partiendo de la consideración de que la novela no es más que la unión de varios cuentos) atendió a tres básicas: las estructuras escalonadas, en rondel y paralelas. Las primeras se caracterizan por la ampliación del material temático, que va ensartándose o enlazándose a manera de eslabones. Las novelas de estructura circular tienen un núcleo de relato, en cuyo desarrollo se van intercalando otros relatos o episodios que retrasan o interrumpen al básico. En las tramas con estructura paralela la acción se desarrolla en diferentes planos, correspondientes a personajes con peripecias autónomas, que se cruzan.

En relación con la novela presenta Bajtín (1989: 80-81) una tipología de unidades estilístico-compositivas, en la que atiende, desde luego, a la “narración literaria directa del autor” y al lenguaje de los personajes, pero también subraya la presencia de formas de la narración oral costumbrista, las propias de la narración semiliteraria costumbrista, escrita (como cartas, diarios...) y otra tipología textual extraartística, en principio, como los informes oficiales o los textos científicos. Tal concepción de la estructura se aviene con la esencia polifónica que caracteriza a la novela en apreciación de Bajtín,³⁵² en la medida en que diferentes unidades compositivas dan cabida y participación a diversidad de voces y conciencias independientes que se interrelacionan, que o bien mantienen esa independencia y definición propias –dando lugar al dialogismo–,³⁵³ o se pliegan al predominio de una de ellas –dando lugar a variantes monológicas. En este sentido es interesante la apreciación de Bajtín que postpone el dialogismo teatral al novelesco, al considerar que en el teatro todo gira en torno a un núcleo común. No está de acuerdo con él Ubersfeld (1993: 204) quien considera que es precisamente ese núcleo común el que permite la confrontación de voces diferentes. Estimo, por mi parte, que la razón última del dialogismo no está en la existencia de un núcleo común o de múltiples núcleos, sino en que ese centro reduzca las voces, produciendo una monología de hecho, algo que –en principio– puede darse de igual modo en la novela que en el teatro, pero que –acierta Bajtín– se

352. La noción de polifonía es acuñada por Ducrot y Anscombe en la lingüística. Bajtín la aplicó a la literatura, como constituyente esencial, sobre todo, de la novela, para la que matizó la interacción de voces y registros en cuanto a heterofonía (o variedad de voces), heterología (o variedad de idiolectos) y heteroglosia (o variedad de niveles de lengua).

353. Entendido a la manera de Bajtín como la concurrencia de dos o más voces o conciencias en el interior de un mismo texto, que ponen de manifiesto una oposición no reducida por una conciencia o voz dominante.

produce con más frecuencia y facilidad en el teatro, a pesar de su apariencia dialógica, que, en realidad, muchas veces es tan solo dialogal, debida al diálogo.

4.4.3. *La estructura de superficie: el discurso*

El nivel del discurso acoge la superficie textual del enunciado narrativo, ya sea literaria o icónica. El discurso es el único nivel evidente al receptor, mientras que los de la trama o la historia exigen una labor de abstracción a partir de aquel (a no ser que se haga coincidentes discurso y trama).

De forma complementaria, se ha de entender que las condiciones y operaciones de la trama tengan repercusión en el discurso, dejando sus marcas en él, como ocurre, por ejemplo, en la narrativa literaria, en cuanto a la persona gramatical enunciativa, a la estructura (Bajtín, 1989: 244) en general, o a las estructuras verbales propias de la narración y de la descripción.

Este nivel, considerado de la *elocutio* en las retóricas clásicas, es el propio de las figuras retóricas, y por tanto, del “estilo”, en cuanto condición o cualidad de la superficie textual.

La forma básica del discurso narrativo está vinculada a la materia con la que se efectúa. En el relato literario, desarrollado mediante la palabra, esa forma la da la oposición formada por la palabra del narrador y la de los personajes. En los relatos icónicos el discurso del narrador se disocia en el llevado a cabo mediante la imagen y en el de la palabra.

4.4.3.1. *La modalidad de exposición y los modos narrativos*

En narratología los asuntos relativos al discurso son acogidos por la categoría de “modalidad”: se trata en ella de atender a la forma en que se presenta verbal y/o icónicamente el asunto del relato. Claro es, no obstante, que, tomada esta forma como decisión de un narrador, puede entenderse como categoría propia de la trama, pero su repercusión evidente en la superficie del enunciado anima a tratarla más específicamente en el nivel del discurso.

La importancia otorgada a lo icónico a principios de siglo (primero con la fotografía, después con el cómic y el cine, por encima del teatro) vino a reforzar, en lo relativo a modos de narrar literarios, la reformulación de la oposición monólogo/diálogo (o la más antigua, platónica, diégesis/mímesis) como contar/mostrar singularizando la indagación, la creación y debate³⁵⁴ en torno a una novelística que descansa en un narrador omnímodo, y que se deseaba evitar, frente a aquella

³⁵⁴. Patente en los escritos teóricos y creaciones literarias de Henry James, Ford Madox Ford o Joseph Conrad, por citar casos señalados, que se decantan por el modo “dramático”, frente, por ejemplo, a H.G. Wells, que consideró inoportuna esa innovación.

en la que los diálogos de los personajes van construyendo el mundo ficcional ante el lector, a manera dramática, que se considera la verdaderamente artística.

Claro es que este asunto no afecta de igual modo a cine y cómic; bien al contrario, dada la condición sustancialmente mimética de ambos, la aspiración de la renovación modernista para la novela le es a ambos connatural.³⁵⁵ Por ello, la singularidad, en este aspecto, se les plantea a cine y cómic en su faceta diegética; así, se ha de entender el narrador en ambos ámbitos como un constructo (incluso cuando se señala a sí mismo como un “yo”) y, en el caso del cine, admite, pero no como genuina, una voz narrativa, personal, por tanto; el cómic, por su parte (mucho más proteico), conjuga sin sobresaltos la configuración de la diégesis mediante la imagen, impersonal, con la efectuada por medio de la palabra (impersonal o personal, indistintamente), y ambas con la mimesis que implica la imagen y el diálogo de los personajes en sus viñetas.

La oposición diégesis/ mimesis ha sido reformulada y reencauzada, a su vez y dentro de la narrativa literaria, por Genette (1972) como la oposición entre relato de sucesos/ relato de palabras, buscando evitar la oposición frontal entre el contar puro y el mostrar puro.³⁵⁶ Se trataría de entender una gradación entre distintas formas de conseguir la apariencia de mostración a partir de formas del decir. En el relato de sucesos la mayor ilusión de mimesis se produce, para Genette, por la atenuación de la presencia del narrador a favor de un máximo de información. En realidad, más que de un máximo de información se trata de un máximo de sucesos como asunto de esa información y, sobre todo, del funcionamiento del otro polo: que el narrador se oculte lo más posible, algo que puede conseguirse de diferentes modos: presentando relatos “no narrados” (cartas, documentos encontrados...),³⁵⁷ evitando la narración personal, limitando los fragmentos descriptivos³⁵⁸ y los reflexivos que lo señalan, o, en otro sentido, tendiendo hacia un estilo discursivo neutro y, por tanto, transparente, o presentando sólo acciones externas, aquellas que pueden ser captadas por la vista.

La neutralidad del significante, también afecta a cine y cómic, (a pesar de su dimensión mostrativa): cine y cómic pueden ser más o menos transparentes y más o menos mostrativos. El minimalismo o la barroquización del decorado atraen de manera distinta la atención de la cámara y del ojo del espectador.

355. La condición indispensable que plantea Lubbock (1965) a la novela, en *The Craft of Fiction*, es, justamente, la de que piense “su historia como asunto que debe ser mostrado, exhibido de tal modo que se cuente a sí mismo.”

356. En el improbable caso de que pueda hablarse de un “mostrar” (y menos “puro”) en el relato literario. Al respecto, ya advirtió Genette (1972: 221) que la condición visualizadora de este relato no deja de ser una ilusión.

357. Aunque, claro es, se ha de tener en cuenta a los emisores internos de esos textos y a categorías como la de autor-editor.

358. Salvo cuando la descripción se señorea de todo el texto, como ocurre en obras del *nouveau roman*, produciendo la sensación de ausencia del narrador.

En cuanto al relato de palabras, la máxima ilusión de mostración la ofrece el discurso directo, reproducido o restituído de los personajes (diálogo, monólogo interior, corriente de conciencia); un grado intermedio lo constituye el discurso “transpuesto”, y la menor ilusión la da el discurso del personaje cuando es narrativizado por el narrador, convirtiendo el acto verbal en un suceso más de los relatados.

4.4.3.2. *El discurso del personaje en el cómic*

Siéndole propia –como le es–, la modalidad dramática de presentación, la forma genuina de presentación del discurso del personaje es el diálogo y, en menor medida, el monólogo o el soliloquio. Coincide, por tanto, el cómic con el teatro y el cine; pero sólo en lo sustancial, porque el cómic se constituye de forma híbrida, con la posibilidad, utilizada con frecuencia, de presencia de un narrador “literario”, lo que abre la posibilidad de aparición a la relación dialógica entre voz del narrador y voz de personaje, igual (al menos en teoría) a la que se plantea en la novela, y con ella a las variadas formas de manifestación del discurso del personaje que ha venido desarrollando el relato literario.

4.4.3.3. *Modos de representación de la voz y el pensamiento de los personajes en el cómic*

La concepción semiótica que inspira esta investigación permite abordar este capítulo superando los planteamientos estrictamente gramaticales, para trascenderlos en un marco enunciativo, en el que pueden tenerse en cuenta y, en su caso, acogerse, criterios relativos a la recepción de un discurso por otro (Doležel, 1973; Strauch, 1974; Chatman, 1990; Rojas, 1981), pero también a la mezcla de voces (J.L.Rivarola y S. Reiz de Rivarola, 1984), a la condición mimética (McHale, 1978 o a la (supuesta) fidelidad con que se reproducen los discursos (Reyes, 1984; Genette 1972 y 1998), a la distinción entre voz y pensamiento, en un marco enunciativo impersonal o personal (Cohn, 1978, Beltrán, 1992).

Atendiendo a los parámetros básicos del tipo de marco narrativo (impersonal o personal), a las formas de expresión o de presentación (voz y pensamiento) y a la modalidad de vinculación entre discursos (directa o no regida / indirecta y regida; recta / oblicua) puede plantearse una tipología del discurso del personaje en la novela y también en el cómic.

El marco narrativo impersonal es el característico de los relatos icónicos, dado el tipo de narrador con que se constituyen. Dentro de la narrativa impersonal, la modalidad expresiva de la voz del personaje más característica en el cómic (también en el cine y, por supuesto, en el teatro)³⁵⁹ es el diálogo. Se trata de un

359. Pero también en el relato; la importancia de lo dialogal y lo dialógico (entendido como interacción de voces y registros lingüísticos) en el relato es de enorme importancia, como subrayan Bajtín (1989) o Barthes (1980: 129-130). Es acertada y muy expresiva la apreciación que éste último

proceso interactivo ficcional, con los interlocutores, por lo general, en presencia y compartiendo el mismo tiempo; con la posibilidad de intercambiar los papeles del yo y el tú, llevando a cabo una participación equilibrada, en la que el intercambio de información progresa (a partir de la unidad temática y dirigida hacia un fin determinado) por la colaboración de los interlocutores, que crean sentidos, los modifican y ajustan a medida que intervienen. Consiguientemente, son importantes en él y abundan los particulares egocéntricos y los deícticos, que hacen referencia a las categorías de tiempo, espacio y persona (y suelen subrayarse –incluso en el cómic– con otros signos de tipo kinésico), sitúan a los interlocutores en relación con el espacio, objetos y tiempo, y los colocan en una distancia determinada.

Subyacen a esta modalidad idiomática un conjunto de condiciones formales y materiales previas (varias de las cuales pueden considerarse normas sociales), y que es necesario tener en cuenta cuando se efectúa el análisis del diálogo en cualquier manifestación artística, porque tanto su respeto como su conculcación son relevantes y significativos.

Estas normas atienden a condiciones básicas como la igualdad de los participantes, la evitación del silencio, la posesión de una competencia similar, el deseo de los interlocutores de participar y el poder hacerlo, el reconocimiento de igual libertad de intervención y uso de turnos y la participación activa y equilibrada de los interlocutores. Se da por supuesta, asimismo, la confianza de los intervinientes en la buena fe de los otros, en la bondad de la cooperación para obtener un nuevo sentido por la actividad conjunta³⁶⁰ y en la capacidad de cada cual para interesar o, en su caso, persuadir al otro.

Como normas de cortesía se entiende que se ha de hablar y responder por turnos, que la participación ha de hacerse de acuerdo con el cotexto y el contexto y ciñéndose al tema o temas convenidos, implícita o explícitamente. Las intervenciones, en esta misma línea, estarán regidas por lo que, desde la oportuna codificación de Grice (1975), se conoce como “máximas conversacionales:”³⁶¹ la de cantidad (la información dada ha de ser suficiente), la de cualidad

hace con respecto a la “escena” (en el relato) considerándola como modelo de la creación de sentido, al definirla como “el enfrentamiento incesante de dos códigos diferentes que sólo comunican por sus encajamientos, por el ajuste de sus límites.”

360. Por eso, cuando falta o se modifica, es relevante, como nota Bloom (2000: 209) al contraponer la actitud de cooperación en el diálogo en las obras de Shakespeare y en el *Quijote*; en las primeras percibe Bloom que los personajes hablan como oyéndose a sí mismos de pasada, como si fuera otro el que hablara; mientras que en el *Quijote* se da un respeto y atención al interlocutor que hacen fructífero el intercambio comunicativo.

361. Que vienen a dar en una fórmula de éxito lo que de manera más extensa y matizada venía ofreciendo la retórica clásica y que, por otro lado, sería más ajustado llamar “dialogales”, en la medida en que la conversación se separa del diálogo por su menor nivel de codificación y exigencia de respeto a la normas.

(ha de ser veraz), la de relación (ha de ser pertinente) y la de manera (ha de ser breve y clara).

Las condiciones semánticas que suponen los diálogos atienden a la producción de sentido, mediante las intervenciones complementarias de los interlocutores realizadas con unidad temática y de finalidad, si bien, como es obvio, las modalidades ilocutivas pueden ser diferentes y múltiples. En este sentido, el diálogo y sus diferentes formas sirve, no sólo para constituir un tema, sino para mostrar al personaje.

Los diálogos de la obra artística, entonces, implican una unidad semiótica que se consigue a partir de la unidad temática (y la consiguiente evitación de la dispersión), con una unificación que es propuesta por el autor y que ha de ser percibida y acabada por el espectador.

El diálogo en el cómic posee características del narrativo y del dramático. Como este último se ve obligado a que las intervenciones se produzcan con una alternancia rigurosa (que ha de ser supuesta) y tendente a la brevedad (verdadera piedra de toque),³⁶² a ser singulativo, a dar importancia grande a los deícticos y presentar un alto número de ellos. Como el diálogo narrativo, el del cómic es con mucha frecuencia una modalidad enmarcada por una instancia narrativa y se presenta escrito, obligando a atender a las formas de informar sobre los aspectos suprasegmentales.

Son varios los criterios que pueden servir para distinguir diferentes tipos o modalidades de diálogo. Considero que uno de los más fructíferos para el análisis es el poner en relación el diálogo y la acción. A partir de ahí puede observarse cuál de los dos construye, de forma preferente, la historia y atender a la información que vehicula cada uno, a su entidad e independencia, lo que da lugar a notar condiciones de relevancia, ociosidad o redundancia. Cercano a este criterio habría que atender a la relación que entablan el diálogo y la historia (Bobes, 1992: 16), que trasciende hasta el tema. Así se observa que hay diálogos (es lo normal) que construyen o colaboran a construir la historia. Hay otros que tratan sobre anécdotas que encubren la verdadera historia (y el tema verdadero, como en Chéjov) o crean una historia paralela a la que de verdad interesa (como ocurre en el teatro de Pirandello).

Ha de atenderse también a la relación del diálogo con la situación. En este sentido, distingue Bobes, para el teatro (1989), entre obras con diálogos de

362. No cabe duda de que en la relación entre la economía y la rentabilidad expresivas del diálogo se juega buena parte de la condición distintiva de un cómic y de su acierto. Jean-Michel Charlier apunta con acierto a este asunto: "Es difícil hablar en estilo telegráfico porque ello reduce el diálogo a un lenguaje que no es auténtico. A mí me preocupa verdaderamente ese problema. Sé que soy terriblemente charlatán por mi preocupación de darle a un personaje un aspecto real [...]. Al guionista se le plantea siempre esa especie de ruptura entre el deseo de conservarles a los personajes su lado humano y la necesidad de hacer avanzar la acción." (en Coma, director, 1982: 598).

situación (como *La casa de Bernarda Alba*), obras con un diálogo desvinculado totalmente de la situación (*La cantante calva*) y obras cuyo diálogo es indiferente a la situación que crea (como *Esperando a Godot*). Cabe matizar que, como apreciación inmediata, el diálogo ha de estar vinculado siempre a la situación, al ser esta la unidad básica del teatro, aunque bien es cierto que las faltas de respeto de los intervinientes a contexto, cotexto, tema o unidad de tema dan como resultado situaciones complejas.

En este sentido, no cabe duda de que los diálogos pueden ponerse en relación con el conocimiento (Bobes, 1992: 18), para observar si se articulan con respeto a la lógica y con confianza en ella y, en último extremo, en la posibilidad de un conocimiento racional o, por el contrario, se desvinculan de ella, muestran sus extravíos o absurdos y concluyen descreyendo de la posibilidad de adquirir conocimiento mediante el intercambio racional de información, como ponen de manifiesto las modalidades artísticas del absurdo.

En cuanto a otras modalidades, cabe apuntar que lo característico de la voz citada o restituida (la denominada “discurso directo” en la concepción gramatical), en el relato literario, es el ser palabra del personaje sin réplica de otro personaje.

Cabe considerar como modalidad adjunta a la voz citada al soliloquio, entendido también como voz del personaje, emitida en soledad y como para sí mismo (lo que parece acercarla al ámbito del pensamiento), aunque, en realidad, se asume su función comunicativa para un destinatario global o envolvente: el público en el teatro (donde es modalidad típica) o el lector y espectador en el relato literario e icónico. Es, junto con el diálogo, la modalidad más mimética y la más fiel a la (supuesta) emisión del personaje; ello al menos en apariencia, ya que la posibilidad que, respetada la literalidad (Genette: 1998), tiene el narrador de teñir este discurso con su actitud, a partir de los verbos introductorios, es notoria (Prince, 1978). El discurso directo narrativizado presenta la voz directa del personaje en el mismo segmento que la del narrador y regida por esta, aunque sin verbos rectores.

La voz narrada o referida (o discurso indirecto) tendría menor valor mimético que la citada, por su dependencia y dilución³⁶³ en el discurso del narrador, si bien pueden encontrarse ejemplos (como en el *Quijote*) en los que, salvas las transposiciones, el discurso del personaje presenta un alto grado de especificidad.

La voz traspuesta o narrada (o discurso indirecto libre) se caracteriza por la fusión ambigua entre el discurso del personaje y el del narrador (de nuevo con diferentes posibilidades de relación, a partir de la actitud del narrador) y también por la que se da entre palabra y pensamiento,³⁶⁴ más empleado para la repro-

363. Condición que lleva a Doležel (1973) o Banfield (1973) a excluir esta modalidad de entre las propias de reproducción del discurso del personaje, por considerarla voz plena del narrador.

364. Los rasgos lingüísticos que caracterizan a esta modalidad están bien asentados por la investigación desde hace tiempo, con extensísima bibliografía: la ausencia de verbo rector (ya de palabra o de sentimiento), la transposición verbal al pasado, a sus formas durativas (imperfecto y condicio-

ducción de pensamientos de los personajes, pero sin que ello excluya la posibilidad de aparición de palabra pronunciada. Cercano a esta modalidad (y al monólogo traspuesto, en el ámbito del pensamiento) está el discurso del personaje que se disemina en el discurso del narrador: no presenta elementos rectores, pero sí transposición verbal a tiempos del pasado durativos, propios del narrador.

La apariencia de discurso directo, desmentida avanzado el discurso, es lo que caracteriza a la voz narrada con apariencia de citada u “oratio quasi oblicua” (en denominación de Reyes, 1984: 203). Se trata de una modalidad indirecta, pero sin la rección habitual ni la transposición de deícticos (por ello la denominación de “oblicua”), ya que el narrador oculta durante un tiempo su condición de citador dejando al discurso del personaje una apariencia de inmediatez.

En el ámbito de pensamiento los relatos literarios y los icónicos presentan diferentes condiciones: si, por un lado, el relato icónico tiene dificultades para expresar el interior de los personajes por medio de su componente genuino, la imagen, por otro, no se ve obligado a traducir el pensamiento a palabras, como es inevitable en el relato literario, ya que puede traducirlo por imágenes, algo muy frecuente en el cómic.

La modalidad de expresión del pensamiento del personaje más característica en el cómic es el monólogo citado, psicocitación o monólogo interior.³⁶⁵ Sus rasgos constitutivos están bien especificados en la atinada definición de Scholles y Kellog (1966): “una presentación directa, inmediata de los pensamientos no pronunciados de un personaje sin la intervención de un narrador”. La condición de pensamiento expresado en palabras y sin interlocutor inmediato (similar a la que veíamos en el soliloquio) la hace ciertamente extraña, lindante entre pensamiento y voz,³⁶⁶ del mismo modo que, siendo un monólogo, muchas de sus

nal, dependientes del narrador), conjugada con deícticos propios del presente y, en ocasiones, exclamaciones (adjudicables al personaje).

365. La denominación de “monólogo interior” con que se designa esta modalidad es imprecisa porque sirve de igual modo para el monólogo narrado o psiconarración. El término “psicocitación” (en serie con “psiconarración” y con “psicotrasposición”), puede proporcionar una designación más certera en la medida en que subraya la condición psicológica, interna, del fenómeno, algo que no se consigue con el término “monólogo”, que alterna como sinónimo con “soliloquio”, siendo así que este último designa una modalidad propia de la voz.

366. Es lo que expresa el narrador de *La desheredada*, de Galdós, cuando enjuicia el discurso fraccionado de su personaje en el conocido inicio de la novela:

“-¿Se han reunido todos los ministros?... ¿Puede comenzar el consejo?... ¡El coche, el coche, o no llegaré a tiempo al Senado!... Esta vida es tan intolerable... [...]”

El que de tal modo habla -si merece el nombre de lenguaje esta expresión atropellada y difusa, en la cual los retazos de oraciones corresponden al espantoso fraccionamiento de ideas- es uno de esos hombres que han llegado a perder la normalidad de la fisonomía...” De ahí que sea frecuente que los investigadores consideren expresión del pensamiento a muestras que, como esta, van regidas por un verbo que expresamente las especifica como de habla (véase, por ejemplo, Beltrán, 1992: 128-132).

muestras corresponden a un diálogo que se interioriza, bien del personaje consigo mismo, desdoblado, bien con un interlocutor allegado al interior.³⁶⁷

Su condición de instrumento indagador de la interioridad y posibilitador de ofrecer una visión del mundo desde una conciencia,³⁶⁸ hacen a esta modalidad una de las más características de la narrativa literaria del siglo XX, reacia a admitir visiones omnímodas. El cómic (frente al cine), absorbedor de cualquier recurso expresivo y nada escrupuloso en cuanto a su condición, la utiliza con mucha frecuencia, por medio de globos de perigrana y delta característico de nebulosa y con contenido verbal o icónico indistintamente. El cine tampoco tiene dificultad en presentar el pensamiento de los personajes: la voz en “off” sobre, por lo general, el rostro del actor sin movimiento de sus labios, es recurso utilizado con frecuencia. Pero es notorio que el cine siente este recurso como espurio, como ajeno a su lenguaje principal que es el de la imagen y, por tanto, a su mundo de mostraciones de lo externo; por ello, cuanto sucede en el interior de los personajes debe ser revelado por la condición mímica y gestual del personaje, o corporeizado en su diálogo. Directores como Ivan Zulueta, en *Arrebato*, o Oliver Stone, en *Carretera al infierno*, recurren a traducir el contenido de la conciencia por imágenes (con mayor o menor distorsión y ritmo visual o a modo de “implantes”); pero esto es excepcional, porque, aunque es procedimiento genuino de este medio, exige una competencia activa del espectador en la que no parece tenerse mucha confianza.

Por estas mismas razones, y con mayor intensidad, cómic y cine son reacios a emplear las modalidades indirectas de transcripción del pensamiento del personaje, que son características de la novela y que implican la presencia dominante del narrador, como el monólogo narrado o psiconarración (en el que el narrador, omnisciente, se hace cargo, con su propia palabra, de mostrar el interior del personaje), y, menos todavía, el monólogo traspuesto, psicotransposición (o discurso indirecto libre cuyo contenido es el pensamiento del personaje), o el psicodiscurso del personaje disperso en la narración (Beltrán, 1992: 112-116).

Las modalidades de voz y pensamiento propias del marco personal son refractadas por cómic y cine en la medida en que el marco básico de enunciación de ambos ámbitos es el impersonal. El cine, tras experimentos singulares como *The Lady in the Lake* (Montgomery, 1946), necesita de una voz en “off”

367. Como ocurre, por ejemplo, con varios de los monólogos citados de Cleopatra en *No digas que fue un sueño*, de Terenci Moix.

368. Es interesante, al respecto, la distinción que efectúa Albères (1962) entre el monólogo interior auditivo y el visual. El primero atendería al pensamiento del personaje que reflexiona sobre sí mismo o sobre otros personajes; el segundo, al pensamiento que tiene por objeto registrar minuciosamente las características físicas de un espacio percibido por ese personaje, y que es característica de novelas como *El mirón*.

(como en *Rebeca*, por ejemplo -Hitchcock, 1940) para que el espectador pueda remitir el relato a un yo narrador, pero, como ya quedó apuntado, el tipo de mirada cinematográfica, en el momento en que deja de ser subjetiva, desplaza el relato hacia la impersonalidad. El cómic, con situación similar a la del cine, es más capaz, desde su vertiente literaria, de plantear relatos con marco personal; o dicho de otro modo: desde su vertiente literaria y pudiendo hacer descansar en ella buena parte del relato, da más cabida a las modalidades personales de reproducción del hablar y el pensamiento del personaje.

Las modalidades propias de este marco son, teóricamente, las mismas que las del impersonal; se podría decir, incluso, que son similares en sus características, pero cabe notar, por un lado, que la instancia narrativa tiende en el marco personal a una hegemonía que debilita la aparición de otros discursos (algo perceptible, sobre todo, en la narrativa literaria), y por otro, que en el ámbito del pensamiento su función primordial no es tanto la de transparentar las mentes o conciencias (puesto que ya estamos ante un yo que se desvela), sino la de facilitar la retrospectiva y con ella el acceso al contenido de la memoria constitutiva. En esta idea, Cohn (1981: 180), siguiendo una distinción de Spitzer, distingue, a su vez, entre los relatos personales focalizados a través de un sujeto cognitivo enunciator, narrador de lo que ya sucedió (situación de “disonancia”, como en Proust), y los focalizados a través de un enunciator “experiencial”, que vive (o más precisamente, que está viviendo: situación de “consonancia”) lo que narra (como en *Hambre*, la novela de Hamsun), y como en numerosos cómics de superhéroes atormentados por su condición).³⁶⁹

Con frecuencia aparece sin marco narrativo³⁷⁰ la modalidad denominada “corriente de conciencia”, vinculada estrechamente al monólogo citado. Hay autores que los entienden como sinónimos o facetas de un mismo fenómeno, pero considero que acierta Chatman (1990: 203) cuando anima a desenredar ambas nociones, si se quiere que los análisis narratológicos efectuados sean provechosos.

La corriente de conciencia -en este sentido-, siendo como el monólogo un discurso vuelto hacia el yo, hacia su conciencia, se singulariza porque su objeto son, con preferencia, los contenidos no sustentados por el lenguaje: sensaciones, impresiones, pensamiento informe, sin llegar a exteriorizarse como voz, como habla pronunciada. Correspondiendo a las condiciones de este objeto, la

369. Para perfilar el planteamiento de Cohn es interesante la propuesta de Beltrán (1992: 155-159) de distinguir entre personaje narrador y autor, entendido éste como el responsable de la *invenio* y de la *dispositio* de la materia narrada.

370. Pueden distinguirse otros tipos de monólogos, carentes también de marco narrativo, atendiendo a su función, como son los denominados “autobiográficos” (cuya función es la de configurar el material de la vida de la voz narradora) o el “autorreflexivo” (el que se efectúa mediante la segunda persona narrativa para originar y sustentar el pensamiento sobre la condición o circunstancias del propio personaje enunciator).

ordenación estética no es la propia de la lógica, sino que se basa en asociaciones muy libres, lo que hace que se presente con una cierta desviación o conculcación de la sintaxis normal (ya sea la lingüística de las lenguas naturales o la propia de los medios icónicos), que da lugar a discursos que adoptan, más o menos, la forma de corriente (característicos de la literatura), o la forma fragmentada (más propia de las -escasas- muestras que se dan en cine y cómic).

4.4.3.4. *El análisis microsecuencial del discurso del personaje*

Algunos de los procedimientos de análisis habituales en el comentario de texto tradicional (y dejados de lado por lo general en los de la narratología) son apropiados para el análisis microsecuencial del discurso del personaje. Así, por ejemplo, atender al discurso como mensaje y observar en él su comportamiento funcional, tal como lo diseñó Bühler y estableció Jakobson (con las críticas y reservas procedentes): en sus funciones referencial y conativa (básicas en el diálogo), expresiva (frecuente en los numerosos monólogos del cómic), fática, poética y estética y metalingüística. En el cómic, como en el teatro o el cine, es imprescindible relacionar el discurso del personaje con la situación de habla y con la mímica y gesto.

El análisis de las características lingüísticas y estilísticas del discurso (efectuado mediante la atención pormenorizada a los niveles lingüísticos) ha de servir para poner de relieve la condición distintiva del lenguaje de los personajes. Atendiendo a las características del registro idiomático empleado (culto, estándar o medio y bajo), más o menos alterado por la situación de uso (formal, coloquial o vulgar) y los rasgos idiolectales y sociolectales, se pondrán de manifiesto el idiolecto y el sociolecto de los personajes, ayudando a su caracterización. El idiolecto suele estar muy marcado cuando se trata de singularizar a personajes cómicos o grotescos (malvados y extranjeros entre los más frecuentes en el cómic). En cuanto al sociolecto, habrá también casos en que se extremen algunos rasgos para dar lugar a una caracterización muy definida, como la utilización, por ejemplo, de un discurso formalizado en situación de uso coloquial, para marcar pertenencia a clase o capa social superior, o el uso jergal, como pertenencia a grupo social o banda, la abundancia de vulgarismos para indicar capa social baja; pero lo habitual, no obstante (incluso en el cómic que tiende a los subrayados fuertes) es que el discurso del personaje presente una mezcla de discursos sociales (lo que, en la práctica, se traduce por una cierta neutralidad), correspondiente a la propia condición intersubjetiva y acogedora de múltiples lenguajes y citas que caracteriza a cualquier discurso individual.

El análisis del diálogo ha de atender también a la situación en que se produce, a los presupuestos que conlleva (por ejemplo, de realidad o de irrealidad) y al número y posición de los intervinientes: a las relaciones de afecto y fuerza (dependencia, poder) que hay entre ellos, ya que las posturas discursivas, además

de orientar el diálogo, son significativas en sí mismas (se constituyen en presupuestos), máxime porque se convierten en representantes de ideología o, dicho de otro modo, teniendo en cuenta que ningún discurso es ajeno a la ideología,³⁷¹ en la medida en que es esta la que orienta los discursos. Se ha de atender también a los casos o momentos en que se producen contradicciones entre la postura o situación discursiva y el discurso del personaje, porque estos desequilibrios dan lugar a diferentes sentidos (irónicos, cómicos, dramáticos...) o contribuyen a subrayar el discurso.

El análisis ha de tener en cuenta, por tanto, no solo lo puesto de forma evidente ante el receptor, sino lo presupuesto (radicado en esas relaciones de posición y de situación discursivas) y los sentidos sobreentendidos que se produzcan en el ejercicio del diálogo.

4.4.3.5. *El “estilo” y el metadiscurso sobre superficie textual*

En el nivel de superficie textual y atendiendo a las microestructuras que lo componen (ya sean verbales o icónicas), se han de considerar las características de la elocutio del texto por analizar.³⁷² Junto a las características propias de las microestructuras, y lo relativo al “ornato”,³⁷³ se ha de atender a procedimientos de configuración e hilvanado del texto (como la conformación por párrafos o puesta en página en el cómic y los conectores que le son precisos.

Aquí se han de estudiar también los indicios verbales o fragmentos metadiscursivos con los que se explicita la propia actividad enunciativa y la regulación de la materia discursiva, lo que, con terminología jakobsoniana puede denominarse como *shifters* o *embragadores*. Son más frecuentes en el relato escrito que en el cómic o en el cine. Barthes (1987: 164 y ss.) distingue en la historiografía varios tipos de embragues: los que denomina de la escucha (del tipo “tal como lo he

371. Entendida de manera amplia, como hace Althusser, como “el modo como los hombres viven sus relaciones con sus condiciones de existencia” (en Ubersfeld, 1993: 199).

372. Genette (1993, 116-117), en el ámbito de lo literario, reserva el término *estilo* “para las propiedades formales del discurso que se manifiestan en la escala de las microestructuras propiamente lingüísticas; es decir de la frase y sus elementos o [...] en el nivel de la textura y no de la estructura [...]. Por decirlo en otros términos clásicos; el estilo se ejerce de forma más específica en un nivel que no es el de la *invención* temática ni el de la *disposición* del conjunto, sino el de la *elocución*, es decir, el funcionamiento lingüístico.”

373. Entendido, por tanto, el estilo en su dimensión de embellecimiento de la forma, como muestra Fielding en *Tom Jones* (Madrid, Cátedra, 1997, p. 248), cuando dice: “Para que nuestra obra no corra el riesgo de que se la compare con los trabajos de estos historiadores, hemos aprovechado todas las ocasiones que se nos han presentado para entremezclar en el conjunto una gran variedad de símiles, descripciones y otros embellecimientos poéticos”; o, en otro sentido, como valora el narrador de *El amor en los tiempos del cólera* (Barcelona, Bruguera, 1985, p. 489), cuando dice de las cartas de amor de Florentino Ariza que “estaban hechas de frases [...] que no valían por su sentido sino por su poder de deslumbramiento.”

oído”, “según mi conocimiento”) o los que explicitan la organización del discurso, ya sea en la “inmovilidad” (“como hemos dicho antes”), la “subida” (“altius repetere”), la bajada (“ma ritornando all’ ordine nostro, dico come...”), la “detención” (“sobre él ya no hablaremos más”) o “el anuncio” (“estas son las otras acciones dignas de memoria que hizo...”). Las clases de embragues, no obstante, son más numerosas y textos como *Tom Jones* o *El nombre de la rosa* presentan un buen repertorio, tanto de las señaladas (prolepsis y analepsis o vuelta al hilo del relato; del tipo “como diré” o “como ya he dicho al comienzo de este fiel relato” o “retomemos la tarea”, a las que habría que añadir las de resumen –“en pocas palabras”–, o ampliación –“describiré por extenso”), como de otras, cuya función es más la de explicitar una operación efectuada en la transformación: así las que hacen referencia a un salto atrás, a la forma o procedimiento de narrar, a selección, omisiones o manipulaciones en la materia de la historia, a la inserción de digresiones, aceleraciones y deceleraciones.

Se ha de tener en cuenta también que en los lenguajes audiovisuales, como apunta Mitry para el cine (2000: 144), los denominados signos de puntuación son, casi siempre, “articulaciones”, que, al mismo tiempo que marcan comienzo, final o enlace de unidades, pueden sugerir transcurso de periodos temporales (como ocurre con el *fundido en negro*) o frecuencia de acontecimientos (como ocurre con el *fundido encadenado*, en ocasiones).

4.4.4. *El componente paratextual*³⁷⁴ *en el cómic*

Como condición distintiva del cómic puede notarse cómo se reduce drásticamente buena parte del aparato paratextual, que le es propio a la literatura en general y a la novela en particular y, por el contrario, se subrayan las condiciones de otros componentes. Los rasgos constitutivos del cómic y el tipo de comunicación que promueve son, en buena medida, refractarios a varios de los paratextos generados en el ámbito literario, sobre todo, porque responden a una condición letrada, a una actitud culta y porque complican el acceso directo al texto protagonista: lujos que no puede permitirse el cómic que se mueve en una dimensión paraculta y diseña un lector implícito impaciente por obtener una información básica y su placer resultante. En el lado contrario, componentes paratextuales relativos a la plástica, que en la literatura son sentidos como auxiliares (la ilustración, la elección tipográfica...), son realizados en el cómic.

Componentes paratextuales como el título (también los intertítulos) y el nombre del autor, tienen similar importancia, funcionalidad y tratamiento en un

374. En cuanto al componente que Genette (1987) denomina “epitextual” y que atiende a la literatura generada por un texto y exterior a este (entrevistas, diálogos, coloquios, críticas, declaraciones, autocomentarios, notas de creación, respuestas públicas, cartas privadas, diarios o confidencias) las diferencias entre literatura, cómic o cine no son sustanciales sino, más bien, de volumen, por su diferente implantación social.

ámbito y otro, por motivos comprensibles: son (casi) imprescindibles, el nombre del autor supone responsabilidad ante la creación y, en su caso, prestigio utilizable como reclamo editorial; en cuanto al título, las funciones de identificación de la obra, de tematización y de estimulante de la lectura, actúan de igual modo en un tipo de textos o en otros.

Sin embargo, el cómic siente como ajenos (y rechaza) algunos de los “vestíbulos” peritextuales (Genette, 1987: 8) que la novela, sobre todo, ha ido construyendo ante (o alrededor de) el texto central. Es muy raro, por ejemplo, encontrar en el cómic dedicatorias, epígrafes (citas o exergos), prefacios (o postfacios) o notas. Cuando aparecen suele deberse a condiciones extraordinarias, ya sea por utilización irónica sobre el referente de la novela, ya porque el cómic ha perdido su condición paraculta para entrar en otra dimensión más “digna” (y también más lujosa y cara): publicaciones antológicas, cómic *book*..., que mimetizan condiciones de publicación y distribución del prestigioso texto literario. Aun así, son sentidos como cuerpos extraños por el lector habitual de cómics, que tiende a saltárselos sin mayor inconveniente; y no es raro que esto se produzca, porque, esta modalidad comunicativa se hace refractaria a la mayoría de las funciones habituales de estos textos que no necesita ni explicaciones, ni justificaciones, ni encomios, ni indicaciones de lectura, ni información alguna sobre título o género, que con seguridad va a ser sentida como estorbo.

Por el contrario, otros componentes paratextuales, como los relativos a formato, colecciones, composición y diseño de cubierta y contracubierta, tienen mayor relieve en el cómic que en otros ámbitos. La importancia de la imagen (componente consustancial al cómic), hace que, en las publicaciones de cuadernillos o books, ocupe estos espacios como propios, sin solución de continuidad alguna, e, incluso, acentúe en ellos algunas de sus características más notables, con la finalidad de atraer la atención del receptor. En la cubierta de estas publicaciones es frecuente encontrar un cierto alarde en tamaño y condiciones del dibujo, un cuidadoso esmero en el rotulado y en la cromía.³⁷⁵ La contracubierta acostumbra a ser continuación de la cubierta, por el procedimiento de continuar el fondo de esta. Así como en la cubierta se acostumbra a dar mucha información diegética, por medio de la aparición de personaje(s) e, incluso, de alguna situación, en contracubierta tal empleo es excepcional y, por ello, suele obtener una alta rentabilidad semántica. Es lo que ocurre, por ejemplo, con *Watchmen* (A. Moore y D. Gibbons, Barcelona, Ediciones Zinco, 1987), donde la contracubierta se utiliza para ir haciendo crecer, cuadernillo a cuadernillo, una mancha roja, que pronto se identifica con ‘sangre’ y que remite a dos componentes básicos del relato: la muerte violenta y el inexorable paso del tiempo que lleva a ella.

375. El color, desde luego, viene jugando también una función identificadora en determinadas colecciones literarias; quizá el ejemplo más representativo lo ofrezcan el amarillo (en su momento) o el rosa carne (ahora) para libros eróticos, como los de la actual *La sonrisa vertical* en España.

CAPÍTULO 5

PRÁCTICA DE ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE CÓMICS

A manera de ilustración de cómo puede ser utilizado el aparato conceptual y metodológico propuestos (nunca en su totalidad, claro es) presento tres modalidades de comentario, tomando como objeto de estudio una viñeta, un episodio autoconclusivo en una página y un episodio autoconclusivo en diez páginas. Por cuestiones pedagógicas me he inclinado más por atender a la propia textualidad, siempre menos atendida, que al contexto; y, por la misma razón, he preferido ceñirme más (mientras me ha sido posible), a la tarea analítica que a la interpretativa. El resultado, por tanto, tendrá la condición de “ejercicio escolar”, aunque –espero–, no en el sentido despectivo con que he visto despachar trabajos que han renunciado al vuelo ensayístico en aras de reforzar una determinada teoría con su práctica analítica correspondiente; y eran trabajos de investigadores como Barthes, Greimas o Eco.

5.1. La viñeta. Flash Gordon, 1940



Figura 6. Alex Raymond, *Flash Gordon* (1940). ©King Features Syndicate, Inc. used with permission

Esta viñeta está extraída del libro de Barbieri *Los lenguajes del cómic*, uno de los primeros textos en los que aprendí a considerar las características de esta modalidad de comunicación estética y a hacerlo intentando establecer un modelo de análisis. En la edición española³⁷⁶ esta viñeta forma parte de una página que se anuncia desde la anterior como “La caída de la fortaleza” y el texto traducido al español presenta ligeras, pero importantes variantes con respecto al italiano: “Flash, taciturno, sujeta a Dale por los hombros. «He vuelto a fallar, querida... Ming sigue llevando la batuta, quiero que vayas con Ergon, poniéndote a cubierto». «No», responde Dale. «¡Mi sitio está contigo... para bien o para mal.»”

Barbieri utiliza esta viñeta de *Flash Gordon* para mostrar la admirable consecución de una puesta en escena con profundidad de campo y espacio en la que se establecen cinco términos, con aparente sencillez: en el primero, el más cercano al espectador, flotan unos hilos de humo que llegan a ocultar franjas del pantalón de los protagonistas (a no ser que se repare en el suelo diegético, convertido en superficie para la leyenda narrativa); estos ocupan el segundo término; el tercero es el de la liana, silga o manguera que cuelga; el cuarto se destina a la maquinaria dañada; en el quinto, dotado de un gran dinamismo, pasan unas figuras en derrota, iluminadas en un violento contraluz por las explosiones que llenan el fondo y se convierten en telón de toda viñeta.

Pero, desde luego, en esta viñeta hay mucho más que lo relativo a este rasgo, tanto como para convertirse en representativa del arte de Alex Raymond; no en vano, el análisis de la viñeta puede entenderse como metonímico, en el sentido de que tiene cualidad de ir más allá de sus límites, para involucrar al resto del texto y por intertextualidad a otras unidades; así, esta viñeta, en particular, puede sintetizar el mundo diegético creado para las aventuras espaciales de Flash Gordon y ejemplificar la complejidad que el cómic desarrolla, escondida muchas veces tras una sencillez aparente.

Flash Gordon aparece por primera vez el 7 de enero de 1934 en los periódicos y en la agencia de Hearst (King Features Syndicate), para hacer la competencia a *Buck Rogers*, el cómic de fantaciencia de la agencia rival, como poco después lo hará *Secret Agent X-9* (con idea y algunos guiones de Hammet) para rivalizar con *Dick Tracy*. *Buck Rogers* había sido creado el 7 de enero de 1929 con guión de Philip Nowlan y dibujo de Dick Calkins, dando comienzo al cómic de ciencia-ficción y aventura espacial en la United Features Syndicate, perteneciente a la United Press International, de Pulitzer. *Buck Rogers* es un teniente del ejército norteamericano que despierta tras un sueño de cinco siglos, en 2.412, encontrándose con la tierra sojuzgada por hombres de raza amarilla, con-

376. Alex Raymond, *Flash Gordon*. Ilustraciones originales del periodo 1939-1944. Barcelona, Ediciones B, tomo 2.

tra los que lucha al frente de una resistencia de valerosos norteamericanos. El mundo fantástico de *Buck Rogers*, de naves espaciales, con armas sofisticadas y futuristas (aunque sin alejarse demasiado de las reales) es tomado como referencia por Raymond. También hay parecido en el recurso al peligro amarillo, como materialización del opresor de la civilización occidental: Ming, el tirano de Mongo, en *Flash* viene a ser una versión del emperador chino en *Buck Rogers*; la pareja de héroes Dale-Gordon reproduce la de Vilma-Roger, y también es similar el tipo de relación que mantienen, basado en la protección-dependencia, modelo-admiración, atracción, amor y celos.

Pero si estos son los parecidos, las diferencias son grandes en la forma. El dibujo de *Buck Rogers* se caracterizó pronto por evitar tanto la caricatura como el realismo, quedándose en una cierta deformación que no quita atractivo a los cuerpos de hombres y mujeres; Raymond, dibujante excepcional, se decanta por un realismo estilizado con el que consigue crear una forma gráfica noble, mítica, grandiosa y de gran atractivo para su mundo ficcional (rasgos que todavía destacan más cuando es sustituido por su ayudante, Austin Briggs). Este estilo fue evolucionando a lo largo de los diez años en que Raymond realizó *Flash Gordon*, hasta su muerte en accidente de coche. Una primera etapa se caracterizaría por la búsqueda de un estilo apropiado para el mundo, héroe y aventuras que comenzaba a desarrollar; en ella hay una cierta monumentalidad por influencia de la ilustración y abundan las panorámicas de conjunto: soluciones todavía no genuinas del cómic en cuanto a encuadre, composición y uso de la línea. Una segunda etapa (en torno al 40) vendría caracterizada por decisiones de puesta en página, composición en la viñeta y dibujo plenamente propias del cómic; el dibujo se resuelve en una notable claridad y los fondos aparecen dotados de monumentalidad estilizada, mientras las figuras presentan una esbelta clasicidad, sobre todo las de los protagonistas. El final de su producción presenta una cierta tendencia a volver a la complejidad y al recargamiento.

La época en que aparece *Flash Gordon* es considerada como la “Edad de oro” del cómic, por la aparición, entre otros, del *Tarzán* de Foster (1929) y el de Hogart (1936), *Dick Tracy*, de Gould (1931), *Terry y los piratas*, de Caniff (1934), *Li'l Abner*, de Capp (1934), *El Príncipe Valiente*, de Foster (1937), *Superman*, de Siegel y Shuster (1938) o *Batman*, de Kane (1939). Esta eclosión del cómic, que alcanza su madurez creativa e industrial, coincide con una etapa de creatividad excepcional en los EE.UU. de América, con novelas con *Las uvas de la ira*, de Steinbeck, la trilogía de Dos Passos, *U.S.A.*, *Santuario*, de Faulkner; de esta etapa son películas como *La parada de los monstruos*, de Browning (1932), *Sopa de ganso*, de McCarey (1933), *El cartero siempre llama dos veces*, de Cain (1934), *Tiempos modernos*, de Chaplin (1936) o *Blancanieves y los siete enanitos*, de Disney (1937); en el ámbito de la música, en fin, este es el

momento de la eclosión del jazz con intérpretes magistrales como Ellington, Holliday, Goodman, Basie o Young.

En este fragmento de la historia que tomo como objeto de estudio, la situación negativa de la batalla que Gordon y los suyos sostienen contra el malvado Ming, lleva al héroe a plantear a su amada Dale que se refugie en el subsuelo; opción que ella rechaza con valentía, movida por el amor y la lealtad que siente por su amado. Visualmente, están presentados en pleno campo de batalla y mientras esta se desarrolla, pero cuidando que ningún elemento de ambientación perturbe el dibujo de las figuras de sus héroes, Raymond ha dispuesto la imagen en dos términos fundamentales contrastados y, más que contrastados, sumados entre sí. El primero es casi estático, mientras el segundo es fuertemente dinámico. En el primero destaca la figura de los héroes, velada mínimamente por los jirones de humo. Responden a un canon de belleza muy definido (griego, en términos básicos), por el que son hermosos y bien proporcionados ambos; él musculoso y ella delicada, atraen de inmediato la atención del espectador-lector. Con buen tino Raymond los sitúa en la batalla (donde han de estar), pero los separa de las figuras secundarias y del fragor del combate, para dar lugar a ese momento de intimidad en el que puedan expresar sus sentimientos (nobles, por supuesto). Sin embargo, la estaticidad y quietud del primer término, sumadas a la propia condición estática del cómic, hacen correr un riesgo a la viñeta: de no ser por la ambientación y por el texto de apoyo, la relajada pose de los amantes haría pensar en una tranquila situación: la laxitud del cuerpo de Dale es grande (brazo suelto y, sobre todo, piernas y pies en reposo) y a su delicado abandono se suma la suavidad del abrazo de Gordon, cuyos pies también adoptan en el dibujo una posición de descanso.

Claro es que el análisis pervierte en cierta medida la percepción de las características del objeto que estudia; de forma habitual, porque somete a separación aquello que se ofrece como un todo, lo que hace que las unidades constitutivas, sus relaciones y jerarquías aparezcan modificadas a la nueva luz; o, por decirlo de otro modo, que aparezcan o se destaquen elementos que antes no se percibían con esa entidad; pero, además, en el caso del cómic, el análisis atenta contra las condiciones perceptivas deseables y previstas por el autor y por la propia modalidad estética y de comunicación. En el caso de esta viñeta, una lectura normal no tiene por qué ser demorada. Así, con una cierta rapidez de lectura, el contenido icónico de la viñeta se favorece para presentar conjugados los dos términos principales, haciendo además que el primero, el de los héroes, tenga la condición de paréntesis necesario y la quietud requerida, pero aprovechándose de la dinamicidad del fondo, conseguido aquí por la mezcla de línea sencilla y modulada, de los blancos, las manchas y los rayados, las líneas casi rectas y las onduladas y la combinación de formas cóncavas y convexas. Cuando se sobrepasa el tiempo de lectura, parece alargarse también el tiempo de la diégesis, el paréntesis se alarga para convertirse en un remanso de paz y la estaticidad juega

en contra de los héroes, que corren el riesgo, por su pose, de ser observados como dos enamorados a punto de trasportes más íntimos.

La separación entre imagen y palabra es clara. Sin extremar las consideraciones, podría advertirse que los extremos superior e inferior de la viñeta están dispuestos en fuerte contraste: a lo verbal se opone no ya lo icónico, sino lo plástico: blanco, manchas y rayado. Y, sin embargo, Raymond no ha querido que la separación fuese rotunda: la palabra se dispone sobre el blanco que se extiende ante los pies de los héroes, quedando integrado de algún modo en la diégesis de la imagen. La opción parece clara (y más cuando se conoce el resto de la obra de Raymond): se trata de liberar a un dibujo con entidad estética de cualquier intromisión que lo perturbe; la leyenda podría haberse contenido en un cartucho, pero la línea demarcativa de esa superficie hubiera roto la armonía del conjunto. Por la misma razón de respeto y preservación de la imagen diegética, Raymond ha retirado cualquier elemento propio de cómic susceptible de “infantilizar” lo dibujado: da importancia a un grado muy elevado de iconicidad representativa de la realidad, con un tipo de dibujo estilizado y realista, muy sobrio, y prescinde, por ejemplo, de iconemas del código cinético (como las nubecillas, la deformación cinética o la descomposición visual de la figura) para quedarse con las más sobrias, las que representan las explosiones mediante líneas y manchas. En cuanto a la verbalidad, prescinde –desde luego–, del globo, que sería un elemento muy perturbador de la imagen icónica, ya que, visualmente, es un cuerpo extraño a la diégesis, como ocurre con las onomatopeyas, también evitadas. Por el contrario, en la rotulación ha optado por letras mayúsculas escritas a mano y muy sobrias.

El haber dispuesto el texto al pie de la viñeta utilizando el suelo diegético ha sido aprovechado por Raymond para elevar a sus protagonistas, llevando la cabeza de Gordon casi hasta el límite superior de la viñeta, y haciendo contrastar la mitad superior con la inferior (una de las ráfagas de humo viene a marcar la mitad de la viñeta): en la primera está lo más significativo de lo icónico; en la inferior, piernas y pies en reposo y el texto que no recoge nada de la violencia del combate, sino la voz del narrador y la de los personajes relativa al momento de intimidad que viven.

El eje vertical de la viñeta está trazado por el cuerpo de Dale, pero para evitar un excesivo centrado de la figura, se ha desplazado hacia la izquierda, complementándola de inmediato por medio de la imponente figura de Gordon (torso desnudo y poderoso, cabeza noble, pañuelo de aventurero o cowboy). De este modo, es el cuadrante superior izquierdo el que aporta mayor y más importante información visual. Esta especie de plano americano (conseguido por el fraccionamiento de la viñeta, conformada a modo plano general corto), se refuerza visualmente por una suerte de enmarcado oval, diseñado en su parte inferior a la altura del nacimiento de las piernas de los personajes, por la curva de la estructura de apariencia metálica (con los tres puntos que representarían remaches en las planchas) y en la superior por la curva del alero, en el ángulo superior derecho y, de otro modo, por el rayado de la explosión en el superior izquierdo.

Una vez enmarcados (y remarcados) así, el óvalo se convierte en una ventana hacia el fondo de la viñeta, pero, además, el blanco y el rayado actúan como una especie de halo magnificador de las figuras protagónicas. A su vez, el óvalo se reenmarca en una figura (casi) cuadrangular, mediante las dos mangueras que cuelgan verticales y paralelas, con lo que se refuerza el predominio de esta forma básica en la viñeta.

La palabra insta un mundo propio en la narración, pero subordinado a la imagen. Aparece con ella un narrador que, sin otra información suplementaria, hay que considerar extra y heterodiegético; obviamente no es el responsable del relato visual, por lo que su voz viene a sumarse a las decisiones tomadas sobre la imagen para constituir la categoría del meganarrador, propia de este tipo de relatos.

Narra en tiempo presente, respondiendo con ello al presente sustancial de la imagen y, si su palabra aporta alguna información más o menos exclusiva, pronto se percibe que su función es la de completar la imagen: redundando con ella (“Gordon abraza Dale”, “ Sujeta a Dale por los hombros”), aunque de forma inexacta (porque Dale también abraza a Gordon) y, sobre todo, cediendo la voz a los personajes principales. La información nueva es, primero, la relativa al nombre propio de los personajes; por ella (prescindiendo del conocimiento de la obra de Raymond), sabe el lector que los principales se llaman Gordon y Dale, que su oponente es Ming y que su aliado es Ergon. Pero, claro es que la lectura de la viñeta en el conjunto del relato hace redundantes estas informaciones; es más, en la viñeta anterior de este episodio, Gordon especifica que Ergon es “el capo dei tecnici”, que los conducirá a salvo al subsuelo. El narrador literario sí es responsable de los verbos *dicendi* que introducen la voz de los personajes, pero se trata de formas neutras en lo estilístico (“dice” –no en la versión española–, “risponde”), que no confieren singularidad ni independencia a la palabra: en el fondo están sustituyendo la función del globo y su delta dirigido a los personajes, indicando acción de hablar y emisor. Más relevancia tiene la puntualización sobre el sentimiento con que Gordon habla a Dale: “con tristeza” (“taciturno”), se lee; este contenido puede inferirse de la imagen (y más, de nuevo, si se conoce lo anterior de la historia), incluso de las propias palabras que dice a continuación, en las que reconoce su derrota, el narrador ha preferido o precisar o subrayar la situación anímica del héroe para reflejar mejor el espíritu de la escena: cabría, de otro modo, que el lector pensara que hablaba con abatimiento o desesperación (algo ciertamente improbable en un héroe tan sosegado como este). Pero es revelador que la respuesta de Dale no sea precisada del mismo modo. En su caso se opta por el signo de exclamación, y con ello (con la imagen), la situación (y el conocimiento previo que se tenga de la heroína), ha de bastar y sobrar para que el lector entienda que responde con la vehemencia y entrega debidas.

La parquedad de la intervención del narrador verbal (por decisión de Raymond y por la propia constitución del cómic) priva al lector de precisiones relativas a elementos supraoracionales, como la entonación: no podemos, por tanto, saber con

seguridad de qué tipo es esta; así, queda abierta a la libre imaginación del lector, a su conocimiento enciclopédico o a su recurso a “frames” similares, por los que cabe pensar, en el caso de Gordon, en una entonación enunciativa equilibrada, con su tonema final descendente bien marcado, que agudizaría esa tristeza que siente el héroe y la transmitiría bien; mientras que, en el caso de Dale, la entonación exclamativa podría tener dos momentos destacados: el rotundo “no”, con que se niega a la propuesta de Gordon, y también el tonema final “per la morte”, presumiblemente pronunciado en una suspensión muy dramática.

Más lejos aún queda el saber cuál es la potencia de voz con que se hablan: puede suponerse que la estrecha cercanía del abrazo les lleva a hablarse en voz baja, incluso controlando ella su vehemencia; pero nada sabrá el lector sobre si esas voces están veladas o enronquecidas por (pongo por ejemplo) una urgencia amorosa, o suenan nítidas como corresponde a personajes tópicos hechos, al cabo, como de plástico. En todo caso, la cooperación del lector no cabe duda de que es menos voluntariosa que la del analista y que se viene a conformar con lo básico de la información que se le da, como ocurre en otros muchos aspectos del cómic.

Volviendo a la relación entre imagen y palabra, puede percibirse que también hay coincidencia entre ambos componentes por el foco principal de atención: en ambos casos es Gordon. El mayor peso visual de la viñeta se le concede a él (desplazado del eje vertical hacia la izquierda e imponente sobre el cuadrante superior), lo mismo que el peso temático en el texto, coincidentes ambos con su papel protagónico en su serie: es quien da nombre al cómic y el verdadero héroe; Dale es, en realidad, la compañera del héroe, en situación de dependencia del hombre. El narrador lo focaliza a él, le cede la iniciativa de la palabra y de las decisiones; Dale puede oponerse, pero lo hace desde la dependencia de asumir que su puesto “e con voi”. La configuración física dibujada se conjunta con la narración escrita y se remata con el apelativo “Tesoro” (“querida”, en la versión española) que le dirige el poseedor-protector a la bella; tampoco aquí hay equilibrio en los discursos de ambos: ella no contesta con un (pongo, de nuevo, por caso) “Prenda” (aunque sí llama “tesoro” a Gordon en otros episodios), y ha de inferirse un “héroe mío” o similares, dado que el cómic está narrado con una seriedad que excluye cualquier atisbo de ironía, parodia o comicidad.

El discurso de Gordon es también el principal en el diálogo. El héroe toma la iniciativa en un discurso persuasivo, sencillo y bien fundado, para salvar a su interlocutora. Comienza por reconocer su nuevo fallo (con una humildad que lo engrandece) y constata que su mortal enemigo es quien domina la situación; tras establecer esta situación de hecho, peligrosa e irrefutable, plantea su deseo (no es una orden) a Dale de que vaya con Ergon al subsuelo, ya que (nueva argumentación) allí estará segura.

El generoso desvelo del héroe y su argumentado discurso encuentran la réplica leal, apasionada y contundente en la intervención de Dale. Su “no” tajante (sepa-

rado del resto de su discurso por la indicación del narrador de su acto de habla, y con ello peraltado) va derecho a la propuesta de hallar seguridad expresada por el deseo del hombre, para borrarla; frente al lugar seguro ella afirma, con decisión (marcial) y sin ninguna duda, que su puesto (su deber y también -se diría- su querer) está junto a Gordon. Esta parte de la respuesta de la chica es muy económica: es breve y condensa dos (o más) significados: no opone a “subsuelo” (como lugar de seguridad; no especificado en la versión española), “superficie” o “campo de batalla”, lugares de peligro, sino que, asumiendo que su amado estará en el lugar del peligro, ella añade a la noción de lugar la de compañía, con lo que, además, a la propuesta de separación de él (que sí puede prescindir de ella), Dale opone la decisión categórica (no discutible) de permanecer juntos, aunque -insisto- no en plan de igualdad, como indica bien ese “con voi”; esta decisión viene reforzada por una declaración (no se trata de un argumento) mixta de amor-lealtad, una fórmula hiperbólica de fidelidad al otro, más allá de lo matrimonial, donde rige el “hasta que la muerte nos separe” (en la versión española se rebaja la intensidad con un “para el bien y para el mal”). A la argumentación persuasiva, en suma, se responde con una fórmula marcial y una frase hecha del ámbito sentimental romántico. Es revelador y curioso notar cómo frente a la serenidad casi abatida de él que esquivaba las denominaciones directas a lo bélico, es ella la que de forma vehemente (oración exclamativa) las reinstaura en el discurso. Él no dice: “he sido derrotado de nuevo”, ni “Ming está en posición victoriosa”; lo que dice es: “tiene las cartas en la mano” (frase hecha para significar posición de preponderancia), ni “huye con Ergon” (dice: “andiate con Ergon”), ni “te librarás del peligro o de la muerte” (dice: “sarete al sicuro”); es Dale la que utiliza la palabra “puesto” (“sitio”, en la versión española), disémica (lugar y también posición en sentido militar) y la que nombra a la muerte, presente, por lo demás, en la imagen.

Hay en esta viñeta un recurso claro a una gestualidad codificada y aspectos interesantes para la proxémica. Gordon abraza a Dale por los hombros, no por la cintura o abarcándole la espalda, atrayéndola hacia sí: quiere hablarle, convencerla mirándola a los ojos, sin arrebatos de ternura que convendrían mal su reciedumbre heroica. Ese tipo de abrazo proporciona la distancia mínima para un diálogo que él quiere sea persuasivo por la fuerza de la evidencia de los hechos, sin orden directa (mandato) o indirecta (súplica lacrimógena). Pero esta distancia mínima sólo se da entre las cabezas de ambos (que, con todo, están estrechamente unidas por una mirada recíproca directa), porque el resto del cuerpo de ambos está muy próximo: sus cinturas y vientres están en contacto (con la funda de la pistola de él por medio: no entro en si como motivo simbólico), los pies de ambos ocupando la zona de intimidad del otro, sobre todo los izquierdos y, más aún, el de Dale. Ella descansa en él en la imagen (como quien se apoya en una columna segura) y su negativa, más que ser una prueba de independencia o de coraje individual, es la reafirmación enamorada de la dependencia: ella sí lo abraza a él, por el omóplato.

5.2. La página. El bueno de Cuttlas

CALPURNIO, El bueno de Cuttlas. El País, 29 de mayo 1998.

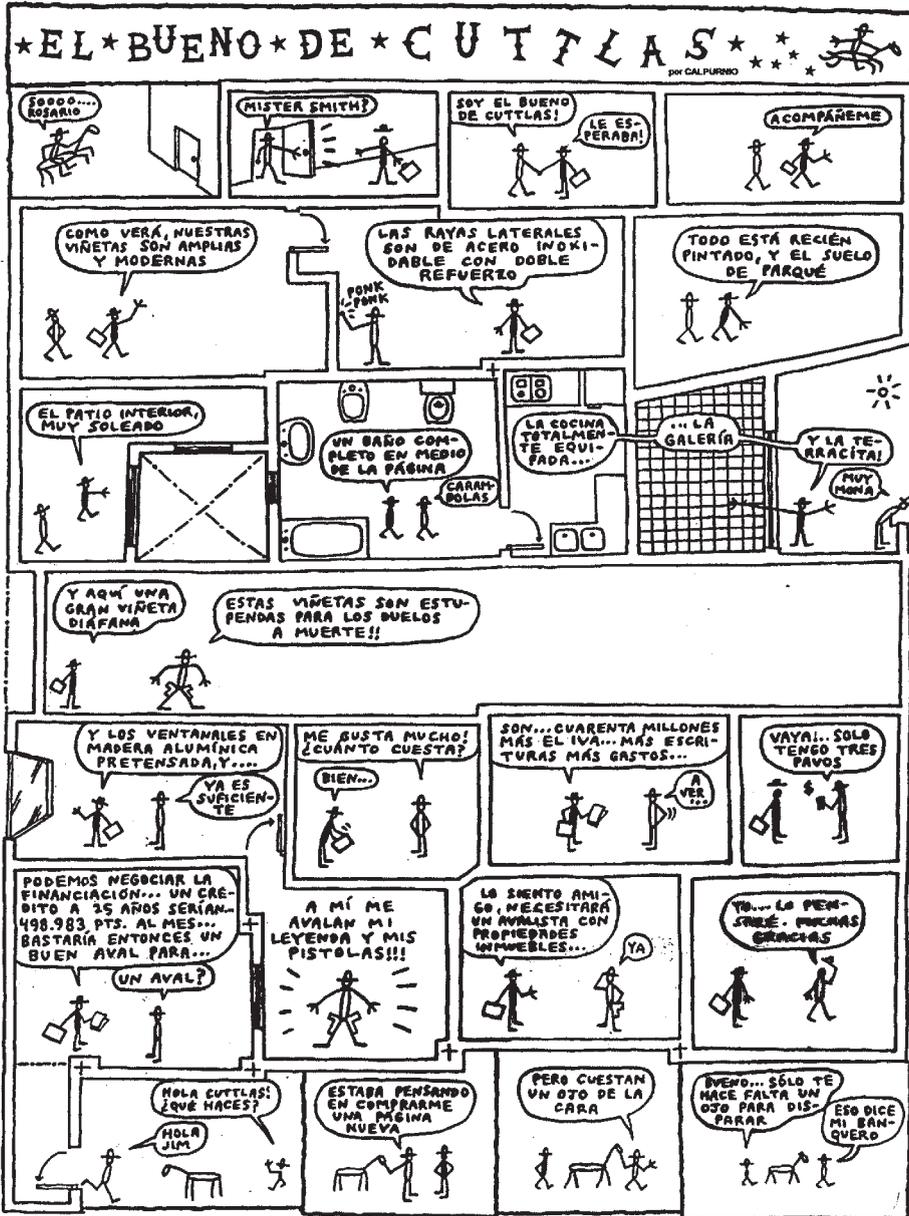


Figura 7. Calpurnio, El bueno de Cuttlas (1998). © Calpurnio

La elección de este episodio como objeto de análisis e interpretación tiene que ver, en principio, con sus cualidades propias, tan singulares, pero también con el hecho de tratarse de un cómic vehiculado por un periódico (lo que nos retrotrae al origen del cómic) y con su condición autoconclusiva.

El cómic *El bueno de Cuttlas* apareció por primera vez en 1983, en el fanzine *El Japo*, editado en Zaragoza por Calpurnio (Eduardo Pelegrín), autor también de *Proyecto X* y director de cine (*El Bueno de Cuttlas*, 1990 y *Con Cien Cañones por Banda*, 1991) y vídeo. Las aventuras de este “cowboy” esquemático y meta-cómico van apareciendo después en los magazines *Makoki* y *El víbora*, y en el suplemento cultural de *El País*, *El País de las tentaciones*, y están recogidos en *El bueno de Cuttlas contra los Malos* (Makoki, 1991), *El bueno de Cuttlas* (El País-Aguilar, 1997), *Cuttlas, el hombre del oeste* (Glénat, 1999) y *Cuttlas, el pistolero molecular* (Glénat, 2000). Los personajes que pueblan este mundo de ficción son presentados desde la ironía en la propia página web de Calpurnio (sendanet.es/calpurnio/WEB/cosasgeneral.html), divididos entre los amigos del protagonista y sus enemigos; entre los primeros están el vaquero negro, “su gran amigo del alma y compañero infatigable de aventuras”; Mabel, “la encantadora novia de Cuttlas, que comparte con él todos sus sueños (y también es la causa de muchas de sus pesadillas)”; el mexicano Juan Bala, “siempre apoyado en su tapia, aunque su cerebro nunca descansa”; el malhumorado Jou el cojo, quien afirma: “sólo tengo una pierna, los indios tienen la otra”; Clint Eastwood, quien aconsejó a Cuttlas que “lo importante es mantener la cabeza fría y el gatillo caliente”; el general Custer y su “incompetente” Séptimo de caballería; Mc el Enterrador, “amigo de Cuttlas, por considerarlo uno de sus principales proveedores”; y el Extraterrestre 37, “al que nadie comprende pero que da buenas vibraciones a todos”. Entre los malos están: Jak el malvado, obsesionado en matar a Cuttlas; los indios pielroja, “salvajes y traicioneros, como en las películas antiguas, siempre intentan raptar a la encantadora Mabel”; Frank el tonto, “al que su escasa habilidad con el revólver convierte en un enemigo menor”; Pancho Lagartijo y sus mariachis, “borrachos, pendencieros y asesinos, les gusta matar a las mujeres y a los niños primero, son pura basura”; y el Kukluxklan, los peores de todos, “unos miserables cuyo único interés consiste en atrapar a Jim, el vaquero negro para enterrarlo hasta el cuello y que las hormigas le devoren los ojos. Esto les acarrea constantes conflictos con Cuttlas, que siempre los atrapa y mata porque son bastante tontos.”

El aspecto que singulariza esta página de Calpurnio es la actitud irónica y paródica con que se encara, de la que derivan otras condiciones básicas, como la evidente estilización e infantilización extrema del dibujo y la metacomicalidad.

Sin necesidad de adentrarse en el visionado y lectura de la historia, la banda de presentación ya anticipa la actitud irónica. Palabra e imagen se conjugan en ella para dar las claves de descodificación al receptor. El sintagma del título incluye el nombre propio del protagonista, como es usual en buena parte de los

cómics; como también lo es el que el nombre propio venga modificado por un adyacente, mediante el que se busca añadir más información, y, en muchos casos, precisión por ubicación, condición social u otros rasgos. Es lo que ocurre con títulos generales de toda una serie como *La cosa del pantano* o *Terry y los piratas*, y, en adyacencias cercanas a nuestro título, con *Namor, el príncipe submarino* o *El Corsario de Hierro*. En el primer caso se opta por la adyacencia en aposición, mientras que en el segundo caso esa adyacencia se produce mediante una complementación del nombre. Pero en el caso que nos ocupa, el nombre propio ha sido desplazado a la estructura del adyacente, quedando como núcleo el adjetivo. Este tipo de sintagmas en español conlleva una torsión semántica que, si en algunos casos produce resultados disémicos y ambiguos (como v.g. “el perro del alcalde”: ‘el alcalde tiene/ es un perro’), en otros introduce un desplazamiento por el que, sin que el nombre propio pierda la condición semántica nuclear, el adjetivo adquiere un relieve semántico que no tendría de otro modo: es lo que ocurre con expresiones como “el tonto de José María” o “la pesada de tu hermana”.

En el caso de “El bueno de Cuttlas” se instala en el núcleo del sintagma un adjetivo que pronto va a revelar distinta amplitud semántica. En un primer momento, y a la espera de lo que haya de venir, el rasgo semántico del adjetivo es el más general: expresar cualidad. Pero basta tomar en consideración el tipo de letra con que se rotulan los grafemas y el monigote en el que los rasgos ‘sombbrero’ y ‘caballo’ llevan al ámbito del “western”, por tipificación iconográfica, para que la ‘bondad’ tenga una precisión dada por el contexto: entonces, “bueno” se opone a “malo”, como “héroe” a “villano” (respondiendo a los papeles sintácticos de “sujeto” y “oponente” en la estructura actancial).

La singularidad del sintagma se resalta más aún por la metalepsis que se da en la tercera viñeta, en la que el protagonista se denomina a sí mismo con el sintagma en su conjunto (“soy el bueno de Cuttlas”), frente a la utilización del nombre propio solo que se produce en la primera viñeta de la última tira, cuando es interpelado por Jim.

La combinación de grafemas y elementos icónicos en esta banda de presentación también es significativa. Entre los grafemas se ha infiltrado un elemento icónico, la estrella, que separa cada una de las palabras; la estrella final forma parte de la serie de cuatro anteriores y se combina también con las cinco que iconizan de forma metonímica el movimiento del caballo y del jinete. Esta continuidad visual permite un segundo movimiento de lectura, ahora de derecha a izquierda, del final de la banda hacia su principio, por el que el baile de las letras (manifiestamente desplazadas de su posición regular, tanto en el eje horizontal, como en el vertical) encuentra explicación en otra metalepsis, por la que el temblor que produce el galope desequilibra elementos no diegéticos, como los grafemas.

Con estas decisiones y componentes el lector-espectador recibe nociones básicas para adentrarse bien orientado en el resto del cómic: actitud irónica sobre el dinamismo y la aventura y una estilización e infantilización extremadas en la forma, noción que, en principio, no ha de llevar connotación negativa y que el lector pronto se verá obligado a precisar viendo que se produce sólo en el dibujo de muñecos (no en el plano del piso-página), como ocurrirá en la aventura, que pronto se verá también reducida a algo tan prosaico como tratar de comprar un piso (quizá la única aventura digna de este nombre en estos tiempos).

Este episodio de *El bueno de Cuttlas* cuenta-muestra cómo el protagonista intenta comprar una página nueva a modo de vivienda, pero debe desistir ante el exorbitante precio y condiciones de pago que le propone el vendedor.

El relato se efectúa desde una actitud irónica y paródica sobre una base metaficcional que cruza un género, el del “western”, con un ámbito, el mercantil, que, en principio, le es ajeno. El héroe emprende una aventura para la que no valen las condiciones de su mundo, el de la aventura, y fracasa, debiendo replegarse ante la contundente y aplastante inmutabilidad del sistema mercantil.

El episodio prescinde de cualquier narrador interno y se desarrolla por la acción de un meganarrador, con planteamientos muy clásicos. Los motivos o funciones que presenta son los de la llegada del héroe, entrada y encuentro con el vendedor, saludo, visita a la página vivienda, intento de compra, imposibilidad de hacerlo (con enfrentamiento por choque de criterios), despedida y salida, encuentro con un amigo, comentario y partida.

La adscripción genérica (aunque paródica) permite una lectura de funciones en clave proppiana, por la que se percibe el enfrentamiento del héroe con un oponente que lo derrota y pone en fuga, y el encuentro del héroe con un ayudante que entra en sincretismo con otro oponente o con el remitente (el banquero). El objeto (de deseo) de Cuttlas es un nuevo espacio, en el que vivir sus aventuras, pero su traducción por dinero lo desplaza a un juego de funciones diferente. Las modalidades en que se mueve la historia son fundamentalmente las del querer, saber y poder, puestas en oposición. El actante sujeto desea el objeto, pero carece del conocimiento adecuado para conseguirlo, lo que lleva a su impotencia.

La distribución de la materia argumental en viñetas responde a criterios dramáticos (más que narrativos), y su estructuración presenta un cierto desequilibrio. En principio, y como criterio general, no se da correspondencia entre motivo, situación y viñeta, lo que hace que un mismo motivo o situación se desarrolle a lo largo de dos o más viñetas; dado que las variaciones entre ellas son escasas, lo que queda de manifiesto es la baja densidad informativa del episodio.

Así, la primera viñeta acoge la llegada del héroe; la segunda, su impetuosa entrada y la sorpresa del vendedor; la tercera se dedica al saludo, pero la cuarta ya es una viñeta ociosa: su contenido se podría haber incluido en la anterior. Las

ocho viñetas siguientes y la tira-viñeta central plasman la función “visita” con un predominio de lo descriptivo que responde a la importancia del espacio en el episodio. La primer viñeta de la quinta tira acoge una función bisagra: termina (o, más bien, se corta) el interminable segmento de presentación del espacio, y se abre el de la negociación. La segunda viñeta de esa tira singulariza y da peso específico a la función. Las viñetas siguientes hasta la última están decididas sobre una situación de negociación en una serie de dos viñetas vinculadas por una precisión de foco de la segunda respecto a la primera que conlleva un subrayado expresivo. Así en la tercera viñeta de la quinta tira (de formato rectangular y amplía) se precisa el precio del edificio-página y el héroe rebusca en sus bolsillos: la viñeta siguiente (menor, formato más cuadrado) presenta el golpe de efecto. Lo mismo ocurre con las dos siguientes: condiciones de financiación y estallido de autoafirmación del sujeto; y algo parecido se da en las dos últimas de esa penúltima tira: negativa del vendedor con comienzo de aceptación del héroe y despedida.

Los pares de viñetas conjuntadas entre sí tienen, además, un conector similar: en la primera, la corta respuesta de Cuttlas es la que da paso a la viñeta siguiente, a modo de presentador o de anticipador.

La última tira dispone la materia en cuatro viñetas. En la primera se ofrece la salida de Cuttlas y su encuentro con Jim; mientras que el relato de Cuttlas de su actividad, intenciones y resultado se reparte en dos viñetas, para singularizar el problema que supone el precio y dar lugar a la frase metafórica (“costar un ojo de la cara”), cuyo significado literal sirve en la última viñeta para un nuevo juego irónico.

El episodio se dispone en su tiempo lineal, sin alteraciones de orden. La historia se infiere empezada antes de la primera viñeta, al considerar que la visita a la página-edificio se ha concertado de antemano: tras identificarse por sus nombres, el vendedor afirma haber estado esperando a Cuttlas; del mismo modo, puede considerarse que el tiempo de la historia continúa cuando los personajes se alejan conversando.

La ausencia de un narrador interno y la condición sencilla de la acción de narrar no impiden que, si el grueso de la historia se cuenta con una frecuencia singulativa, la coda aporte un resumen que supone, por tanto, una repetición de lo ya sabido por el lector; esta decisión se explica por un doble motivo: por un lado, la necesidad de saber, diegética, de un personaje; por otro, la extradiegética, del autor, en cuanto a darse pie para un último chiste.

En cuanto a la duración, el episodio se presenta en modalidad escénica, sin recurrir al resumen y con un uso moderado, casi insensible, de la elipsis y de la ralentización.

Hay pequeñas elipsis que eliminan acciones y movimientos que el cómic no puede (ni debe) reproducir, ya que se queda con el momento más definitorio o

significativo; así, por ejemplo, no se verá a Cuttlas bajar de su montura, acercarse a la puerta y abrirla; como tampoco ocurrirá algo así cuando abandona el edificio-página. Salvo en estos casos, el lapso de tiempo suprimido es sentido como mínimo o inexistente por el lector, quien entiende la situación desarrollada en estricta continuidad.

No obstante, junto a estas, hay otras situaciones más capciosas, como las que implicarían el paso de algunas viñetas a otras, donde la continuidad espacial se ha eliminado tan graciosamente como se estableció, mediante puertas en otras viñetas. El incremento de semantización del espacio de separación entre viñetas (“gutter”), por la condición metaficcional del relato hace que haya una cierta tensión entre la condición del significante y el significado temporal. El “gutter” (‘cañería’, en uno de sus sentidos) se convierte en este episodio en tabique de la edificación, visto en planta, lo que hace que tenga un grosor excesivo para la separación temporal que también puede y suele vehicular; de hecho, la situación más acorde con los usos habituales del cómic es la que se da en la última tira, donde una misma situación en continuidad, presentada en varias viñetas se resuelve mediante una separación mínima, con una sencilla línea gruesa.

El desajuste entre la duración de la voz grafiada y los iconos es asumido en el cómic como una de sus condiciones distintivas peculiares, y recibe tratamientos diversos. Este episodio parece despreocuparse de cualquier acomodación sistemática entre ambas duraciones; lo que sí hace en ocasiones es dotar de mayor sensación de duración a la condición puntual de los monigotes, mediante una dinamización mínima, conseguida por algunos gestos y, sobre todo, al ser presentados andando. No obstante, los parlamentos más largos los pronuncia Mr. Smith estando parado. Desde el campo de la palabra, si bien los parlamentos de Cuttlas son cortos (con lo que se acompañan mejor al dibujo), lo evidente es que la decisión de Calpurnio ha sido la de exagerar la verbosidad del otro personaje interlocutor.

El tratamiento del espacio arroja similar complejidad, y mayor trascendencia, derivadas de la condición metaficcional, paródica y desinhibida ante las reglas, que caracteriza a este cómic.

Clave de todo el episodio –como vengo reiterando– es el haber fundido la condición material básica de realización del cómic, la parrilla de viñetas, con el plano en planta de un edificio, haciendo, además, conscientes a los personajes de esta dualidad (condición que distancia a Calpurnio de otras muestras anteriores similares, como las conocidas de Eisner o las de *TBO*, en su famosa “13, Rue del Percebe”). Este planteamiento altera de forma notable la condición del espacio, a cuya ambivalencia se suma visualmente la combinación de la mirada cenital de tabiques, sanitarios y equipamiento de cocina, con la horizontal de los monigotes. Los fondos, blancos en casi su totalidad, alejan este espacio de cualquier aproximación referencial, no tanto para darle condición meta-física (como

sucede en *Krazy Cat*, por ejemplo), cuanto para retrotraerlo a la propia materialidad del cómic, a la blancura de la página, abierta como virtualidad, previa a acoger cualquier historia.

De otro lado, lo que pone de manifiesto este tratamiento del espacio (más aún que el del tiempo) es la perversión que se efectúa sobre el cronotopo de la aventura. El espacio abierto de la pradera, que posibilita el viaje, o en su defecto, el más reducido del poblado (y el tiempo que les es propio), son sustituidos y constreñidos aquí por un espacio ajeno y contrario al usual del género (sólo la primera viñeta y las cuatro últimas permiten situar al héroe en ese espacio/tiempo que le sería propio: el grueso del episodio encaja al héroe en un “dentro de” que le es, no solo ajeno (que sería lo propio de la aventura), sino impropio, donde el tiempo, además, pierde cualquier condición de la aventura, para acompañarse a un transcurrir prosaico.

Claro es que, coincidente con estas condiciones, no cabe hablar de personajes en este episodio. Sólo los nombres propios singularizan a los monigotes y les confieren una condición relativamente singular, que solo es admisible en el caso de Cuttlas, porque da nombre al cómic, es el héroe y su nombre es raro (¿relacionado con “to cut”?), pero sigue siendo sólo eso, un vaquero tipo (salva, insisto, su autoconciencia ficcional). En los otros casos, los nombres de Mr. Smith y Jim valen mejor para designar personajes-tipo (o, de otro modo, actantes individualizados), como ocurre con “el banquero”. En el primer caso, el nombre vale para cualquier vendedor (el tratamiento de Mr. y lo común del apellido Smith), y en el segundo, para cualquier joven (hipocorístico de James), en quien lo importante es la función de ser amigo-ayudante del protagonista. Es justamente esta tipicidad la que permite la ironía por el choque de comportamientos prefijados por el género literario o por los “frames” o esquemas de información conocidos y manejados por el lector.

Volviendo a aspectos relativos a la imagen, coincidente con la banda de presentación del episodio (que no es la misma en todos), la impresión global que ofrece la puesta en página es la de descuido voluntario. Tanto las líneas que delimitan la página como las de las viñetas, la parrilla visual, en suma, está trazada a mano alzada y sin mayor preocupación por la regularidad, aunque también con la intención de no alejarse mucho de ella.

La plástica global del texto responde también a este juego del sopesado desaliño. La página se divide por su mitad con una viñeta alargada, vacía de imagen, además, en su mitad derecha. Con ella se separan dos zonas de tres tiras cada una. En la superior la impresión visual que se transmite es menos homogénea que en la inferior. Las dos primeras tiras de la página dejan cierto equilibrio entre blancos y mancha negra, porque la primera tira tiene poco diálogo y son los globos y grafemas que contienen (tan desproporcionados frente a lo escueto de las figuras) las que manchan el texto, como ocurre en toda la zona inferior dispuesta con cuatro viñetas por tira (poco importa que la primera viñeta de la primera

tira se continúe con la segunda de la segunda) y con profusión de palabra y su mancha correspondiente; en la segunda tira aumenta la palabra, pero ello se equilibra con la decisión de configurarla con tres viñetas.

Pero, de nuevo, no hay homogeneidad; el contraste posible entre la zona superior y la inferior por rasgos como ‘más o menos manchado o abigarrado’ se evita mediante la tercera tira (de cinco viñetas), en la que adquiere protagonismo visual el dibujo correspondiente a la delineación en planta de algunos espacios (el patio, la “terracita” y quizás la galería) y de objetos (los del baño y la cocina). En la segunda viñeta de la tercera tira (que uno de los personajes considera como la central de la página) los monigotes casi se pierden de vista, disminuidos, desplazados y aplastados por sus palabras y éstas por los objetos.

El predominio de la figura rectangular en la forma de la viñeta (más o menos tendente al cuadrado) se rompe en las dos últimas de las segunda y tercera tira con la aparición de formas trapezoidales, quizá para dar cabida holgada al símbolo del sol, pero sin que ello altere la horizontalidad de la base, convertida en el suelo por el que andan los personajes.

Todo el cómic está desarrollado con línea simple y con trazos mínimos, con predominio de los rectos. La viñeta cuarta de la tercera tira presenta la única trama, y hay sólo cinco manchas, en el “gutter”-tabique, y en el patio interior, para marcar espesor (sin ningún criterio), lo mismo que las cruces que en delineación señalan presencia de pilares, y que aquí solo aparecen en las dos últimas tiras.

Los personajes son monigotes de estilización extrema con rasgos mínimos aislables: óvalo pequeño para cabeza, óvalo mayor y más alargado para cuerpo, raya recta para brazo (o dos para antebrazo y brazo), rematado por tres pequeñas rectas para ‘mano-dedos’; dos rectas (en la vertical o casi) para ‘piernas’ (o cuatro, en la primera viñeta, para ‘muslo’ y ‘pantorrilla’); dos rectas pequeñas en la horizontal, para ‘pies’ y pequeña horizontal y semicírculo para ‘sombrero’; en el caballo la diferencia es sólo de disposición de los trazos y de longitud y ausencia de las horizontales para indicar las pezuñas.

Con esta escasez de trazos la diferenciación de figuras se juega también con rasgos mínimos: el óvalo-cuerpo de Cuttlas queda sin entintar, mientras el de Mr. Smith se tinta en negro; cuando aparece Jim, se diferencia del monigote en negro porque lleva en negro incluso el óvalo-cara como corresponde a su condición.

El esquematismo se lleva al extremo de dejar de dibujar los trazos de los brazos, y, desde luego, no obliga a guardar las proporciones: los trazos-dedos son mayores de lo esperado en relación con el resto de la figura y los brazos se alargan también a voluntad del dibujante, en el caso de Mr. Smith, cuando funcionan como signos de ostensión, como punteros: en la primera y tercera viñetas de la segunda tira y, sobre todo, en las dos últimas de la tercera tira.

El exterior de la parrilla responde a un criterio espacial diegético sobre la base exterior/interior de la vivienda: el exterior se traza con línea sencilla y el interior con doble, y el mismo criterio se sigue para las viñetas.

El borde exterior llega a desaparecer en la última viñeta de la tercera tira, motivada por la configuración de la “terracita”, y se hace discontinuo en tres ocasiones: en la izquierda de la tira central (sin motivación), al adentrarse el tabique queda sustituido por los signos convencionales en delineación, raya-punto (ya utilizados en la viñeta superior para trazar el vano del patio interior); y también sin motivo entre las inferiores: en la primera viñeta de la cuarta tira se adelgaza la separación entre líneas para marcar el vano de la ventana; la línea inferior quiebra mínimamente su dirección, rompiendo la regularidad de la recta continuada, sin que tampoco en este caso pueda hallarse motivación clara; el resultado, no obstante, es una serie de cuatro elementos, dos situados algo más arriba y dos más abajo. También en la última viñeta de la página, el lado derecho del rectángulo toma cierta autonomía frente a la línea que delimita la vivienda.

El mundo creado por Calpurnio para este cómic se desarrolla a base de encuadres resueltos siempre en angulación horizontal (correspondiente a una “mirada” “objetiva”) y en “plano” general, sin que la relación de tamaño entre fondo y figura guarde mayor motivación. Los “planos” generales cortos de la primera tira dejan paso a “planos” generales más largos, respondiendo a la apreciación del vendedor inmobiliario de que sus “viñetas son amplias”, y se exagera en la tercera tira, donde las figuras se empequeñecen sin respetar ninguna proporción. La cuarta tira es “una gran viñeta diáfana”, lo que justifica un “plano” general largo, esta vez sí con cierta proporción.

Las tiras cinco y seis se resuelven de nuevo con “plano” general corto, bastante uniforme en todas las viñetas, salvo en la segunda de la sexta tira, en la que se acorta para mostrar con expresividad la reacción de Cuttlas. En las dos últimas viñetas de la última tira se da la singularidad de alargar el plano para significar alejamiento progresivo, en la línea de los finales de tantas películas en las que los personajes se van perdiendo hacia el horizonte. Aquí la falta de horizonte hace que la solución icónica pase por empequeñecer las figuras en relación al fondo (no los globos ni los grafemas), al tiempo que se prescinde de algunos de sus rasgos: brazos de ambos, brazo de Cuttlas y ramal de la yegua. Es claro que no le interesan a Calpurnio las opciones que le ofrecería la variedad de planificación ni la de angulación. A sus efectos, tiene mayor fuerza el primitivismo y la tosquedad de los recursos plásticos e icónicos, de los que también están ausentes la “iluminación” o el color.

La composición de la imagen tampoco ha preocupado a Calpurnio. El suyo no es un cómic artístico y los monigotes (cuando no son abrumados por los dibujos de objetos) se disponen procurando, sin más, no llamar la atención del lector por soluciones extrañantes, raras o inesperadas, salvo en la “gran viñeta diáfana”, por motivo evidente, que, además, se expresa de palabra: la amplitud y

la ausencia de objetos es la adecuada para duelos a muerte. La presencia arrolladora de la palabra en globos, por lo general desproporcionados con relación al tamaño de las figuras, viene a unirse a la irregularidad en el tamaño y distribución de viñetas y tiras, para dar un resultado sucio, con mucho “ruido” visual, que es más llamativo porque se produce en un cómic que extrema la estilización.

El esquematismo del dibujo y la propia intención irónica se conjugan bien con la casi ausencia de fondo y el coincidente desinterés por la perspectiva o la profundidad de campo o de espacio. Las figuras son monigotes que se pegan sobre el blanco de un espacio indefinido en el interior de la mayor parte de viñetas, en las que no hay ninguna referencia. En otras (la segunda de la segunda tira, la primera y segunda de la tercera tira y la primera de la última) se conculca cualquier planteamiento básico de perspectiva: los tabiques-lado de viñeta y objetos están dibujados en planta, en perspectiva aérea, mientras que los monigotes responden a la horizontal; tal situación se agudiza en las viñetas en que los personajes golpean, atraviesan o saltan desde líneas de planta que se toman como alzado.

Pero hay varias excepciones a esta ausencia de profundidad de espacio y campo, o visto de este modo, a esta infinitud del campo. Ya he aludido a las dos últimas viñetas, en las que esa profundidad se sugiere mediante el achicamiento de las figuras y la desaparición de trazos. A ellos se suman las dos primeras, en las que la angulación de líneas para dibujar la fachada del edificio y su correspondiente interior produce la impresión de profundidad. En el resto de viñetas (exceptuadas las que mencionamos como despropósito en relación con la perspectiva) se opta por una más o menos acusada diferencia de tamaño en un monigote respecto a otro, y en una posición más elevada sobre la base de la viñeta, para sugerir cierta lejanía o profundidad: la muestra más clara se da en la primera viñeta de la última tira, con el monigote de Jim; en otras, como la “gran viñeta diáfana”, la diferencia es menor y también lo es el efecto.

La importancia del vector de lectura, izquierda-derecha y arriba-abajo (característica del cómic occidental), se agudiza en este episodio y se toma como un motivo, una convención más a pervertir; no sólo porque la llegada de Cuttlas y la visita a la página-piso nuevos se hace siguiendo estrictamente este vector (cuando no están parados, los monigotes son dibujados en dirección izquierda-derecha), sino porque la última tira (y, si se quiere, la última viñeta de la anterior) supone una falta de “raccord” (o un salto en el eje), por la que el personaje que “aparece en campo” por la izquierda y también accede al edificio en el mismo sentido, hace todo el recorrido sin vuelta atrás, pero sale (salta) de la viñeta-edificio hacia la derecha y no retrocediendo, como se esperaría del respeto a la verosimilitud.

El esquematismo de las figuras, unido al encuadre en plano general, elimina la posibilidad del gestuario facial. Esta carencia lleva a dos soluciones metoními-

cas muy propias del mundo del cómic: el susto o asombro que experimenta Mr. Smith se representa con el sombrero despegado de la cabeza, sustituyendo el sentimiento por su efecto físico, codificado ya como tal y presente en fórmulas de cortesía o gestos como el alzar el sombrero para saludar o rascarse la cabeza para pensar.

Pero si falta el gestuario facial no ocurre lo mismo con la expresividad corporal. Las figuras son predominantemente rígidas, salvo en la primera viñeta, en la que el monigote de Cuttlas se dobla por el eje central y la yegua (transparente) se alza de manos, y en la última de la tercera tira, donde Cuttlas se “asoma” a la terraza, doblándose. Hay también leves modificaciones en este eje en la tercera viñeta de la segunda tira y en la segunda de la quinta tira, donde Mr. Smith se inclina hacia adelante para abrir el maletín. El óvalo que representa ‘cabeza’ (con ausencia de trazo para ‘cuello’) se desplaza también levemente del eje vertical en dos ocasiones (viñeta primera de la segunda tira: Cuttlas mira hacia arriba; y última de la quinta tira: Cuttlas mira su escaso dinero). Con estas condiciones del monigote básico, son los trazos para ‘piernas’ y ‘pies’ y los trazos para ‘antebrazo-brazo-mano-dedos’ aquellos que confieren dinamismo a la figura.

Los trazos de ‘piernas-pies’ tienen dos posiciones básicas para significar: reposo y movimiento; si bien, de nuevo, la viñeta de llegada es una excepción, ya que presenta a Cuttlas a caballo y el movimiento más exagerado, aunque, curiosamente, el monigote no tiene brazos. Como posiciones intermedias entre reposo y movimiento (incoativas y conclusivas) están la segunda viñeta de la primera tira, donde Cuttlas entra con fuerza y los trazos de ‘pierna izquierda’ y ‘brazo izquierdo’ se alargan, y las dos en que el monigote de Cuttlas adopta la pose de pistolero en tensión, a punto de desenfundar, respondiendo al gestuario iconográfico típico del género. Los rasgos que significan ‘antebrazo-brazo-mano-dedos’ presentan la singularidad, ya dicha, de poder desaparecer y alargarse de forma desproporcionada. En el monigote del Mr. Smith lo representativo es que uno de los trazos se convierte en señalador.

En cuanto a la relación espacial, de proximidad, entre los monigotes, es significativo cómo se mantiene una distancia de cortesía, obligada por los diferentes papeles sociales de vendedor y comprador; en ningún momento (salvo en el saludo de la viñeta tercera de la primera tira) se invade el espacio personal del otro; más bien, se extrema la situación contraria: los monigotes están un poco de más de alejados el uno del otro en situaciones como las de la negociación, que requerirían un mayor acercamiento.

El movimiento se sugiere, pues, en esta página sobre la base de la figura y algunos de los rasgos que la componen, pero sobre ello, y recurriendo a elementos muy representativos y reconocibles del cómic, Calpurnio utiliza algunos iconemas para representar el impacto (cuatro líneas más o menos cortas según la violencia del golpe o movimiento: mayores en la segunda viñeta de la segun-

da tira, para el efecto visual de ‘golpes en el tabique’ (en este caso acompañados por la única onomatopeya de todo el texto).

En las dos viñetas centrales de la quinta tira se emplean también iconemas para significar trayectoria en el desplazamiento de los brazos: dos pequeñas líneas sobre el brazo de Mr. Smith, al manipular su maletín, otras dos sobre el codo de Cuttlas cuando se rasca el bolsillo: en este caso la forma en que estos iconemas se pliegan a la forma del codo hace que sean un atisbo de descomposición visual de la figura.

El caso de la segunda viñeta de la penúltima tira es más llamativo. La posición frontal, el “plano” general más corto de toda la página y la vehemencia de la (tópica) respuesta de Cuttlas hacen que las líneas cinéticas sean más largas, que se multipliquen y que rodeen toda la figura del monigote, como un aura corporal; por ello, estos iconemas pueden acoger una doble significación en su cinetismo: exterior (como despliegue de tensión de miembros para la pose de alerta) e interior (violencia con que emerge un sentimiento de reafirmación ante una duda ofensiva), algo que podrá verse también en *Torpedo*, en el siguiente comentario.

La economía de medios que se puede observar en el uso de otros códigos se percibe también en los aspectos iconográficos, en aquellos motivos ya codificados que permiten una descodificación automática por remisión a una tipología asentada culturalmente, ya sea específica del cómic (y se amplíe, incluso, a otros ámbitos), ya provenga de otros ámbitos. En este caso, la referencia al mundo del “western” se efectúa por medio del sombrero (más “tejano” en el caso del vendedor que en el de Cuttlas, curiosamente) y de forma complementaria mediante la yegua y, en su momento (estelar y significativo) por las fundas-pistolas. El conjunto icónico-semántico ‘sombrero más montura’ orienta la descodificación de manera más adecuada que si solo se recurriera al sombrero: cuando esta referencia está conseguida, la cabalgadura puede desaparecer hasta la última tira, como las pistolas, que también cumplen su función en las dos viñetas en que son requeridas y luego desaparecen. El conjunto de sombrero y pistolas deriva, en fin, en la pose típica de duelo o amenaza.

El icono del vendedor (tintado en negro y con sombrero más cuadrado) se caracteriza por el maletín del que extrae una documentación, que presenta como Cuttlas sus pistolas y que, una vez cumplida su función identificadora, también puede faltar.

Al margen de estos iconos, la página sólo presenta dos objetos estereotipados icónicamente: el sol, representado de forma infantil y el símbolo del dólar, \$, para representar ‘dinero’.

En cuanto a lo visual, ya hice referencia a la desproporción entre globos y figuras icónicas y al tamaño del rotulado, que hace que la palabra casi se adueñe de la página, y eso a pesar de no haber ningún texto en cartucho. Dejando al margen la banda de título, la palabra aparece siempre en estilo directo y vehicu-

lada en casi su totalidad a través del diálogo, salvo en la primera viñeta, donde sólo están la voz de mando, para ordenar parada a la yegua, y el vocativo con su nombre.

Los diálogos que se desarrollan son dos: de Cuttlas con Mr. Smith y de Cuttlas con Jim. El primero es el que ocupa la mayor parte de la historieta y se desenvuelve en torno a dos motivos: la mostración de las características del piso/página, por parte del vendedor inmobiliario, y la discusión sobre precio y condiciones de pago.

La palabra se anticipa a la imagen, e incluso comienza a conferirle condición irónica y metacómica en la primera viñeta de la segunda tira, cuando el vendedor, sobre un fondo en blanco, inicia el juego de transferencia semántica entre los sememas “piso” y “página” y sus componentes, “habitaciones-viñetas”, “tabiques-rayas laterales” o “baño completo en medio de la página”. La ironía se desprende no sólo del juego metacómico, sino del choque entre el mundo de la aventura y la situación prosaica de la compra de un piso. El vendedor desarrolla su discurso con fraseología y léxico sectoriales tópicos, sin intervención de Cuttlas o con una participación entre expresiva y fática, una vez con una expresión propia de monigote (no de curtido “cowboy”), “carambolas” y otra (“qué mona”) que rompe también con el decoro del aventurero.

El desnivel entre el ámbito mercantil y el de la aventura se produce de forma manifiesta en la viñeta central, la “gran viñeta diáfana”, donde Cuttlas ve las condiciones del espacio contextualizándolas en el “western”, en situación típica, para la que, incluso, llega a posar. El “ya es suficiente”, de Cuttlas, que corta la exposición del vendedor, da lugar a la intervención central de Cuttlas, que responde a la actividad del vendedor (“Me gusta mucho!”) y por otro, introduce el motivo aldeaño del precio (“¿cuánto cuesta?”). La ironía cómica se consigue en la nueva situación porque a lo exorbitante de la cantidad (dada, además, de forma acumulativa) se opone, no la ya ridícula cantidad que pone el héroe (contada en los “pavos” propios del “western”, frente a la severidad rotunda de los “millones”, “iva”, “escrituras” y “gastos”), sino el hecho de que Cuttlas busque el dinero y aun se sorprenda al no hallar más, como si pudiera tenerlo.

La siguiente situación escenifica el choque frontal entre los dos mundos. El discurso del vendedor (inasequible al desaliento) crece (visualmente agobia a las figuras) para plantear una “solución” al problema de la liquidez del héroe: un crédito que desemboca en la necesidad de un aval. Otra diferencia de contextualización hace que Cuttlas se subleve, con una pregunta que fija el motivo (“Un aval?”) y con una declaración exclamativa de afirmación de su mundo, realizada por el tamaño de la rotulación y subrayada, como ya se vio, icónicamente.

Pero esta historia cuenta la derrota del héroe y la retirada de su mundo ante la fortaleza incuestionable de la especulación económica. A las voces-testigo representativas del “western” (“leyenda”, “pistolas”, el vendedor, nada impresio-

nado, sigue oponiendo su discurso y su argumento: “avalista con propiedades inmuebles”, y ello, además, con una intromisión en el mundo propio de Cuttlas, al que llama “amigo”, como en otro ámbito lo llamaría “señor”. El “ya” con que responde Cuttlas manifiesta su aceptación de lo inamovible y, por tanto, de su derrota. Su siguiente intervención ya es la huida del vencido que admite, incluso, la expresión propia del otro ámbito, la del comprador, y que, superado por el precio, se retira con presunta dignidad tratando de salvar la fachada, con un “lo pensaré”.

La última tira es, curiosamente, un resumen de la página, al que se añade una nueva ironía. A la pregunta de Jim sobre su actividad, Cuttlas responde en dos tiempos (y dos viñetas) a los dos motivos básicos sobre los que se configuran las dos isotopías básicas, coincidentes, del texto: pensar en comprar una página nueva y su condición de inasequible. El “pensando” con que responde es polisémico y acoge sentidos como ‘deseando’ o ‘intentando’ y, de forma reveladora, se integra en una perífrasis con el verbo en pasado: no dice “estoy”, sino “estaba”. En cuanto al precio responde con una frase metafórica: “cuestan un ojo de la cara”, que pronto da lugar a una lectura literal, contextualizada en el “western”: podría prescindir del ojo y seguir disparando, se le ocurre al amigo; pero esa solución ya la había contemplado el banquero de Cuttlas, con lo que continúa y culmina la ofensiva del mundo económico sobre el de la aventura.

Los diálogos, en fin, aun con contextualizaciones diferentes, cumplen su función, porque Cuttlas es capaz de admitir las condiciones de ambos ámbitos, el mercantil y el de la aventura: es, en todo caso, un héroe que asume su condición metacómica.

5.3. El episodio

J. BERNET y E. ABULÍ, Torpedo. Iré a escupir sobre vuestra timba.









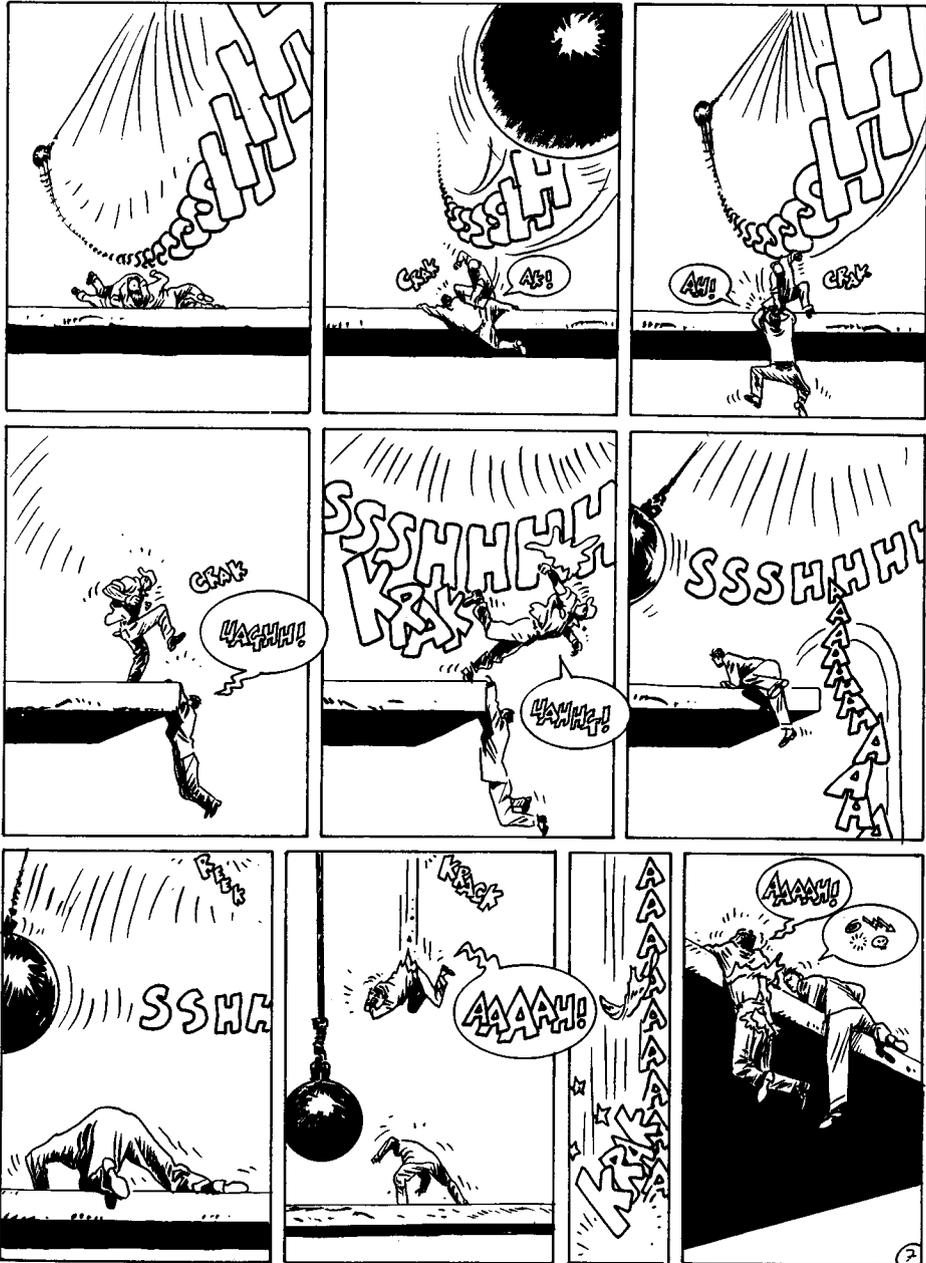








Figura 8. J. Bernet y J. L. Abulí, *Torpedo. Iré a escupir sobre vuestra timba* (1991).
© Glénat España

Este episodio del conocido cómic *Torpedo 1936* (1991) puede servir para plantear el análisis y la interpretación de un episodio extenso y conclusivo. Tiene la peculiaridad de prescindir de la palabra, salvo en su uso onomatopéyico e interjectivo, con lo que descarga en la imagen la función informativa y las que le puedan ser adjuntas.

El personaje de este asesino a sueldo sin escrúpulos, frío y cínico, fue concebido por el novelista Enrique Sánchez Abulí y dibujado en sus dos primeros números por el neoyorkino Alex Toth, quien renunció -al parecer- por discrepancias con la amoralidad de la publicación. Pasó entonces a dibujarla Jordi Bernet, que fue quien le imprimió los rasgos visuales característicos que lo hacen singular y reconocible desde comienzos de los ochenta, habiendo pasado a dibujo animado e, incluso, a iconizar la publicidad de un whisky. En 1986 Bernet y Abulí recibieron el premio Alfred en el Salón de Cómics de Angulema, por uno de los volúmenes de *Torpedo 1936*. La colaboración de ambos ha dado lugar también a *De vuelta a casa*, thriller futurista (1984, en la revista mensual *Zona 84*). Con el guionista Antonio Segura creó Bernet otro conocido cómic, *Kraken*, serie entre lo fantástico y lo negro, donde un policía (Dante, con nombre simbólico, por intertextualidad) se ve obligado a descender constantemente a los infiernos de las cloacas de la ciudad, donde habita el monstruo terrible que da título a la serie. De mayor alcance y repercusiones ideológicas es *Custer*, escrita por el guionista argentino Carlos Trillo, publicada en *Zona 84*, en 1985, y recopilada después en álbum; se trata de una historia de clara inspiración goetheana, en la que el protagonista vende su vida por dinero a la televisión, para ser emitida; la degradación moral se acentúa cuando los ejecutivos la manipulan en el montaje. Con Trillo ha realizado Bernet también *Light & Bold*, sobre la plantilla de *La Bella y la Bestia*.

Bernet entiende el cómic próximo al cine, dándole incluso mayor importancia a los aspectos narrativos (personajes, trama, resortes narrativos, ambientación...) y a los de "puesta en escena" (composición, iluminación...) que a los propios del dibujo, algo que se puede comprobar en algunos aspectos del episodio que presentamos.

Este episodio relata y muestra los avatares de Torpedo, asesino a sueldo, sin escrúpulos, quien, acompañado de Rascal ('pillo', 'pícaro', en inglés), su inseparable y cretino amigo y compañero, acude a un garito para jugar una partida de póker en la que quedan desplumados por otros dos contrincantes. Reciben a continuación, como forma de resarcirse, el encargo de liquidar a un individuo que trabaja en la construcción de un edificio y cuya foto les muestra uno de los tahúres. Localizado el sujeto, se entabla una lucha feroz, con diferentes alternativas, hasta que, mediante un golpe de suerte, Torpedo y su amigo salen vencedores. Vueltos al garito, cobran el trabajo y vuelven a jugar y perder. El anfitrión les propone otro encargo, mostrándoles otra foto de un nuevo tipo al que deben liquidar, pero al estrechar la mano de Torpedo en la despedida, comienzan a caer

cartas de la manga del ganador. Torpedo lo arroja entonces por la ventana, pero, en otro golpe de suerte, cae sobre un toldo y luego salta a la calle indemne, para, al momento, ser atropellado y muerto. Rascal zarandea al segundo contrincante, un oriental bajito que, inopinadamente, lo tunde a golpes; Torpedo lo encara entonces y, eludiendo la pelea, lo mata de varios disparos. Tras ello, los dos personajes se pierden en las calles de la ciudad.

La viñeta de presentación contiene y presenta (como suele ser usual) una elevada concentración informativa. Aunque, curiosamente, los nombres de los autores se han desplazado a la segunda viñeta (como siguiendo el desarrollo de una secuencia de créditos cinematográficos), esta viñeta contiene el título, singulariza icónicamente los naipes del póker (motivo básico tanto icónico como argumental), adelanta la estética en blanco y negro, fuertemente contrastada, y deja atisbar el aprovechamiento de varios términos de profundidad de campo, que será recurso frecuente en el interior del episodio.

El título remite al clásico de Boris Vian, *Escupiré sobre vuestra tumba*, en un guiño intertextual del que se deriva un importante rendimiento semántico: por un lado, refuerza la ubicación del mundo ficcional en el subgénero negro, al que el lector conocedor de *Torpedo* sabe pertenece este protagonista, y también refuerza la condición amoral, asocial, cínica y vengativa que lo caracteriza; por otro, la paronomasia supone un matiz en la ironía, para atraer la atención hacia el juego de cartas y, de forma más precisa, hacia los bajos fondos, al utilizar la voz de argot “timba”, en vez de “partida”.

Torpedo se adscribe con claridad al subgénero “negro”, en el que importa más poner de manifiesto la degradación individual y social en un mundo hostil y violento, que la resolución de un enigma, condición que caracterizaría, más bien, al policíaco, con el que sin duda comparte rasgos.

De esta adscripción a un subgénero tan fuertemente codificado derivan de inmediato varios rasgos temáticos y formales, de entre los que el creador puede hacer alguna elección y sobre los que puede efectuar ligeras modificaciones, siempre respetando el umbral de significación exigido por el cómic. En este caso se ha optado por un asunto de trampas en el juego, asesinato por dinero y ajuste de cuentas o venganza, en un espacio urbano, especificado en el tópico del garito, con la relativa novedad del edificio en construcción, como lugar que recupera condiciones de los espacios naturales originarios para la aventura. El relato, con evidentes condiciones cinematográficas (que vienen a profundizar sobre las propias del cómic) opta por una estética cercana al expresionismo (sin rigidez y sin constancia) y por subrayar su recurso a códigos iconográficos fuertemente marcados, con una utilización económica de alta eficacia informativa y con una utilización de recursos en la que se relajan las exigencias estrictas.

Así, el personaje de Torpedo remite al estereotipo de gánster duro, popularizado tanto por el cine como por el cómic y la literatura norteamericanos desde

los años 30 y 40. Alto, robusto, fuerte, de ancha espalda, cuello poderoso, mentón duro, pómulos marcados, frente despejada por un cabello liso y rebelde, peinado hacia atrás, patilla larga y rectangular y ojos alargados por la tensión y dureza de la mirada. Sobre esta armazón es el vestuario el que precisa el icono de referencia: sombrero de ala ancha, traje claro, pantalón de pierna holgada con vuelta en el bajo, chaqueta cruzada de amplias solapas en pico, sobre camisa negra y corbata clara, bien ajustada; es detalle caracterizador el que mantenga puestos los guantes de cuero en toda ocasión y que sostenga constantemente un cigarrillo entre los labios, representados por una escueta línea.

Similares condiciones presenta Rascal, su compañero, cambiando lo que hay que cambiar: tipo bajo y regordete, la fortaleza y angulosidad de rasgos de Torpedo es en él línea curva; pelo ondulado y bien peinado, mofletes, labios gruesos, ojos redondos y redondeamiento general de toda la figura.

Los dos tahúres también responden a una tipología fácilmente reconocible: jugando de nuevo con la pareja contrastada, uno de ellos es alto, flaco, con forma facial de pera, orejas salientes, nariz fina, pelo engominado con la raya perfecta y con fino bigote sobre unos labios tan delgados que llegan a desaparecer. Como corresponde al tipo de jugador, está en mangas de camisa, clara, de cuello redondo y duro, con corbata también clara, ajustada al cuello, con ligas en los antebrazos, puños de la camisa prendidos con gemelos y pantalón a rayas, con cinturón. Su compinche responde al mismo estereotipo, pero es de rasgos orientales (que mostrarán su funcionalidad en el saludo de despedida que repite dos veces -en viñetas muy parecidas- y, sobre todo, al revelarse experto en artes marciales y propiciar así el clímax de violencia del final de episodio.

Si la apariencia externa responde al tópico, Bernet, a partir de ella, lleva a cabo una interesante labor en cuanto a la plasmación de gestos representados, en los que destaca la habilidad en obtener significados básicos de sensaciones o sentimientos a partir de la representación de ojos (más cejas) y labios (más dientes).

Ello se da incluso con Torpedo que, aunque es caracterizado por un hieratismo muy marcado (que lleva a que se le represente con frecuencia de perfil o incluso a que se le borren rasgos del rostro), puede llegar a expresar enfado (ante un barajado excesivo), sorpresa mayúscula (al encontrarse de sopetón con su víctima), furia (por el dolor y el golpe burlado), sombría serenidad (al cobrar el encargo), cierto asombro (al descubrir las cartas en la manga del otro), tensión y odio (antes de amartillar la pistola) y dureza (al disparar). El resto de personajes, más sueltos en gestualidad, permiten un muestrario más variado, aunque sin alardes. Con el amigo de Torpedo se acentúan los gestos de miedo por vértigo en la pelea en el edificio en construcción, y con el oriental se recurre a una mueca estereotipada, que tanto podría ser una sonrisa, como la exageración de sus rasgos faciales, dientes incluidos.

Es en el tahúr delgado donde Bernet despliega mayor número de recursos de gestualidad facial. Es en este personaje en quien descansa la iniciativa del episodio y es quien lo abre con el mayor peso visual en la viñeta: inclinación de cabeza, mirada taimada a la que acompaña el gesto retraído del bigote, en una composición que se repite en la siguiente viñeta; las dos siguientes lo muestran absorto y complacido en su habilidad con el mazo de cartas; la última viñeta de esta primera página exagera su gesto de susto; las dos siguientes lo presentan serio y concentrado en la partida, y la central muestra su gesto de avaricia golosa al recoger las ganancias; la antepenúltima viñeta de esta página segunda lo ofrece en un gesto de complicidad, con la misma reticencia en la sonrisa y seriedad en los ojos con que vuelve a recibir a Torpedo y su compañero y con que vuelve a encargarle el segundo asesinato; el as que cae de su manga abre el gestuario a las variantes del temor: primero con disimulo, después con angustia y al fin con terror manifiesto; su última imagen nítida es de sorpresa y miedo ante el ruido de la frenada del automóvil que acabará con su vida.

La representación de los espacios también juega con el empleo canónico de rasgos y el recurso al tópico visual: mientras el edificio en construcción se resuelve con un entramado de vigas de hierro, el garito es, ante todo, una mesa redonda y una lámpara colgada de amplia tulipa; la ciudad, por su parte, se resuelve en la primera viñeta de la tercera página con un fondo en el que se ven parte de edificios y un segundo término de la imagen en el que es bien visible el indicador del cruce de la 4ª y la 5ª Avenidas, de Nueva York puede inferirse. El edificio en construcción no se muestra en su totalidad, pero su altura ha de ser notable, porque en dos ocasiones aparece en fondo la aguja de un rascacielos y ese mismo edificio junto a otro (en la página cinco): esquematismo máximo para sugerir 'gran urbe', que incluso deja que desaparezcan estos signos en la mayor parte de fondos. El exterior del garito también descuida la representación espacial verosímil para quedarse con lo imprescindible para significar: por la ventana por la que va a ser arrojado el tahúr se ve otro edificio (su fachada y cubierta tienen la finalidad de mostrar altura), la siguiente viñeta es el exterior del garito, que, curiosamente, aparece como un edificio aislado, y en el final de la secuencia del atropello desaparece cualquier fondo. La última viñeta recurre de nuevo a un "plano" general muy corto en el que se sugieren muy esquemáticamente los edificios, mientras se opta por dar entrada a otras figuras, a la cartelería y a los automóviles.

El episodio está estructurado con una sola acción principal distribuida en tres secuencias, buscando que la tercera repita lo sustancial de la primera, lujo que un cómic sólo se puede permitir si -como es el caso- tiene una función definida y rentable; se trata de descargar en esta secuencia el contenido no sólo de la primera, sino también de la segunda: quedar desplumado lleva a Torpedo a admitir un asesinato que casi le cuesta la vida, situación en la que vuelve a encontrarse punto por punto, cuando de improviso se produce la caída de la carta que

delata al tahúr y que abre la secuencia hacia el desenlace, viniendo a justificar (valga la expresión) el estallido final de la violencia, no sólo por la trampa, sino por la acumulación.

Principio y final del episodio reproducen el modelo de composición argumental clásico: la llegada del héroe a un lugar ajeno y su partida tras desarrollar la aventura.

El desarrollo del tiempo es lineal, sin modificaciones de orden y con mínimas elipsis, ya que, como apunté más arriba, se trata justamente de dar impresión de continuidad. Esta impresión se logra argumentalmente por la selección de momentos muy próximos entre sí en las viñetas sucesivas, situación que se exagera en la primera página en el motivo del interminable barajado de las cartas.

El tiempo de la partida se fracciona en momentos entre los que el tiempo transcurrido ha de ser mayor (o notable), como sabe el lector por experiencia. Podría haberse utilizado como indicador del paso del tiempo el menguar de los cigarrillos al consumirse (o, de otro modo, el encender otros nuevos), las colillas en un cenicero (inexistente) o en el licor de una botella (invisible por opaca); pero los cigarrillos tienen siempre similar dimensión, como acabados de encender; no utilizado este recurso (tan usual en el cine), el que sí se emplea es el de hacer crecer el montón de monedas (de un grosor excesivo) en el lado de los tahúres, mientras desaparece del de sus contrarios.

El conocimiento de esta primera secuencia y su similitud con la segunda permite reducir esta última de dos páginas a una: las cinco viñetas que mostraban el exasperante virtuosismo del tahúr, se condensan ahora en una sola, lamentablemente descuidada en lo visual y con la inverosimilitud añadida de que sean los dos tahúres los que barajan, con dos mazos de cartas, al principio de la partida; el desarrollo de esta, que en la primera secuencia se componía con seis viñetas muy cuidadas y expresivas, queda ahora en una sola viñeta, neutra. Se repiten de manera más o menos clara tres de las viñetas: las de Torpedo mostrando sus bolsillos vacíos y la del apretón de manos de su amigo con el oriental inclinándose en segundo término, donde se subraya el parecido entre ambas, mientras que la de la fotografía del nuevo “encargo” condensa dos viñetas anteriores, en las que el tahúr sacaba la foto y después esta aparecía mostrada.

Se acorta el tiempo de forma evidente en las secuencias de pelea, tanto en el edificio, como en el garito. En ambas, varias viñetas se van uniendo mediante la relación acción-reacción inmediata: mostrar una foto-sorpresa, puñetazo-puñetazo, amenaza con pistola-reacción agresiva con soplete, quemadura-ceguera-desequilibrio, lanzamiento de un gancho-acción de esquivarlo-atrapamiento de un personaje-vuelo.

Este mismo esquema temporal es el que se emplea en la pelea del garito, donde cada viñeta recoge momentos muy inmediatos, en los que, de forma paradójica, el montaje fraccionado (a que anima el cómic y que Bernet subraya con

sus decisiones de encuadre, punto de vista y angulación) ralentiza su rápido transcurso.

Solución muy distinta a la que da a la parte central de la pelea en el edificio, donde (como ya he apuntado) Bernet llega a disponer un espacio en continuidad visual para hacer ostensible la continuidad temporal y duración de la acción. Frente a ello, los dos fragmentos con mayor duración son los que corresponden a la salida del garito a la calle hasta llegar al edificio en construcción y la de la vuelta: la primera se sugiere a partir de una viñeta específica, la segunda, no, aprovechando nuevamente la economía de medios.

Decisiones de este tipo en lo argumental se unen a las visuales para ofrecer un cómic con un ritmo de lectura alto: regularidad en la puesta en página, limpieza del dibujo, con escasos detalles que atraigan la atención por sí mismos o el borrado de fondos y, claro es, la ausencia de la palabra en diálogos o cartuchos narrativos.

El espacio en que se desarrollan los sucesos es, en buena parte, topificado por el subgénero: la ciudad, vista para la literatura desde Baudelaire como macroespacio deshumanizado, amparador, cuando no propiciador, del anonimato y la agresividad. En este episodio se trata de un espacio neutro reducido a la calle de la que vienen y a la que vuelven los personajes principales, pero las condiciones latentes de peligrosidad y la amenaza se materializan, sobre todo, en el violento atropello que sufre el tahúr.

La ciudad incorpora dentro de sí otros dos espacios, el garito y el edificio en construcción: ambos serán los lugares básicos, inmediatos, de la peripecia.

El garito responde a los rasgos tipificados, de los que, por economía de medios, solo se ofrecen los necesarios para situar la acción y al lector: cierta clandestinidad (una puerta que no se abre franca), mesa de juego, lámpara sobre ella, mazo de naipes, atuendo de los tahúres, tabaco y, curiosamente, poco alcohol. Decisiones de dibujo y “fotográficas” (relativas a fondos y escasa profundidad), le dan apariencia claustrofóbica.

Pero, de nuevo, entra en juego la escasa exigencia de respetar de forma puntillosa la verosimilitud, amparada en un pacto de relajación con el lector, y así, no hay inconveniente en que lo que parecía pequeño, cerrado y oscuro e, incluso, en las inferencias de lectura, podría ser un semisótano, se convierta por necesidades del guión en una habitación, con una ventana sin cortinajes por la que entra diáfana la luz del día y por la que sale arrojado el tahúr, desde, por lo menos, tres pisos de altura. Tampoco debe importar mucho el que cuando el lector ha identificado el lugar más como un piso particular que como un establecimiento público, sea cuando la puerta, con su ojo, remita más bien a esto último (decisión que sin duda tiene que ver con un capricho visual, para encuadrar en redondo).

De cualquier modo, no cabe duda de que se trata de un espacio tipificado como propicio para el juego, entendido como enfrentamiento, al que se allega la disputa por el dinero, como único valor sólido y en el que se desliza pronto el engaño, lo que, a partir del código agresivo del hampa da lugar a la pelea y a la muerte.

El segundo espacio de los acontecimientos es un edificio en construcción. El cambio con respecto al garito es radical y activa oposiciones como las de dentro/fuera, construido/ en construcción, habitado/deshabitado, bajo/alto, pequeño/ grande y, valga la paradoja, artificial/ natural.

En efecto, con el rascacielos en construcción lo que se está consiguiendo es un espacio para el enfrentamiento con las condiciones que tendría un espacio natural (el borde de un precipicio, por ejemplo); el espacio esquemático diseñado mediante vigas y silgas de acero sugiere, por competencia intertextual, el espacio marino de la aventura pirata o también, dados los vuelos por los aires con cables, el de la selva de Tarzán.

Se trata de un procedimiento muy conocido, usual en cómic (en *Spirit* o *Dick Tracy* se ve con frecuencia, y no digamos nada de los cómics de súper-héroes) y con muestras relevantes en cine, desde la futurista *Blade Runner* a las realistas *La jungla de asfalto* o *La jungla de cristal*, que ya aluden desde su título a la intersección de los dos ámbitos.

Con ella, se produce una importante asociación de rasgos semánticos (además de los formales, visuales), en la que se intensifica el riesgo, el peligro y la amenaza; la seguridad o la previsibilidad que da el mundo artificial en su control de posibilidades y en su regularidad, en su tecnificación controladora, se pierden (o terminan de perderse) por el embate que produce la entrada de lo imprevisible y lo adverso de un espacio no humano.

La agresividad, admitida ya como componente de este mundo urbano, por el conocimiento que se pueda tener de la serie o por su remisión al subgénero o, nuevamente, por el título, y que comienza a mostrarse con el puñetazo de Torpedo sobre la mesa, se desata de forma animal (el “GRRR!” de Torpedo hubiera valido igual para una fiera) en la secuencia de la pelea. No creo cometer una exageración interpretativa si hago notar que, en el otro ámbito, la irrupción del coche que acabará con la vida del tahúr tiene resonancias de fiera: apareciendo de improviso, negro, veloz, certero y mortal, sin presencia humana manifiesta en su interior.

La densidad de sucesos de este episodio no es alta. En consonancia con la tendencia general del relato en las últimas décadas a no abarcar grandes periodos temporales, se ha elegido un fragmento reducido. Dentro de él sólo hay unas pocas acciones relevantes: llegar a un lugar, jugar una partida al póker y perder, admitir un asesinato por dinero, buscar a la víctima, pelear con él hasta que muere, volver, cobrar, volver a jugar y perder, descubrir la trampa, arrojar a un

tahúr por la ventana a la calle, donde es atropellado, pelear con el otro y matarlo, e irse.

Sucede, no obstante, que el troceado que impone el cómic confiere un plus de consistencia a cada fragmento, consistencia que lo aproxima a convertirse en una unidad de significación y de forma: un motivo o una función; así, lo que en la secuencialidad temporal del cine sería tomado como un solo motivo continuado ('ir perdiendo', a no ser que se quisiera significar una partida muy larga) aquí se traduce, más bien, por 'pierden', 'pierden más', 'siguen perdiendo' y 'pierden todo'. De tal modo que se transmite la impresión al lector de que ocurren más acontecimientos de los que en realidad se dan.

El episodio está estructurado con un esquema regularizador e iterativo. Sobre el marco de la llegada-apertura/ ida-cierre, se desarrolla sobre dos partidas de cartas y dos peleas a muerte subsiguientes. El reiterar una estructura argumental hace que cuando se produce la segunda el lector ya tenga planteada la expectativa sobre la que irán encajando los hechos, con la consiguiente facilitación receptiva y con el placer que de ello redundará para el tipo de lector de lo que Lotman o Eco denominan "estéticas de la identidad", aquellas en las agrada encontrar justo lo que se esperaba.

La carencia de elementos que permitan una caracterización matizada hace que, como en la mayoría de cómics, la historia se construya sobre personajes-tipo, en el terreno intermedio del subrayado de su función actancial y pre-figurando al personaje caracterizado. Aquí, como en Cuttlas (sin que nos confunda la distinta condición del dibujo), están de nuevo el aventurero-asesino a sueldo y su amigo, los dos tahúres y la víctima. Estos tipos, sobre todo los principales, vienen remitidos en el mundo diegético por una sociedad que los recogerá al final; en la extradiégesis ya son figuras construidas y, además, sobre una base intertextual que les da la significación básica; en el caso de Torpedo basta con los rasgos 'hombre', 'todavía joven', 'fuerte', 'de violencia ciega' y 'asesino a sueldo': no hacen falta más. Incluso el nombre propio, humanizador, aquí se ha sustituido por un apodo coincidente con los más relevantes de aquellos rasgos básicos.

El hecho de tratarse de un episodio sin utilización del lenguaje en diálogo o en relato hace que se extreme su condición behaviorista, por la que de la figura sólo conocemos lo que hace y manifiestan sus gestos: el estar ausente la poderosa función de manifestación del interior subjetivo que cumple el lenguaje natural, limita drásticamente las posibilidades de configuración compleja y evolución propios del personaje.

La historia está contada desde una actitud irónica, tendente a cómica y amarga, que se percibe no porque un narrador la exprese de antemano, sino por la selección de hechos, la manipulación para que muestren su faceta risible y la propia presentación. En este sentido, no cabe duda de que las condiciones del cómic

ayudan a la “congelación” de determinados gestos o posturas corporales que sirven de indicador de actitud narrativa. Así, la actitud neutra de las primeras viñetas para contar la historia se altera (ya sin vuelta atrás) por la cómica cara de susto del tahúr que responde al puñetazo de Torpedo sobre la mesa. Similar recurso se pone en juego con las caras de miedo y de terror de Rascal, el amigo de Torpedo, en la secuencia del edificio en construcción y, singularmente, en la subsecuencia en que es atrapado por el gancho (y, para ya mayor comicidad, por el culo, o cercanías), para venir a caer, a la postre, sobre su amigo, a quien casi mata, después de haberlo salvado, agarrándolo “in extremis” por la corbata; y que acaba de salvarse en su pelea a muerte (ironías del guión) por el “golpe de suerte” de la bola (por la bola de la suerte en la isotopía del juego) en el cráneo de su oponente. Similar golpe de suerte es el que hace que un automóvil haga volar al tahúr que ya se burlaba por haber escapado, con suerte, de morir aplastado contra el asfalto tras ser arrojado por la ventana. Mala suerte que viene a continuar la habida al caer la carta de la manga en el saludo de despedida, dando lugar a la aparición hiperbólica y cómica de cartas.

Hay comicidad también en la sorpresa que produce el que el oriental, de apariencia enclenque, vapulee a Rascal, confiado en su superior corpulencia, y la hay –quizá con un guiño intertextual a *En busca del Arca perdida* (Spilberg, *Raiders of the lost arc*, 1981)– cuando, tras el alarde del oriental y siendo previsible un enfrentamiento a brazo partido entre él y Torpedo, este zanja la cuestión matándolo de varios disparos.

El mundo construido en el episodio está recorrido por la amoralidad, la falta de escrúpulos, la violencia, la muerte y el azar, pero esa actitud narrativa, distanciada en lo emocional y virada hacia la comicidad, hace que pierda intensidad dramática; dicho de otro modo, la comicidad actúa como un operador sobre todo el texto, por el que, sin borrar los perfiles negativos, sí se da una válvula de escape al juicio moral inmediato del lector. Es muy frecuente en el cómic el no mostrar la muerte, fiando en un mecanismo psicológico rudimentario por el que se entiende que aquello que no se ve no existe. En este episodio (cómic de adultos con pizcas de infantilización) se infiere la muerte del oponente que cae de lo alto del edificio, golpeada su cabeza por la enorme bola, pero se rehúsa el mostrar el cráneo destrozado ni el cuerpo amasijado en el suelo tras la caída. La viñeta que muestra el atropello del tahúr da por supuesto que el lector inferirá su muerte, pero Bernet ha optado por mostrar el accidente en proceso, no en su resultado, y lo terrible del suceso queda más a cargo de la onomatopeya y el grito (junto a la desproporción entre automóvil y cuerpo) que a la espectacularidad morbosa de un cuerpo destrozado y sin vida. La penúltima viñeta sí supone un salto cualitativo en la mostración morbosa de la violencia homicida, pero no tanto como puede parecer a primera vista. Bernet ha optado por presentar, con gran dinamismo de imagen, un cuerpo atravesado por las balas, que arrancan y arrastran tras de sí trozos de materia orgánica; pero hay tres elementos que mitigan esa vio-

lencia: el cuerpo de la víctima no se presenta de cara al espectador, sigue habiendo una cómica superfloración de naipes y la viñeta siguiente, de enorme importancia, porque culmina el episodio, y permite releer todo lo anterior en su clave, es claramente cómica: el gesto dolorido del amigo de Torpedo (otra vez el culo y alrededores) sus quejidos lastimeros, la reconvención de Torpedo, pidiéndole silencio, la cara del hombre anuncio o el texto irónico de su cartel, volviendo de la isotopía de la muerte a la del dinero.

La historieta está realizada con un dibujo caracterizado por el uso de la línea simple muy fina, en combinación con amplias manchas, en un uso contrastado con blancos, que acercan esta estética al expresionismo y a maestros como Eisner y Caniff, aunque la estilización conseguida mediante la línea remitiría, mejor, a Pratt.

Se trata de un dibujo con pretensión realista, aunque (también como Eisner) deriva con facilidad hacia la caricatura en personajes secundarios, como puede verse aquí en los personajes de Rascal o el tahúr oriental. Está más conseguido en la “planificación” corta que en la larga, donde las figuras se hacen más toscas y pierden proporción (entonces el dibujo recuerda a Gould en *Dick Tracy*), o no se da con la posición idónea para conseguir el momento definitorio más adecuado; en la “planificación” corta, por el contrario, las figuras están dotadas de gran expresividad.

Es llamativa, asimismo, la utilización del fuera de campo inmediato al campo. Ya la segunda viñeta (que es la primera de la acción) encuadra parte de la espalda de Torpedo y su acompañante, dejando fuera el hombro y parte de los sombreros. A partir de ahí, la decisión más generalizada para primeros “planos”, medios y americanos (dejando a un lado los “planos” detalle) es la de no reproducir en campo la totalidad de la figura, sino seccionarla por el eje vertical.

Esta decisión icónica, muy cinematográfica, por un lado amplía el campo de forma insensible para el lector-espectador; y por otro, ejerce una violencia sobre la imagen que se adecua así tanto a los rasgos característicos del dibujo “cortante” por su mucha línea fina y vertical, como por la temática agresiva de la serie en general, y, por supuesto, de este episodio en particular.

Pero la apertura del campo no es, obviamente, el único rasgo filofilmico de este episodio. El dinamismo que conlleva esta agresividad se transmite a partir de una “planificación” variada, con cambios frecuentes de la “mirada” o punto de vista, con angulaciones de “cámara” frecuentes, con algunas inclinaciones de la imagen, y con un aprovechamiento peculiar de la profundidad de campo, que juega con varios términos de distancia al espectador, dentro de “planos” cortos y poco profundos. Tanto por la índole de la trama y por su desarrollo principal en interiores, como, quizá, por la mayor comodidad del dibujante, la mayor parte del episodio se desarrolla mediante “planos” cortos, con predominio de los medios, desde los que se pasa con facilidad a algunos primeros (muy expresivos,

que focalizan los ojos y con ellos sensaciones o sentimientos) o a muchos americanos.

Es llamativo, como digo, que la pelea en exterior de la primera parte del relato, se desarrolle sin recurrir apenas a “planificación” general. De hecho, Bernet no dispone ninguna viñeta con un tamaño mayor para permitirse una panorámica; al contrario, la viñeta que recoge el ascenso en la plataforma (página 3, segunda tira, primera viñeta) es singularmente reducida y, además, carente de fondo; lo mismo que sucede en las viñetas que tienen como motivo el ir y venir amenazador de la bola de derribo, centrales en la pelea y resueltas de la manera más pobre, con una notable pérdida de consistencia visual.

Es, por tanto, en la “planificación” corta donde más y mejor se mueve este relato, y dentro de ella se producen constantes cambios del punto de vista, de los que, de forma llamativa, casi desaparece la mirada plenamente objetiva. La primera viñeta de la acción ya introduce al espectador en la diégesis por medio de una mirada semisubjetiva efectuada desde detrás de Torpedo y su compañero, muy cerca de ellos y orientada con su mismo foco de visión; este recurso se utiliza en más ocasiones aprovechando la presencia en primer término de la imagen de la nuca o del sombrero del amigo de Torpedo, con lo que la situación queda como indecisa entre una mirada neutra, extradiagética, y la subjetiva de un personaje. Esto se acentúa por la frecuente utilización de la mirada subjetiva en la alternancia de plano/contraplano, para recoger el acto de la mirada y su objeto, lo mirado, o contrastar la acción de los personajes (ganadores y perdedores en la timba: segunda tira de la página 2, o sorpresa de Torpedo y su víctima al encontrarse de improviso).

La imagen se compone con frecuencia sobre las diagonales y, como vengo diciendo, aprovechando al máximo la escasa profundidad espacial que permite el garito, más reducido aún por la “iluminación” que, ya sea en blanco o en negro, adelanta el fondo hacia la mirada del espectador. La primera viñeta de la segunda tira anticipa este recurso que luego se repetirá; en ella la espalda de Torpedo y sobre todo el sombrero de su amigo ocupan el ángulo inferior izquierdo, mientras el oriental se dispone en el superior derecho; la otra diagonal queda trazada de manera más difusa, porque se inmiscuye en ella la cabeza de Torpedo desplazando al anfitrión, quien viene a ocuparla con claridad en la segunda viñeta de la primera tira, en la página 2, y se reproduce reducida en la tercera viñeta de la segunda tira, en la página 8. La composición en diagonal con aprovechamiento de la profundidad de campo y de espacio se hace más ostentosa en la primera viñeta de la página 5, donde la profundidad de campo sugerida es mayor que en ninguna otra y viene reforzada no sólo por la aguja del edificio del fondo, sino por el refuerzo visual de la diagonal que ocupan las figuras de perseguido y perseguidor (inferior derecha-superior izquierda), mediante las vigas del andamiaje y las líneas de los cables que, de forma inverosímil, pero muy útil a estos efectos, se disponen en la dirección de esa diagonal.

Esta composición (por lo general, bastante cuidada) arrastra modificaciones en la angulación de la “cámara”, si bien nunca exageradas, porque de lo que se trata es de dar movilidad y variedad a la imagen, de darle dinamismo, y no de hacer ostentación de estilo. Así, son frecuentes los ligeros picados y contrapicados: los primeros, efectuados, por ejemplo, sobre la mesa de juego; los segundos, muchas veces sobre los personajes, para mostrar sus actitudes o reacciones. Es revelador (y coincidente con otras preferencias que hemos ido viendo en Bernet) que no se utilicen picados ni contrapicados más acusados para contar una pelea que se produce en lo alto de un edificio en construcción; es más: la caída del tahúr por la ventana, arrojado por Torpedo, se resuelve, otra vez, con una composición en diagonal, casi horizontal, y recurriendo a movilgramas.

Dos viñetas más, la antepenúltima y la penúltima del episodio han sido compuestas con singular esmero. En la antepenúltima, el eje de composición privilegiado ha sido la diagonal inferior izquierda-superior derecha (menos utilizado por Bernet en este episodio), disponiendo sobre una doble línea imaginaria dos lámparas y la cabeza del oriental en medio, sobre ella la orientación de la pistola, en el gesto de montarla, refuerza esa línea, ahora desde un primer término, muy potenciado por el uso de la mancha en negro, que contrasta con la claridad del segundo término y del fondo, y por la notable diferencia de tamaño, ya que el efecto de profundidad parece remedar el uso fotográfico del “gran angular”.

En el caso de la penúltima viñeta, Bernet se inclina de nuevo por la composición en la diagonal superior izquierda-inferior derecha y vuelve a introducir el efecto deformador, como si empleara una lente de distancia focal corta (tamaño desproporcionado de brazo-puño y pistola, en relación al cuerpo de Torpedo), llevando al eje central (con el conveniente descentramiento) la cabeza del oriental, atravesada por las balas, y construyendo sobre, al menos, seis términos de profundidad de espacio: onomatopeya, rey de tréboles, naipe en envés, cuerpo del oriental, carta en horizontal, arma-puño-brazo, cuerpo de Torpedo y fondo. El as de picas (que sale de campo, como el rey de tréboles) hace un efecto visual extraño por su colocación, quizá debida más a un intento de evitar el vacío en esa zona que a una mínima verosimilitud visual.

Esta tendencia a la composición de la imagen en diagonal se acompaña en varias viñetas con un efecto de inclinación que, al desestabilizar la representación, se acompasa muy bien, por ejemplo, con el dinamismo de la pelea en el edificio. La primera viñeta de la segunda tira, en la página 4, presenta la figura de Torpedo con una ligera inclinación hacia la derecha, que ayuda a disponer la imagen sobre las dos diagonales, trazadas por las rayas del pantalón y la chaqueta. La siguiente viñeta contrapesa esta inclinación con una dirección contraria, apoyada en la diagonal inferior izquierda-superior derecha.

La adscripción del episodio y la serie al subgénero negro y a la estética expresionista hace que estéticamente sea básico el contraste plástico entre el

blanco y el negro, sobre todo por la “iluminación”. En buena parte de este episodio, además, se motiva diegéticamente el contraste por la localización en un garito y por la presencia de una fuente de luz, la típica lámpara colgada, de pantalla amplia, que ilumina la mesa de juego y deja en sombra el resto de la estancia.

Esta lámpara se hace visible en la segunda viñeta de la página 2, pero sus efectos ya se manifestaban en la sección circular blanca con exterior negro que constituye el fondo la tercera y cuarta viñetas, y que después permanece más o menos amplia o fragmentada en el resto de las dos secuencias de interior en el garito. Sin duda, es en esta estética contrastada donde Bernet se siente más a gusto o, dicho de otro modo, donde más fuerza expresiva consigue su dibujo; esta decantación, por otra parte, hace que se le dé más importancia al efecto estético del contraste que a la verosimilitud relativa al foco de luz. La acción se sitúa en el interior, no sólo en el garito, sino también en el edificio en construcción donde lo más expresivo de la pelea se hace en una especie de interior. La “fuente de luz” fingida es dura y arroja fuertes contrastes, sin que aquí tampoco importe mucho la verosimilitud: por ejemplo, la segunda tira de la segunda página presenta unos fuertes contrastes sobre pecho y rostro de los jugadores que poco tienen que ver con la lámpara y mucho con expresar la tensión del juego desde la plástica.

Sobre esta base plástica, Bernet introduce constantemente las líneas o manchas que representan el humo de los cigarrillos y que aparecen como componente caracterizador de la tipología propia del subgénero y con repercusión en la propia imagen. En el cómic, no se da un ensuciado total de la imagen, frente a lo que ocurre en el cine (de *Cayo Largo* a *Blade Runner*), donde el humo llevado a primer término puede ocupar todo el campo, difuminándolo (hasta servir, en ocasiones, de signo de puntuación a manera de fundido). En este episodio, las columnillas de humo son solo pequeñas alteraciones, casi siempre en la mancha o sobre el claro; por este carácter complementario, nunca principal, se pueden dar fallos de “raccord” (desajustes por olvidos), como la falta de humo en las dos últimas viñetas de la página 8, o en la antepenúltima de la 9, o en la cuarta y octava de la 10.

Si el humo ya es un factor dinamizador de la imagen, el dinamismo se sugiere en ella, en este cómic, desde la plástica por los contrastes y por la línea sencilla y desde decisiones “fotográficas”, mediante constantes cambios de encuadre, de planificación, de angulación o, menores, de inclinación; y se refuerza no sólo porque se efectúa sobre una diégesis cuyas figuras están en constante movimiento, sino porque este se simboliza mediante numerosos movigramas.

Así, el episodio presenta secuencias de alta movilidad, como cuando se exagera humorísticamente el virtuosismo del tahúr al barajar el mazo de naipes, la persecución y la pelea en el edificio y la pelea final: secuencias que dejan poco espacio a fragmentos de transición o de relativa calma.

Los movimientos de las figuras son acompañados por un repertorio amplio de movilgramas que representan o refuerzan sensaciones de trayectoria, dirección, violencia e impacto, y que a menudo van reforzados por onomatopeyas. Es llamativa la figura de acordeón que representa el mazo de cartas en movimiento, conseguida mediante una estilización de las figuras en continuidad que acaban no siendo más que una sarta de líneas. El constante “flap-flop-flip”, convertido en banda sonora visual, se interrumpe por la primera aparición de la violencia, con un puñetazo sobre la mesa, del que se marcan trayectoria e impacto violento, mediante líneas sencillas, con onomatopeya en inicio (“ZIP”) y en el final (“BAM”), con la aparición de la primera exclamación (“AH!”), sobre el brusco desplazamiento por el susto del tahúr al ser sacado de su ensimismamiento: el perímetro de su figura es rodeado por pequeños movilgramas de línea sencilla y corta.

Varias viñetas más presentan singular dinamismo. El comienzo de la pelea en el edificio en construcción se representa mediante dos viñetas en las que al dinamismo de los cuerpos se unen los movilgramas propios de la trayectoria y el impacto violento, subrayados con la onomatopeya del golpe y la exclamación de dolor. En la segunda viñeta, Bernet recurre, además, a la metáfora visual e iconiza el dolor por el golpe mediante las estrellas, que permanecen en la tercera viñeta. El dinamismo en las fases posteriores de la persecución y en el enfrentamiento final utiliza menos movilgramas y descansa más en un montaje mucho más fraccionado, con carreras o vuelos mediante cables que, si en otros autores (Hoggart, por ejemplo) propician una orgía de movilgramas, se resuelven aquí de forma pobre sin ellos.

El uso ostentoso de movilgramas reaparece en la página 5, en la fase de la pelea en la que el perseguido lanza primero un gancho y luego la bola de derribo. En el primer caso (quinta viñeta), hay iconemas de desplazamiento para los cuatro cuerpos en movimiento: el que lanza, el propio gancho, el temblor del amigo de Torpedo y, sobre todo, los que acompañan el violento escorzo del protagonista, que se unen a los del gancho, junto a una onomatopeya de pequeño tamaño. Las dos viñetas siguientes, humorísticas, siguen haciendo uso de movilgramas en forma de rayas simples que acompañan a la figura: en la primera, las de la parte superior iconizan tanto el asombro como el movimiento, las que acompañan a mano, cuello, hombro y, sobre todo, cara de la figura pretenden sugerir el comienzo del desplazamiento del cuerpo; estas últimas son un esbozo de descomposición visual de una figura que se desplaza; las de la parte inferior de la viñeta, reforzadas por otra onomatopeya, continuarían el movimiento del gancho, cuyos efectos se observan cuando se abre el campo en la siguiente viñeta, también de gran dinamismo por la inclinación de la imagen, disposición de la figura, vuelo del sombrero y unas decenas de rayas que sugieren el comienzo de la oscilación, nuevamente esquematizando el paso de la figura por diferentes posiciones y nuevamente sumando a los movilgramas la metáfora visual de asombro o miedo, con las líneas que coronan la cabeza de la figura.

La fase de la pelea en la que interviene la bola de derribo es presentada también con alto dinamismo visual. La primera viñeta de la segunda tira, en la página 6, con que comienza, presenta la singularidad de implementar la sugerencia de dinamicidad a partir del uso visual del decorado: está compuesta en diagonal y, de nuevo, con cierto efecto de “gran angular”, con acertada disposición en el gesto corporal de las figuras (cuidando algún detalle, como el vuelo de la corbata de Torpedo, por fin fuera de la chaqueta), con escasos movilgramas en torno a la bola y su amarre; a ello (que sería lo esperado), Bernet ha sumado el destello visual en blanco del reflejo de la bola, que produce dinamismo visual casi en el centro de la imagen, y, sobre todo, el rayado del suelo siguiendo la diagonal de composición y actuando tanto para representación de irregularidades, como para dinamizar visualmente: algo ya empleado, aunque de forma más burda, en la antepenúltima viñeta de la página 4.

Este acertado comienzo se continúa con otra viñeta en la que, para acentuar el dinamismo, se cambia el encuadre, se inclina la imagen, se difumina un fragmento y se introduce el movilgrama de trayectoria, para el salto de Torpedo, y, sobre todo, para el desplazamiento de la bola, cuyo trazado visual será rellenado por la amenazadora onomatopeya sibilante, que será motivo en continuidad en las siguientes viñetas, con “tomos” más o menos frontales (y con la inverosimilitud de que el sonido no sea representado como palíndromo). Ese dinamismo mitiga la débil solución visual dada a la última fase de la pelea a muerte, que termina de forma humorística, con una viñeta alargada y estrecha (la penúltima de la página siete), resuelta, exclusivamente (salvo el trozo de tela del pantalón que cae) mediante movilgramas, onomatopeyas y exclamación.

La última parte del episodio desemboca de nuevo en imágenes de gran dinamicidad, de nuevo mejor conseguidas en la “planificación” corta que en la larga. La última viñeta de la página ocho abre con movilgramas para la oscilación del apretón de manos, el desplazamiento de las cabezas (nueva metáfora visual para asombro confundida con movilgramas) y la caída del naipe de la manga del tahúr, del que se marca trayectoria y oscilación y que se acompaña con onomatopeya de tamaño considerable. La siguiente viñeta aumenta estos recursos visuales (son más acusados los que sugieren descomposición de la figura en el brazo de Torpedo) y se introduce en el rizo de línea sencilla para marcar trayectoria y dirección de las cartas que vuelan de forma caprichosa. Los movilgramas para representar oscilación del cuerpo se utilizan también en la viñeta siguiente, en la que la violencia del movimiento (que descansa más, no obstante, en la expresión de terror del tahúr) se desplaza hacia la derecha de la imagen con movilgramas para el temblor del cuerpo por el zarandeo (y el miedo: nueva metáfora visual en torno a la cabeza para expresar sentimiento), y se acompaña con un rayado en la parte superior de la viñeta.

De nuevo, como en la pelea en el edificio, decrece el acierto visual en las viñetas siguientes (caída por la ventana, rebote en el toldo, acrobacia al suelo de

la calle), pero esto se mitiga con una viñeta de impacto visual (y automovilístico), que aprovecha el dinamismo propio del coche como icono y lo refuerza mediante el rayado longitudinal de la sombra, al representarlo con una rueda alzada; la deformación cinética de la trasera del coche (que se emborrona) y movilgramas de trayectoria, dirección, velocidad, frenado e impacto. La composición visual de esta viñeta presenta la originalidad de disponer dos franjas en horizontal, quedando reservada la superior para una enorme onomatopeya que, como continuación de la viñeta anterior, llena la imagen sugiriendo la violencia sonora propia del motivo, llegando a acoger a la figura (y algunos naipes), a otra onomatopeya y un grito, y sobrepasando en sus extremos los límites del campo.

La última parte del episodio tiene también dos viñetas de alto dinamismo: la tercera de la primera tira, en la última página, en la que el oriental derriba con una llave de judo a Rascal, donde, sobre los procedimientos habituales (movilgramas, onomatopeya, exclamación, rayado en ropa y suelo), se suma la novedad humorística de que la trayectoria de caída esté reforzada por un puente visual de naipes. Novedad que también se busca en la penúltima viñeta del episodio, donde estalla la mayor violencia argumental y visual: sobre la cuidada composición (a la que ya he hecho referencia) y la utilización y el uso de cuanto sugiera tensión y dinamismo, la trayectoria de las balas, después de atravesar el cuerpo del oriental, se ocupa con manchas que representan fragmentos de materia orgánica.

En ningún caso se recurre a procedimientos infantilizadores para sugerir el movimiento, como las nubecillas o ciertas deformaciones de la figura, aunque sí a la metáfora visual “ver las estrellas”, iconizada mediante estrellitas en la zona de impacto o en el miembro dolorido.

La puesta en página se caracteriza por la tendencia a la regularidad, la búsqueda de la aceleración visual-narrativa en momentos específicos y cierta tendencia a potenciar visualmente la tira central de cada página.

La historia está contada en diez páginas que, a su vez, disponen el espacio en tres tiras cada una, con alguna geminación (como en las páginas 1, 5, 6 y 10), y con la peculiaridad de que, en todas las páginas, una tira, cuando menos, se divide en tres o más viñetas. La forma básica de las viñetas es rectangular, si bien, en algunos casos tiende hacia el cuadrado, y en las tiras compuestas por tres o más viñetas se juega también con distintas orientaciones del rectángulo en vertical o en horizontal. El “gutter” en todos los casos es regular, amplio y bien marcado. Esta composición confiere a la imagen de la página una regularidad básica.

Todas las páginas hacen descansar la información básica o enmarcante en, por lo menos, dos o tres viñetas de mayor tamaño que el resto y sobre esta base visual se produce un fraccionamiento de otras viñetas que acelera el ritmo visual, como ocurre, por ejemplo, en la primera página, donde las cuatro primeras viñetas son de similar tamaño, casi cuadradas, mientras que en el espacio de la última tira se disponen cuatro viñetas, alternando, además, con la orientación (las

dos primeras en apaisado y las otras dos en vertical) y rompiendo, en fin, la línea de lectura, ya que el juego del campo/contracampo une a las dos viñetas horizontales primeras. Este fraccionamiento que acelera el ritmo visual y narrativo del relato se produce también en la segunda página, donde la tira central se divide en cinco viñetas rectangulares en disposición vertical, nuevamente para propiciar el campo/contracampo, como en la tira final de la tercera página.

La secuencia de persecución se dispone con una puesta en página novedosa; por primera vez la regularidad de la parrilla o hipercuadro se rompe (página cinco), para dar lugar a tiras de diferente tamaño y a viñetas que invaden espacios de otras, como un “collage”, produciendo una alteración visual que transmite la tensión de los sucesos, como ocurre también en la segunda tira de la última página, en el enfrentamiento de Torpedo y el oriental; esa misma desarticulación (aunque ahora sin invasión de espacio) se da entre las dos primeras tiras de la siguiente página, hasta que termina la secuencia y comienza la de la pelea a muerte.

En la parte central de esta secuencia (primeras tiras de la página siete) se opta por subrayar la regularidad de las viñetas y las tiras (y de mantener el punto de vista fijo en cada tira, frente a los cambios constantes de la secuencia anterior), para producir así la impresión de espacio continuo, en el que el tiempo transcurre seguido, sin el corte que sugiere el “gutter”, de forma inevitable.

Esta puesta en página tan “cinematográfica”, que tiende a dar continuidad a la imagen debe atentar forzosamente contra el “gutter”, respetándolo, no obstante. Esta paradoja del cómic la resuelve Bernet con dos tipos de decisiones: por un lado, forzando el campo contra el fuera de campo: ya apunté más arriba cómo se produce de forma sistemática un troceado en la imagen de la viñeta que obliga a imaginar lo que queda fuera; por otro lado, en varias ocasiones se rompe el “gutter” dejando casi “abierta” la viñeta; esto es algo notorio en la segunda tira de la segunda página, donde se aprovecha el efecto del humo para abrir huecos, dando cierto trabado a estas viñetas.

El caso extremo se da en la última viñeta de la página ocho, donde la cabeza del tahúr rompe el “gutter” y ocupa un espacio extradiegético. Pero la forma más frecuente de abrir la viñeta se da mediante el globo, casi como un remedo del sonido, que también se “sale” de la pantalla.

El globo ya abre la viñeta en la última de la primera página, después en las dos últimas de la tercera página y en la cuarta esa posición es la predominante; también salen las onomatopeyas “RIS RAS” (página 8), “FLOP” (primeras viñetas, página 9), “FLIP” y “CRAK” (tercera viñeta en la página 10), “CRA CRACK” (tercera viñeta, en la segunda tira, página 10) y el “K-POW” del final. Ahora bien, el uso más interesante del globo, a efectos de enlazar viñetas y sugerir un espacio-tiempo continuo es el de situarlo entre dos o más viñetas, funcionando entonces como claro conector visual. Tal uso se da por primera vez en la segunda tira de

la página cuatro y se repite una tira más abajo, y en la última de la página cinco y en las dos últimas de la séptima y en los globos del oriental. No obstante lo observado, se ha de tener en cuenta que tal uso (como muchos otros en este episodio) no es sistemático ni tiene función semántica; en ocasiones, como en la última viñeta, el globo ocupa espacios de otras viñetas sin que pueda enlazar momentos diegéticos seguidos ni espacios contiguos.

Hay otros elementos con función suturante entre viñetas que buscan disminuir el efecto de ruptura que introduce el “gutter”: el más utilizado es el de la continuidad de fondos. Con cierta frecuencia la mancha negra o el blanco con que termina el fondo de una viñeta se continúa en la viñeta (o viñetas) siguientes, como ocurre en las secuencias del garito en la última tira de la primera página, y de forma más acusada en toda la segunda página y en la página ocho. Otro elemento suturante entre viñetas, pero utilizado una sola vez es la continuidad visual de la trayectoria de dos golpes, que se hace coincidir en las dos primeras viñetas de la página cuatro.

Pero con todo lo dicho, si hay una decisión estética llamativa en este episodio de Torpedo, esa es, obviamente, la de prescindir, casi por completo y de manera ostentosa, de la palabra articulada para expresar pensamiento o comunicación.

El episodio recurre con muchísima frecuencia a la palabra, pero siempre en los límites de la articulación del pensamiento, reducida, pues, a mera onomatopeya, a la interjección, al grito o a la exclamación o, cuando más, a la negación “no” o a la expresión circense “ale hop”; fuera de esta consideración quedan, claro es, las leyendas integradas en los fondos, como anuncios o indicadores de calle.

Las onomatopeyas que representan ruido son muy numerosas y especialmente abundantes en las imágenes en que aparecen los naipes, ya sea siendo barajados (donde llegan a convertirse en una cortina visual-“sonora”), con las variantes “Flap, Flip, Flop”, ya saliendo de las mangas de los tahúres de forma inverosímilmente abundante, también acompañan los movimientos de destapar o arrojar una carta (“zip”, más agudo -también sirve para sugerir el sonido de la foto al salir del bolsillo o de los bolsillos de Torpedo al ser mostrados vacíos-, “flap”, más sordo. En la secuencia intermedia, la de la pelea en el edificio en construcción, también está construida con abundantes onomatopeyas, que, como ya se apuntó, tienen alta funcionalidad.

Este “fondo sonoro” se acompaña en momentos concretos con onomatopeyas que representan sonidos producidos por golpes violentos, desde el inglés o, cuando menos, desde el cómic norteamericano: el “BAM” que acompaña al puñetazo de Torpedo en la mesa y que desarticula el hilo de cartas y la hilera ordenada de onomatopeyas que lo acompañaban; el “RIS RAS” del troceado de la foto; el “CRASH” de la ventana rota por el cuerpo del tahúr arrojado por ella; los dos “CRACK” de la caída al toldo y al suelo o de la pistola al ser montada y la

variante “KRAK” para el impacto del coche; y el “K-POW” repetido para representar el ruido de los disparos; y, sobre todo, los dos “SCRECK” de las dos viñetas del final de esa página nueve, de gran funcionalidad visual, para sugerir suspense de la espera, y la segunda, rotulada en frontal, de mayor tamaño todavía, ocupando media viñeta y acogiendo dentro de su vaciado la figura lanzada al aire y otras onomatopeyas tanto de ruido (“FLAP, FLIP”), como de grito (“AAARGGHH!”), también alargada para sugerir su desgarró y el tiempo de caída.

Similar importancia funcional es la que se da a la onomatopeya que acompaña el ir y venir amenazador de la bola de derribo en la parte central de la secuencia de la pelea en el edificio en construcción. El “SSSHHH” se introduce en la franja de trayectoria, jugándose también con el tamaño para sugerir ida y venida, cercanía y lejanía (aunque, como dije, con otra inverosimilitud deudora del sentido de lectura, siempre el extremo izquierdo en la viñeta empieza con “SS”).

Pero, por supuesto, esta no es la única onomatopeya en un pasaje en el que el alto dinamismo, tensión y violencia argumental se transmiten tanto por la imagen como por medio de la sugerencia del sonido. El ascenso de la plataforma ya se acompaña con dos onomatopeyas (“CRAK” y “RRRR”), una puntual y la otra durativa; el ruido del gas de la soldadora se representa por medio de una larga “FF”, suma de F y H, ya en horizontal, ya en cierta profundidad (también con el olvido de representarla en la segunda viñeta de la página cuatro).

Junto a estas onomatopeyas, esta parte del episodio abunda en onomatopeyas puntuales, ya sea para sugerir el ruido de los golpes, ya el de las pisadas sobre las vigas, ya el del gancho en su desplazamiento o el de la bola al ser movida. Bernet, como era de esperar, ensaya una adecuación motivada entre sonido y la onomatopeya que lo representa. La base para estas onomatopeyas la da el esquema de consonante oclusiva sorda /k/ (unas veces grafiada como *k* otras como *c*), al comienzo y al final de la voz, con la vocal /a/ como centro de la formación y consonantes líquidas o nasales para completarla. Se distingue así el ruido del puñetazo en hueso, “KRAK” (tanto en la mandíbula como en la cabeza), con la mínima variante “CRAK”, que sirve para el crujido del gancho al ser soltado, para una caída al suelo, puñetazos tomados de lejos o pisotones en las manos, mientras que el “CREK, CREEK” se adjudica al crujido de la bola al ser movida); el que produce en la viga se reproduce como “KLANK”, y el de las pisadas fuertes sobre el andamiaje como “TLAN”.

A esta abundante presencia visual de la onomatopeya de ruidos se le viene a sumar la presencia de la voz humana, representada en su estadio más primitivo, como grito, exclamación o interjección.

Su presencia es menor, pero visualmente estas voces adquieren peso al estar introducidas en globos en los que, como es normal, se produce un vaciado de la imagen figurativa o un cambio en la superficie plástica. Los globos tiene forma circular, algo achatada, muy cuidada y, salvo en contadas ocasiones, su tamaño

es pequeño (nunca mayor que las onomatopeyas de ruido). Los mayores se reservan para los gritos de terror del amigo de Torpedo, al ser alzado por el gancho y al caer desde lo alto; lo mismo que cuando es arrojado al vacío el tahúr. En los tres casos el grito se representa con un “AAAHH!” (en el que la expresión se gradúa en altura creciente-decreciente), y el gran “NO!” del tahúr al ser arrastrado hacia la ventana. La novedad sobre esta norma de representación son los gritos de caída, que prescinden del globo y se representan en vertical, acompañando la trayectoria y coincidiendo visualmente con las onomatopeyas de ruido, o el “ARGH!” tras el golpe del coche.

El repertorio de voz humana articulada es reducido y va desde las interjecciones (siempre en exclamación) ya estabilizadas: “AH!”, “EH!” y “OH!”, donde “AH!” es polisemántica, ya que vale para la expresión de susto del tahúr ante el puñetazo en la mesa, de dolor de Torpedo por la quemadura del soplete, el asombro de su amigo al ser pescado por el gancho, la expresión de esfuerzo o dolor en la pelea de Torpedo y el hombre tuerto del edificio, el asombro o dolor del amigo de Torpedo por el golpe de kárate en el costado y, sobre todo (como ya he dicho), para la expresión de terror, algo cómico, de esta misma figura, o del tuerto cuando cae al vacío. “EH!” se utiliza solo una vez, para expresión de sorpresa, y “OH!”, también una vez, para acompañar el gesto del amigo de Torpedo cuando salva al protagonista “in extremis” de caer al vacío; queda, por último, el “SSSHHH!” final de Torpedo, para pedir silencio a su amigo, quejumbroso y dolorido.

Junto con estas formas estabilizadas en la lengua hay otro repertorio no codificado (ni presente en *DRAE*), pero muy reconocible por el lector de cómics: “GLUP!” (en *DRAE* *glughú*) para expresar, como con un tragar difícil de saliva, el primer atisbo de miedo del amigo de Torpedo ante la altura y la del tahúr descubierta, ante lo que sabe se le avecina (también un problema de altura); y “HUG?”, para sorpresa y también más tarde para ruido gutural en la pelea.

Menos tipificadas están las formas mediante las que se expresan los gritos de la pelea. La base para ellos la da la vocal más abierta /a/ (quizá por su proximidad al “AY!”), en combinación con la velar sonora /g/ y con un acompañamiento de la grafía *h*, que, más que por motivación sonora, tiene que ver con la atracción de formas como *ah* u *oh*. “AG!” se repite varias veces y sobre ella se desarrollan variantes como “AK” o “AKG” y otras más extensas, como “AGHH!” o “UAGHH!”, también repetidas, o el más animalesco “GRRR!”, de la tercera viñeta de la página cuatro.

En los extremos de este paralenguaje de gritos están la interjección “JE”, que materializa un intento de risa y viene a manifestar la angustia, y la expresión interjectiva “ALE HOP!”, que acompaña y marca los movimientos en la caída acrobática del tahúr. También, por un lado, está el adverbio de negación “NO!”, emitido como exclamativo y, por tanto, cercano al resto de gritos; y por otro, el interior icónico del globo de Torpedo en la última viñeta de la página siete,

donde, con un recurso tópico en cómic, el enfado del personaje se representa mediante sencillos símbolos de muerte, violencia y velocidad, como la calavera, el rayo, la espiral y el estallido. Es el único globo con este tipo de contenido, excepción en que lo acompañan los emitidos por el oriental en el final del episodio, que contiene unos signos que sugieren escritura oriental y que, por su índole, permanecen también en un nivel prelingüístico.

Toda la rotulación de estos signos (salvos los grafemas orientalizantes), tanto onomatopeyas como interjecciones, se realiza con mayúsculas vaciadas y con frecuencia con una pequeña superposición entre letras. Como suele ser usual en el cómic, por la influencia del inglés, la exclamación o la pregunta solo se señalan con el signo de cierre. El perigrama de estos globos no se iconiza en ningún caso para significar actitud o sentimiento del emisor, algo que sí ocurre varias veces con el delta que adquiere forma zigzagueante para señalar (aunque no de forma sistemática) especial énfasis de dolor o de miedo.

BIBLIOGRAFÍA

Esta bibliografía recoge las obras de investigación citadas en el texto, separando las específicas sobre el cómic de las propias de la narratología y la semiótica, a las se añaden las que, sin ser específicamente semióticas, pueden acogerse en este absorbente (que diría Eco) ámbito de investigación.

1. Cómic

- ALTARRIBA, A. (1983): "Características del relato en el cómic", Separata de *Neuróptica*, Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza.
- , (1985): "La crítica del cómic. Intento de examen de conciencia", *Neuróptica*, nº 3, Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza
- , (1993): La historieta. Un medio entre los valores plásticos y los valores dramáticos.", *XII Congreso de Estudios Vascos. Estudios vascos en el sistema educativo*. Vitoria.
- , (2001): *La España del tebeo: La historieta española de 1940 a 2000*. Madrid, Espasa-Calpe.
- BAETENS, J. y LEFÈVRE, P. (1993): *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*. Amsterdam-Bruselle, Sherpa-CBBB, 1993.
- BAETENS, J. (1998): *Formes et politique de la bande dessinée*. Leuven, Peeters, Vrin.
- BARBIERI, D. (1993): *Los lenguajes del cómic*. Barcelona, Paidós.
- BARON-CARVAIS, A. (1985): *La Bande dessinée*. P.U.F., Coll. Que sais-je? nº 212, Paris.
- BÉA, J. Mª (1985): *La técnica del cómic*. Barcelona, Interimagen.
- BERMÚDEZ, T. (1995): *Mangavisión*. Barcelona, Glénat.
- BEWERLY, R. (1995): *Así se crean los cómics*. Libros de creación audiovisual. Barcelona. Ed. Rosaljai.

- BLANCHARD, G. (1974): *Histoire de la bande dessinée. Une histoire des histoires en images de la préhistoire à nous jours*. Verviers (Belgique), Marabout.
- BREMOND, C. (1968): "Pour un gestuaire des bandes dessinées", en *Langages*, nº 10, Paris, Larousse.
- , (1978): *Los cómics: un arte del siglo XX*. Madrid, Guadarrama.
- COMA, J. (1979): *Del gato Félix al gato Fritz. Historia de los cómics*. Barcelona, Gustavo Gili.
- , director, (1982): *Historia de los comics*. Barcelona, Toutain Editor, 4 vols.
- , (1987): *De Mickey a Marlowe. La edad de oro*. Barcelona, Nexos.
- COMA J. (1989): *Diccionario de los comics: la edad de oro*. Barcelona, Plaza y Janés.
- COUPERIE, P. y otros (1967): *Bande dessinée et figuration narrative*. Paris, Musée des Arts Décoratifs.
- CREMONINI, G. y FRESNEDI, F. (1982): *Vedere e scrivere*. Bolonia, Il Mulino.
- CUADRADO, J. (1997): *Diccionario de uso de la historieta española*. Madrid, Compañía literaria.
- DE LA CROIX, A. y ANDRIAT, F. (1992): *Pour lire la bande dessinée*. Bruselas/Paris, De Boeck-Duculot.
- EISNER, W. (1996): *El cómic y el arte secuencial*. Barcelona, Norma Editorial.
- FAUR, J.-C. (1983): *À la rencontre de la bande dessinée*. Marseille, Bédésup.
- FRATTINI, E. y PALMER, O. (1999): *Guía básica del cómic*. Madrid, Neuer.
- FREMION, Y. (1983): *L'abc de la b.d.*. Paris-Tournai, Casterman.
- FRESNAULT-DERUELLE, P. (1977): *La Bande Dessinée. L'univers et les techniques de quelques 'comics' d'expression française*. Paris, Hachette.
- , (1972): *La Bande Dessinée. Essai d'analyse sémiotique*. Paris, Hachette.
- , (1977): *Récits et discours par la bande. Essais sur les comics*. Paris, Hachette.
- GASCA, L. (1966): *Tebeo y cultura de masas*. Madrid, Ed. Prensa Española.
- GAUMER, P. y MOLITERNI, C. (1977): *Dictionnaire mondial de la bande dessinée*. Paris, Larousse.
- , (1996): *Diccionario del cómic*. Barcelona, Planeta.
- GROENSTEEN, T. (1985): *La bande dessinée depuis 1975*. Paris, Albin Michel.
- , (1991): "Entre monstration et narration, une instance évanescence: la description", en *L'Image BD*, Lovaina, Open Ogen.
- , (1999): *Système de la bande dessinée*. Paris, Presses Universitaires Françaises.
- GUBERN, R. (1981): *El lenguaje de los cómics*. Barcelona, Península.

- GUBERN, R. y GASCA, L. (1991): *El discurso del cómic*. Madrid, Cátedra.
- GUBERN, R. (1994): "El lenguaje del cómic", *Actas del seminario de Filología Hispánica, 1993. Creación y teoría literaria*. Logroño, Consejería de Cultura del Gobierno de La Rioja.
- LACASSIN, F. (1971): *Pour un neuvième art: La Bande Dessinée*. Paris, Union Générale d'Éditions.
- LEFÈVRE, P. y BAETENS, J. (1993): *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*. Bruselas, C.B.B.D.
- LLOBERA, J. (1973): *Dibujo del «comic»*. Barcelona, AFHA.
- MARION, Ph. (1993): *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur (essai sur la bande dessinée)*; 2 vols. (vol. 1, texte; vol.2 cahier d'illustrations). Louvain-la-Neuve, Academia.
- MARTÍN, A. (1978): *Historia del comic español: 1875-1939*. Barcelona, Gustavo Gili.
- MASSON, P. (1985): *Lire la bande dessinée*. Presses Universitaires de Lyon.
- MASOTTA, O. (1982): *La historieta en el mundo moderno*. Barcelona, Paidós.
- McCLOUD, S. (1995): *Cómo se hace un cómic. El arte invisible*. Barcelona, Ediciones B.
- MOIX, T. (1968): *Los "cómicos". Arte para el consumo y formas pop*. Barcelona, Sinera.
- PEETERS, B. (1998): *Case, planche, récit. Comment lire une bande dessinée*. Paris-Tournai, Casterman.
- PIERRE, M. (1976): *La Bande Dessinée*. Paris, Larousse.
- PENNACHIONI, I. (1982): *La Nostalgie en Images*. Paris, Librairie des Méridiens.
- RENARD, J.B. (1976): *Clefs pour la Bande Dessinée*. Paris, Seghers.
- , (1986): *Bandes dessinées et croyances du siècle*. Paris, P.U.F.
- RODRÍGUEZ-DIÉGUEZ, J.L. (1988): *El cómic y su utilización didáctica. Los tebeos en la enseñanza*. Barcelona, Gustavo Gili.
- ROLLÁN MÉNDEZ, M. y SASTRE ZARZUELA, E. (1986): *El comic en la escuela. Aplicaciones didácticas*. Instituto de Ciencias de la Educación. Universidad de Valladolid.
- SIMPSON, T. (1998): *Dibujar cómics*. Barcelona, Robin Book.
- TISSERON, S. (1987): *Psychanalyse de la bande dessinée*. Paris, P.U.F.
- VADILLO, C. (2000): *La conciencia crítica de la historieta francesa contemporánea*. Burgos, Universidad de Burgos.
- VÁZQUEZ G., M. (1981): *La Historietica. Todo lo relativo al lenguaje lexicopictográfico*. México D.F., Promotora K, S.A.

- VILA POUPARIÑA, W. (1994): *Así bago un cómic. Así aprendo a escribir*. Barcelona, Octaedro.
- VV.AA. (1988): *Bande Dessinée, Récit et Modernité*. Paris, Futuropolis.
- VV.AA. (1991): *Urgences*, nº 32, *Lectures de Bandes Dessinées*. Quebec.
- VV.AA. (1993): *Veinte años de cómic*. Selección e introducción de Antonio Guiral. Propuestas de trabajo de Pedro Alonso, Alfonso López, Josep M. Polls y José Santamaría. Barcelona, Vicens-Vives.

2. Semiótica, narratología y teoría de la imagen

- ADAM, J.-M. (1992): *Les textes: types et prototypes*. Paris, Nathan.
- ALBÈRES, R.M. (1962): *Histoire du roman moderne*. Paris, Albin Michel.
- ARISTÓTELES (1994): *Poética*. Texto, Noticia Preliminar, Traducción y Notas de José Alsina Clota.
- ARNHEIM, R. (1978): *La forma visual en la arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili.
- , (1982): *The Power of the Center; A Study of Composition in Visual Arts*. Berkeley, University of California Press. (Trad. en español *El poder del centro*. Madrid, Alianza, 1993, 3ª ed.).
- AUMONT, J. y MARIE, M. (1990): *Análisis del film*. Barcelona, Paidós.
- , BERGALA, A., MARIE, M. y VERNET, M., (1996): *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, Paidós (1ª en francés: 1983; 1ª en español 1985).
- BAJTTIN, M. (1989): *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.
- BAL, M. (1990): *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid, Cátedra.
- BANFIELD, A. (1973): "Narrative Style and the Grammar of Direct and Indirect Speech", *Foundations of Language*, 10, pp. 1-39.
- , (1982): *Unspeakable Sentences*. Boston, Routledge & Kegan Paul.
- BAQUERO, M. (1989): *Estructuras de la novela actual*. Madrid, Castalia (1ª ed. 1970).
- BARTHES, R. (1970): "Introducción al análisis estructural de los relatos", en VV.AA., *Análisis estructural de los relatos*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, pp. 9-44. ("Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, 8, 1966).
- , (1973): "Théorie du Texte", en *Encyclopaedia Universalis*, vol. 15.
- , (1982): *L'Obvie et l'Obtus*. Paris, Seuil.
- , (1980): *S/Z*. México, Siglo XXI.

- BARTHES, R. (1990): "Análisis textual de un cuento de Edgar Poe" (1973), en *La aventura semiológica*. Trad, R. Alcalde. Barcelona, Paidós.
- , (1987): "La tachadura", en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, Paidós, pp. 225-234 (1ª ed. 1984).
- BAZIN, A. (1985): «Peinture et cinéma», en *Qu'est ce que c'est le cinéma?* Ed. du Cerf.
- BELTRÁN ALMERÍA, L. (1992): *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid, Cátedra.
- BENVENISTE, E. (1966): *Problèmes de linguistique générale*. Paris, Gallimard.
- BETTETINI, G.F. (1986): *La conversación audiovisual*. Madrid, Cátedra (1ª ed. 1984).
- BLOOM, H. (2000): *Cómo leer y por qué*. Barcelona, Anagrama.
- BOBES NAVES, M^a C. (1985): *Teoría general de la novela. Semiología de «La Regenta»*. Madrid, Gredos.
- , (1987): *Semiología de la obra dramática*. Madrid, Taurus.
- , (1989): *La semiología*. Madrid, Síntesis.
- , (1992): *El diálogo*. Madrid, Gredos.
- , (1993): *La novela*. Madrid, Síntesis.
- BOOTH, W.C. (1978): *La retórica de la ficción*. Madrid, Taurus (1ª ed. 1961).
- , (1986): *Retórica de la ironía*. Madrid, Taurus.
- , (1969): "Distance and Point of View: An Essay in Classification". *Essays in Criticism* II. En Davis, R. M., ed., *The Novel: Modern Essays in Criticism*. Englewood Cliffs (NJ), Prentice-Hall.
- BORDWELL, D. y THOMPSON, K., (1995): *El arte cinematográfico. Una introducción*. Barcelona, Paidós (1ª ed. 1979).
- BORDWELL, D. (1995): *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona, Paidós (1ª ed. 1989).
- BRANIGAN, E. (1984): *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Mouton Publishers, Berlin and New York.
- , (1992): *Narrative Comprehension and Film*. London and New York, Routledge.
- BREMOND, C. (1970): "La lógica de los posibles narrativos", en VV.AA., *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, pp. 87-110.
- , (1987): "Sobre la noción de motivo en el relato", en VV.AA. *La crisis de la literariedad*. Taurus, Madrid, 1987, pp. 115-124.
- BURGOS, J. (1982): *Pour une Poétique de l'imaginaire*. Paris, Seuil.

- BURGOYNE, R. (1990): "The Cinematic Narrator: The Logic and Pragmatics of Impersonal Narration", *Journal of Film and Video*, vol. 42, nº 1, pp.3-16.
- BUTOR, M. (1963): "El uso de los pronombres personales en la novela", en *Sobre literatura II*, trad. C. Pujol, Seix Barral, Barcelona, (trad. de "L'usage des pronoms personnels dans le roman", *Les Temps Modernes*, février, 1961; incluido en *Répertoire II*. Paris, Minuit, 1964 y en *Essais sur le roman*. Paris, Gallimard, 1969).
- CARMONA, R. (1991): *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, Cátedra.
- CASAS, A. (1999): *La descripción literaria*. Valencia, Episteme.
- CASSETTI, F y Di CHIO, F (1998): *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós (1ª ed. 1990).
- COHN, D. (1978): *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, Princeton U. Press.
- COQUET, J.-Cl. (1976): "Poética y lingüística", en Greimas, A.J. y otros, 1976, pp. 37-60.
- COURTÉS, J. (1976): *Introduction à la sémiotique narrative et discursive: méthodologie et application*. Preface de A. J. Greimas. Paris, Classiques Hachette.
- CUEVAS, E. (1999): "El narrador en el cine. Análisis de *Sospechosos habituales*", en T. Imízcoz y otros (1999): *Quién cuenta la historia. Estudios sobre el narrador en los relatos de ficción y no ficción*. Pamplona, Eunate, pp. 53-92.
- CULLER, J. (1997): "En defensa de la sobreinterpretación", en ECO y otros (1997; 1ª 1992): *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge U. Press, Cambridge, pp. 126-138.
- CHATMAN, S. (1990): *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid, Taurus.
- , (ed.) (1971): *Literary Style: A Symposium*. London, U. Press.
- Da VINCI, Leonardo (2003): *Aforismos*. Espasa-Calpe, Madrid.
- DELEUZE, G. (1983): *Cinéma 1, L'image-mouvement*. Paris, Minuit.
- DÍAZ ARENAS, A. (1980): *Perspectivas narrativas. Teoría y metodología*. Reichenberger, Kassel.
- DIBELIUS, W. (1910), *Englische Romankunst. Die Technik des englischen Romans im achzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts*. Berlin, Mayer und Müller.
- , (1926): *Charles Dickens*. Leipzig, Teubner.
- DIJK, T. A. van (1976): "Aspectos de una teoría generativa del texto poético", en Greimas, A.J. y otros, 1976, pp. 239-272.

- DIJK, T. A. van (1980): *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*. Madrid, Cátedra.
- , y otros (1987): *Pragmática de la comunicación literaria*. Compilación de textos y bibliografía de J.A. Mayoral. Madrid, Arco/Libros.
- , (1992): *La ciencia del texto: un enfoque interdisciplinario*. Barcelona, Paidós.
- DOLEŽEL, L. (1973): *Narrative modes in Czerch Literature*. Toronto, University of Toronto Press.
- , (1985): “Pour une Typologie des mondes fictionnels”, en H. Parret y H.G. Ruprecht, eds.: *Exigences et perspectives de la sémiotique (Recueil d’Hommage pour A.J. Greimas*. Amsterdam, Benjamins, pp. 7-23.
- , (1988): “Mimesis and Possible Worlds”, en *Poetics Today*, 9, 3, pp. 475-496.
- , (1989): “Possible Worlds in Literary Fictions”, en S. Allen, ed.: *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*. Berlin, New York, De Gruyter, pp. 241-242.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1999): “Sobre teoría literaria y hermenéutica bíblica”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nº 8, 1999, pp. 201-216.
- DUMONT, J.-P. (1976): “«Literalmente y en todos los sentidos». Ensayo de análisis estructural de un cuarteto de Rimbaud.”, en Greimas, A.J. y otros, 1976, pp. 169-186.
- DURAND, G. (1981): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Taurus. (Trad. de *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*. Paris, P.U.F., 1964).
- ECO, U., (1968): *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Barcelona, Lumen (1º ed, 1964, Milan, Bompiani).
- , (1973): *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona, Lumen.
- , (1977): *Tratado de semiótica general*. Lumen, Barcelona.
- , (1988): *Signo*. Barcelona, Labor.
- , (1993): *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, Lumen (1ª ed. 1979).
- ECO y otros (1997; 1ª 1992): *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge U. Press, Cambridge.
- ERLICH, V. (1974): *El formalismo ruso*. Barcelona, Seix Barral. (Trad. de *Russian Formalism: History, Doctrine*. Yale University Press, New Haven and London, 1969).
- FLEISHMAN, A. (1992): *Narrated films*. Baltimore, The John Hopkins University Press.

- FORSTER, E. M. (1983): *Aspectos de la novela*. Madrid, Debate (1ª ed. 1927).
- FREYTAG, G. (1895): *Technique of the Drama*. Chicago, Griggs.
- FRIEDMAN, N. (1955): "Forms of plot", en Friedman, 1975, pags. 79-101.
- , (1975): *Form and meaning in fiction*, The University of Georgia, Athens, 1975.
- , (1955): "Point of view", en *Form and meaning in fiction*. The University of Georgia, Athens, 1975, 142-156. Traducción de Gonzalo García.
- GADAMER, H. G. (1977): *Verdad y método*. Salamanca, Sígueme.
- , (1992): *La actualidad de lo bello*. Barcelona, Paidós. Prólogo de Rafael Argullol.
- GARCÍA JIMÉNEZ, J. (1993): *Narrativa audiovisual*. Madrid, Cátedra.
- GARCÍA LANDA, J.A. (1998): *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- GARCÍA PEINADO, M.A. (1998): *Hacia una teoría general de la novela*. Madrid, Arco Libros.
- GAUDREAU, A. (1984): "Narration et monstration au cinéma", *Hors Cadre*, nº 2, pp. 87-98.
- , (1988): *Du Littéraire au Filmique: Système du Récit*. Paris, Meridiens-Klincksieck.
- GAUDREAU, A. y JOST, F. (1995): *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona, Paidós (1ª ed. 1990).
- GARDIES, A. (1981): "L'espace du récit filmique: propositions", en D. CHATEAU, A. GARDIES y F. JOST (comps.), *Cinemas de la modernité: films, théories*. Paris, Klincksieck.
- GAUTHIER, G. (1992): *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid, Cátedra.
- GENETTE, G. (1969): *Figures II*. Paris, Seuil.
- , (1987): *Seuils*. Paris, Gallimard.
- , (1998): *Nuevo discurso del relato*. Madrid, Cátedra (1ª ed. 1983).
- , (1970): "Fronteras del relato" (1970), en VV.AA., *Análisis estructural de los relatos*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, pp. 193-208. ("Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, 8, 1966). ("Frontières du récit", *Figures II*. Seuil, Paris, 1966, pp.49-69).
- , (1972): *Figures III*. Paris, Seuil.
- , (1993): *Ficción y dicción*. Barcelona, Lumen.
- GENINASCA, J. (1976): "Fragmentación convencional y significación", en Greimas, A. J. y otros, 1976, pp. 61-82.

- GOLDMAN, L. (1975): *Para una sociología de la novela*. Ayuso, Madrid (1ª ed. 1964).
- GOMBRICH, E.H. (1987): *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Versión española de Alfonso López Lago y Remigio Gómez Díaz. Madrid, Alianza Editorial (1ª ed. 1982).
- GREIMAS, A.J. (1966): *Semantique structurale: recherche de méthode*. Paris, Larousse.
- , (1970a): *Du sens. Essais sémiotiques*. Paris, Seuil (trad. española *En torno al sentido. Ensayos semióticos*. Madrid, Fragua, 1973).
- , (1970b): “Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico.”, en VV.AA., *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 45-86.
- , (1971): *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid, Gredos (1ª ed. 1966).
- , (1973b): “Elementos de una gramática narrativa”, en Greimas, 1976, pp. 185-217.
- , y RASTIER, F (1973): “Las reglas del juego semiótico”, en Greimas, 1976, pp. 153-183.
- , (1976a): “Pour une théorie des modalités”, *Langages*, 34, 1976; pp. 90-102 (trad. esp.: “Para una teoría de las modalidades”, en Greimas, 1989a, pp. 78-105).
- GREIMAS, A.J. (1976): “Hacia una teoría del discurso poético”, en Greimas, A.J. *y otros: Ensayos de semiótica poética*. Conjunto dirigido por A.J.Greimas. Barcelona, Planeta, 1976.
- GREIMAS, A.J. y otros (1976b): *Ensayos de semiótica poética*. Conjunto dirigido por A.J. Greimas. Barcelona, Planeta.
- , y COURTÉS, J. (1982): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Tomo I. Madrid, Gredos.
- , (1983): *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos*. Barcelona, Paidós.
- , (1991): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Tomo II. Madrid, Gredos (1ª ed. 1986).
- GREIMAS, A.J. (1989a): *En torno al sentido.II. Ensayos semióticos*. Madrid, Gredos.
- , (1989b): “Los actantes, los actores y las figuras”, en Greimas 1989a, pp. 57-78.
- GRICE, H.P. (1975): “Logic and conversation”, en *Syntax and semantics*. III: *Speech acts*., Editado por P. Cole y J.L. Morgan, New York-San Francisco-London, Academic Press, pp. 41-58.

- GROUPE μ (1992): *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Paris, Le Seuil. (Trad. esp. *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Cátedra, Madrid, 1993).
- GUEUNIER, N. (1976): «L'Impossible» de Georges Bataille. Ensayo de descripción estructural”, en GREIMAS, A.J. y otros, *Ensayos de semiótica poética*. Conjunto dirigido por A.J.Greimas. Barcelona, Planeta, 1976.
- GUIRAUD, P. (1954): *Les caractères statistiques du vocabulaire*. Paris, P.U.F.
- , (1971): “Immanence and transitivity of stylistic criteria”, en Chatman, 1971, pp. 16-20.
- GULLÓN, G. (1976): *El narrador en la novela del siglo XIX*. Madrid, Taurus.
- GULLÓN, R. (1980): *Espacio y novela*. Barcelona, Bosch.
- GUNNING, T. (1991): *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*. University of Illinois Press, Urbana and Chicago.
- HAMBURGUER, K. (1957): *Logique des genres littéraires*. Paris, Seuil.
- HAMON, Ph. (1972): “Qu'est-ce qu'une description?”, *Poétique*, 12, pp. 474-477.
- , (1977): “Pour un statut sémiologique du personnage” (1972), en R. Barthes y otros, *Poétique du récit*. Seuil, Paris, 1977, pp. 115-167.
- , (1981): *Introduction à l'analyse du descriptif*. Hachette, Paris.
- , comp. (1991): *La description Littéraire de l'antiquité à Roland Barthes: une antologie*. Paris, Macula.
- HEGEL, G.W.F (1989): *Lecciones de estética*. Barcelona, Península. Traducción del alemán de Raúl Gabás.
- HJELMSLEV, L. (1980): *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos.
- HOEK, L.H. (1982): *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. Mouton, La Haya.
- HOUEBINE, M. (1976): “Ensayo de lectura reflexiva de un texto de Michaud en sus diferentes niveles de enunciación”, en Greimas, 1976, pp. 207-235.
- IMÍZCOZ, T. y otros (1999): *Quién cuenta la historia. Estudios sobre el narrador en los relatos de ficción y no ficción*. Pamplona, Eunate.
- ISER, W. (1987): *El acto de leer*. Madrid, Taurus (1ª ed. 1972).
- ITTEN, J. (1982): *Arte del colore*. Milan, Il Saggiatore (trad. de *Kunsts der Farbe*. Ravensburg, 1961).
- JAKOBSON, R. (1988): *Lingüística y poética*. Madrid, Cátedra.
- JAMES H. (1975): *El futuro de la novela*. Madrid, Taurus.
- JAUSS, H.R. (1994): *Toward An Aesthetic of Reception*. Brighton, Harvester Press.

- KAYSER, W. (1985): *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos (1ª ed. 1954).
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1980): *L'énontiaton. De la subjectivité dans le langage*. Paris, Armand Colin.
- KERMODE, F. (1967): *The Sense of an ending: Studies in the Theory of Fiction*. London, Oxford University Press.
- KRISTEVA, J. (1968): "La sémiologie, science critique et/ou critique de la science", en *Théorie d'ensemble*. Paris, Le Seuil, col. «Tel Quel», 1968, pp. 80-93. (Trad. española, Barcelona, Seix-Barral, 1971, pp. 97-112).
- , (1974): *El texto de la novela*. Trad. J. Jovet, Barcelona, Lumen (1ª ed. 1970).
- , (1976): "Semanálisis y producción de sentido", en Greimas, A.J. y otros, 1976, pp. 273-306.
- KUNTZ, M. (1997): *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*. Madrid, Gredos.
- LANSER, S. (1981): *The narrative act. Point of view in fiction*. Princeton, Princeton U.Press.
- , (1986): "Towards a feminist narratology", *Style*, 20-3, 1986, pp. 341-363.
- LAVERGNE, G., ed. (1997): *Création de l'espace et narration littéraire. Colloque international, Nice-Seville, 6-8 mars 1997*. Nice. Publications de la Faculté des Lettres, arts et sciences humaines de Nice.
- LÁZARO CARRETER, F. (1986): "La literatura como fenómeno comunicativo", en T.A. van Dijk y otros, 1987, pp.151-170.
- LEMON, L.T. y REIS, M. (1965): *Russian Formalist Criticism*. Lincoln, University of Nebraska Press.
- LINVELT, J. (1981): *Essai de typologie narrative. Le «point de vue»*. Paris, Corti.
- LIPSZYC, E., comp. (1966): *Técnica de la historieta*. Buenos Aires, Escuela Panamericana de Arte.
- LOTMAN, J. M. (1982): *Estructura del texto artístico*. Madrid, Istmo.
- LUBBOCK, P. (1965): *The Craft of Fiction*. London, Cape (1º ed. 1957).
- LUCKACS, G. (1971): *Teoría de la novela*. Barcelona, EDHASA (1ª ed. 1920).
- LUNGO, A. del (1933): "Pour une poétique de l'incipit", *Poétique*, XCIV.
- MAINER, J.-C. (2000): *La escritura desatada. El mundo de las novelas*. Madrid, Temas de Hoy.
- MARTÍNEZ BONATI, F. (1972): *La estructura de la obra literaria*. Barcelona, Seix-Barral.
- MATORÉ, G. (1973): *L'espace humain. L'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains*. Paris, Librairie Nizet.

-
- McHALE, B. (1978): "Free indirect discourse: A survey of recent accounts", *Poetics and Theory of Literature*, vol.3: 2, pp. 249-287.
- METZ, CH. (1968-1972): *Essais sur la signification au cinema*. Tomos 1 y 2. Paris, Klincksieck, (trad. española del vol. 1: *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972).
- , (1970): "La gran sintagmática del film narrativo", en *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, pp. 147-154.
- , (1973): *Lenguaje y cine*. Barcelona, Planeta, (trad. de *Langage et Cinéma*. Paris, Larousse, 1971).
- MICHAUD, G. (1957): *L'oeuvre et ses techniques*. Paris, Librairie Nizet.
- MITRY, J. (2000): *Semiotics and the Analysis of Film*. London, The Atholone Press (1ª ed. 1987, *La Sémiologie en Question*, Les Editions du Cerf).
- MOLES, A. (1973): "¿Hacia una teoría ecológica de la imagen?", en *Imágenes y Comunicación*, de Anne-Marie Thibault-Laulan, Fernando Torres, editor, Valencia 1973, pp. 47-70.
- , (1991): *La imagen. Comunicación funcional*. México, Trillas.
- MORRIS, Ch. (1958): *Foundations of Theory of Signs*. Chicago, University of Chicago Press. (traducción española: *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona, Paidós, 1ª ed. 1939).
- , (1962): *Signos, lenguaje y conducta*. Buenos Aires, Losada.
- MORRISETTE, B. (1965): "Narrative You in Contemporary Literature", *Comparative Literary Studies II (1)*.
- MOUNIN, G. (1976): *Claves para la lingüística*. Barcelona, Anagrama (1ª ed. 1968).
- MURO, M.A. (1997): "La aplicación de las categorías narratológicas. El estatuto del narrador en *Cien años de soledad*.", en *Literatura y cine: perspectivas semióticas. Actas del I Simposio de la Asociación Galega de semiótica (Coruña 6, 7, 8 de abril de 1995)*. Ed. e introducción de Carlos Gómez Blanco. Universidad de A Coruña, pp. 245-258.
- NAVAJAS, G. (1987): *Teoría y práctica de la novela española postmoderna*. Barcelona, Ediciones del Mals.
- PANOFSKY, E. (1972): *Estudios sobre iconología*. Prólogo de Enrique Lafuente Ferrari. Versión española de Bernardo Fernández. Madrid, Alianza Editorial. (1ª ed. 1962).
- PARÁISO, I. (1988): *El comentario de textos poéticos*. Gijón, Valladolid, Aceña Editorial, Ediciones Júcar.
- PAVEL, T. (1986): *Univers de la fiction*. Paris, Seuil.

- PEIRCE, Ch. S. (1931/1935): *Collected papers*, 8 vols., Cambridge (Massachussets), Harvard University Press.
- , (1987): *Obra lógico-semiótica*. Madrid, Taurus.
- PETROVSKI, M.A. (1927): “Morfología de la novela”, en *Ars poética*. Moscú, vol. 1, pp. 69-100.
- PIRENNE, M.H. (1970): *Optics, Painting and Photography*. Cambridge.
- PLETT, H. F., ed. (1991): *Intertextuality*. Berlin, De Gryter.
- POUILLON, J. (1970): *Tiempo y novela*. Buenos Aires, Paidós (1ª ed. 1946).
- POZUELO YVANCOS, J. Mª (1988): *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra.
- , (1993): *Poética de la ficción*. Madrid, Síntesis.
- PRINCE, G. (1973): “Introduction à l’étude du narrataire”, *Poétique*, 14, pp. 178-196.
- , (1978): “Le discours attributif et le récit”, en *Poétique*, 35, pp. 305-316.
- PROPP, V. (1971): *Morfología del cuento*. Madrid, Fundamentos (1ª ed. 1928).
- RASTIER, F. (1976): “Sistemática de las isotopías”, en Greimas, A.J. y otros, 1976, pp. 107-140.
- REFORMATSKI, A.A. (1922): *Ensayo sobre el análisis de la composición de la novela*. Moscú. [Traducción inglesa en *Russian formalism*, de Bann, S. y Bowlt, J.E. (eds.), 1973, Edimburg, Scottish Akademic Press (85-101)].
- REIS, C. (1995): *Comentario de textos. Fundamentos teóricos y análisis literario*. Salamanca, Ediciones Colegio de España.
- REISZ DE RIVAROLA, S. (1987): “Voces y conciencias modelizantes en el relato literario-ficcional”, en VV. AA., *La crisis de la literariedad*. Taurus, Madrid. págs. 125-154.
- REYES, G. (1984): *Polifonía textual (la citación en el relato literario)*. Madrid, Gredos.
- RICARDOU, J. (1970): *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Ed. du Seuil.
- RICOEUR, P. (1986): *Du texte à l’action. Essais d’herméneutique II*. Paris, Seuil.
- , (1987): *Tiempo y narración. II*. Madrid, Ediciones Cristiandad.
- RIFFATERRE, M. (1971): *Essais de stylistique Structurale*. Paris, Flammarion.
- RIMMON KENAN, S. (1976): “A Comprehensive Theory of Narrative: Genette’s *Figures III* and the structuralist study of fiction”, *Poetics and Theory of Literature*, I, pp. 33-62.
- , (1983): *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. New York, Methuen.

- RIVAROLA, J.L. y REISZ DE RIVAROLA, S. (1984): "Semiótica del discurso referido", en VV. AA., *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Madrid, Castalia, 1984, pp. 151-174.
- ROJAS, M. (1981): "Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo", *Dispositio (ESTUDIOS)* vol. V-VI, 15-16, pp. 19-55.
- ROSSUM-GUYÓN, F van (1970): "Point de vue ou perspective narrative. Théories et concepts critiques", *Poétique*, 4, pp. 476-487.
- RORTY, R. (1997), "El progreso del pragmatista", en ECO y otros, 1997, pp. 105-126.
- ROUSSET J. (1973): *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*. Paris, José Corti.
- SANTANA MARTÍNEZ, P., ed. (1998): *Semántica de la ficción. Una aproximación al estudio de la narrativa*. Logroño, Universidad de La Rioja.
- SCHISSEL, O. (1910): *Novellenkomposition in E.T.A. Hoffmans Elixieren des Teufels*. Halle an der Saale, Niemeyer.
- , (1913): *Die griechische Novelle. Rekonstruktion ihrer literarischen Form, en Rhetorische Forschungen*, Halle, Niemeyer.
- SCHMIDT, S. (1990): *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*. Madrid, Taurus.
- SCHOLLES, R. y KELLOGG, R. (1966): *The nature of narrative*. New York, Oxford University Press.
- SEGRE, C. (1976): *Las estructuras y el tiempo*. Barcelona, Planeta.
- , (1970): *Crítica bajo control*. Barcelona, Planeta.
- , (1985): *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona, Crítica.
- SONTAG, S. (1982): *Against interpretation and Other Essays*. Octagon Books, New York (1ª ed. 1961).
- SOURIAU, E. (1950): *Les deux cent mille situations dramatiques*. Paris, Flammarion.
- STANZEL, FK. (1978): "Towards a «Grammar of fiction»", *Novel*, 11: 3, pp. 247-267.
- STRAUCH, G. (1974): "De quelques interprétations récentes du style indirect libre", *Recherches anglaises et américaines*, 7, pp. 40-73.
- TACCA, O. (1973): *Las voces de la novela*. Madrid, Gredos.
- TAMIR-GHEZ, N. (1976): "Personal Narrative and its Linguistic Foundation", *Poetics and Theory of Literature*, vol. 1, pp. 403-429.
- TODOROV, T. (1970): "Las categorías del relato literario", en VV.AA., *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 155-192.

- TOMASEVSKI, B. (1965): "Temática", en L. T. Lemon y M. Reis, *Russian Formalist Criticism*, Lincoln, University of Nebraska Press, pp. 61-95.
- , (1982): *Teoría de la literatura*. Madrid, Akal (Trad. de *Teorija literatury Poetika*. Leningrado, 1925).
- UBERSFELD, A. (1993): *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra-Universidad de Murcia.
- URRUTIA, J. (1984): *Imago litterae. Cine. Literatura*. Sevilla, Alfar.
- USPENSKI, B. (1973): *A poetics of composition*. Bloomington, Indiana, University Press.
- VERA LUJAN, A. (1977): *Análisis semiológico de «Muertes de perro»*. Málaga, Cupsa.
- VILLANUEVA, D. (1977): *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Valencia, Bello.
- , (1989): *El comentario de textos narrativos: la novela*. Valladolid/Gijón, Aceña/ Júcar.
- , (1992a): *Teorías del realismo literario*. Madrid, Instituto de España/ Espasa-Calpe.
- , ed. (1992b): *Curso de teoría de la literatura*. Madrid, Taurus.
- VV.AA. (1987): *La crisis de la literariedad*. Madrid, Taurus.
- WEINRICH, H. (1964), *Tempus. Gesprochene und erzähle Welt*. Stuttgar, Kollhammer (traducción española *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid, Gredos, 1978).
- WEISMANN, D.L. (1974): *The Visual Arts as Human Experience*. Englewood Clifs, Prentice-Hall.
- YNDURAIN, F. (1971): "La novela desde la segunda persona", en *Historia y estructura de la obra literaria*, Madrid, C.S.I.C.
- ZOLA, E. (1972): *El naturalismo*. Barcelona, Península. Trad. de Jaume Fuster; selección, introducción y notas de Laureano Bonet.
- ZUNZUNEGUI, S. (1992): *Pensar la imagen*, Cátedra-Universidad del País Vasco.
- , (1996): *La mirada cercana*. Barcelona, Paidós.
- , (1994): *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid, Cátedra.

35 | Biblioteca
de Investigación



UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA