

# Texto y representación gráfica. La historieta

ANTONIO ALTARRIBA  
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO

## LO LITERARIO Y LO GRÁFICO

La narración ha estado estrechamente vinculada a la palabra hasta tiempos muy recientes. Se daba prácticamente por supuesto que sólo podía surgir y desarrollarse a través del lenguaje escrito o hablado. En definitiva el hecho de contar estaba relacionado, prácticamente identificado, con el de decir, del que suponía una de sus performances. Naturalmente este punto de vista no era gratuito sino que respondía a la realidad de nuestra cultura occidental tradicionalmente asentada en el verbo. No quiere decirse que la imagen, a lo largo de la Historia y valiéndose de diferentes soportes, no asumiera a menudo funciones emparentadas con el relato. Pero estas veleidades narrativas dependían de una evidente conexión con textos o con tradiciones orales de los que, en último término, la imagen tan sólo suponía una ilustración. Por otra parte la imagen tampoco había puesto a punto un sistema eficaz que le permitiera dar cuenta de la sucesión de acontecimientos. Tanto la identificación de personajes y situaciones como sus desarrollos y conexiones necesitaban apoyarse de manera explícita o implícita en la palabra. Así pues podría afirmarse que, desde algunas utilidades medievales (tapices, vidrieras, esculturas o dibujos) hasta las estampas de Epinal, la vocación narrativa de la imagen se presentaba de manera tan constante como diluida, tan variada como incompleta, impregnando producciones

muy diversas pero sin llegar a consolidar unos códigos estables y mínimamente articulados.

El siglo XIX se encargará de ir poniendo a punto toda una serie de técnicas que proporcionarán a la imagen un importante porcentaje de legibilidad. La aplicación de ciertos principios teóricos derivados de la fisionomía, el desarrollo de la caricatura y la enorme difusión de la imagería popular, constituirán un caldo de cultivo del que terminará surgiendo un lenguaje propio. Sin embargo la ruptura con la palabra no se produce de forma repentina, y las exploraciones pioneras en este terreno nacen y crecen a la sombra de la literatura a la que acuden como punto de referencia para explicar sus principios y planteamientos básicos. William Hogarth (1697-1764), pintor y grabador inglés considerado uno de los precursores en la utilización de la imagen como soporte de un relato, dejaba bien claras sus influencias. Los temas de sus series narrativas de grabados no sólo estaban inspirados en escritores como Swift, Sterne o Pope, sino que consideraba su trabajo semejante al de un autor dramático. Decía utilizar su cuadro como teatro y sus figuras como actores que, por medio de ciertas acciones y de ciertos gestos, representaban una escena muda. Como puede verse, el relato gráfico está todavía muy lejos de tomar conciencia de sus valores intrínsecos y de desprenderse de la tutela de lo literario.

No quiere con ello decirse que el siglo XIX no sea consciente de la novedad que supone este balbuceante sistema narrativo ni de las diferencias que plantea con respecto al relato escrito. Desde Goethe a Baudelaire pasando por Sainte-Beuve proliferan los testimonios entusiastas sobre la expresividad y dinamismo de los personajes dibujados o sobre las imaginativas situaciones que protagonizan. Rodolphe Töpffer (1799-1846), objeto fundamental de estos halagos, es también uno de los primeros teóricos en reflexionar sobre las características propias del relato gráfico. Consciente de los medios que utiliza hasta el punto de ser considerado por algunos como el auténtico inventor de la historieta, reivindica la importancia del trazo lineal como elemento más claramente definidor de las figuras. Y no sólo eso, sino que también establece una distinción entre signos permanentes, que constituyen e identifican al personaje, y signos no permanentes, que le dotan de una expresividad cambiante según las circunstancias (figura 1). También logra una muy aceptable complementariedad gráfica (la escritura es autógrafa) y narrativa entre texto e imagen y explora algunos efectos a partir de la distribución en viñetas y del montaje (figura 2). Pero sin duda lo que resulta más revelador es su reivindicación del dibujo como elemento dinamizador, incluso generador del relato. Töpffer explica cómo

muchas situaciones surgen de los accidentes de la pluma y cómo muy a menudo en el principio es la constitución gráfica del personaje y sólo después las peripecias que mejor cuadran a su aspecto. Sin embargo, a pesar de esta reivindicación de una especificidad gráfica, Töpffer, a la hora de referirse a sus trabajos, no encontrará mejor fórmula que la de *literatura en estampas*. ¿Un síntoma de la pervivencia del modelo literario? En cualquier caso la experiencia de Töpffer, con sus limitaciones y sus indudables logros, resulta un hecho aislado y las creaciones de otros grafistas posteriores como Doré, Cham, Grandville o Christophe demuestran una mayor sumisión a lo literario y en este sentido suponen un cierto retorno a la concepción de la imagen como ilustración de un texto.

En el siglo XX la explotación sistemática de estas fórmulas narrativas puestas a punto por los precursores decimonónicos y, sobre todo, la aportación de la producción norteamericana -decisiva tanto por sus logros expresivos como industriales- acabarán acotando un espacio propio para el relato gráfico. La historieta consigue definirse como un medio claramente diferenciado y vive un período de esplendor creativo y económico. Sin embargo, aunque sea de manera imprecisa y sutil, el fantasma de su dependencia literaria sigue haciéndose notar. La trayectoria europea de la historieta la convertirá en un producto destinado a un público infantil. De hecho se percibirá como una creación sencilla y sin pretensiones, aceptable culturalmente como antesala que da acceso a obras más importantes. El slogan publicitario español que en los años 60 pretendía promocionar la historieta resulta enormemente revelador desde este punto de vista: *donde hoy hay un tebeo mañana habrá un libro*. De esta manera lo literario sigue flotando sobre lo gráfico. Ahora su presencia no se deja notar desde el interior sino desde el exterior. Ya no lo sustenta narrativamente pero lo margina culturalmente o, al menos, lo supedita jerárquicamente.

A lo largo de la primera mitad de este siglo la historieta europea lleva por lo tanto una vida marginada pero saludable. Su vitalidad parece hacer innecesaria toda reflexión sobre su estatuto. Aunque ha adquirido una notable eficacia narrativa y asentado una amplia gama de procedimientos expresivos, no se plantea cuestiones teóricas ni sobre su identidad ni sobre sus parentescos. Cuando a partir de los años 60 aparece en Francia la primera crítica especializada y se inicia una batalla para reivindicar los valores propios de este medio, los parámetros literarios hacen de nuevo su aparición. Como primera táctica para lograr una mejor percepción del medio se proponen denominaciones alternativas tales como *literatura de expresión gráfica* o *literatura dibujada*. Llega incluso a establecerse todo

un sistema de equivalencias y parangones que convierten por ejemplo a Hugo Pratt en el Joseph Conrad o a Guido Crepax en el Robbe-Grillet de la historieta. Lo literario viene en este caso reivindicado como parentesco ennoblecedor capaz de redimir a la historieta de su injusta y deplorable posición en el *ranking* de las artes.

Estos bienintencionados intentos de equiparación acaban siendo atendidos. Hay que decir que los planteamientos y actitudes de una nueva crítica literaria favorecen este interés más que las reivindicaciones de la propia historieta. Algunas corrientes estructuralistas abordan la historieta con su sofisticado arsenal crítico. En los años 70 nombres señeros como Eco, Bremond o el propio Barthes se interesan por el relato gráfico. El discurso teórico sobre el medio adquiere cartas de nobleza pero los resultados que se desprenden del mismo parecen al menos dudosos. Las metodologías de la época, más interesadas en encontrar los ingredientes y dinámicas comunes a todos los relatos que en acotar los ingredientes específicos de cada medio, se acercan a la historieta como una fórmula narrativa más. Analizada desde el punto de vista de su argumento literario, la historieta se revela en general como un sistema narrativo pobre, con funciones escasamente diversificadas, con tendencias al estereotipo y un desarrollo lógico muy previsible. La historieta conviene como objeto que demuestra claramente la validez del sistema de análisis utilizado, pero sus méritos continúan estando comprometidos.

Naturalmente este tipo de metodologías, centradas precisamente en los reivindicados elementos literarios de la historieta, ignoraban en la mayor parte de los casos los aspectos propiamente gráficos de la narración y, en consecuencia, los espacios fundamentales en los que se desarrolla su creatividad. Esta discriminatoria situación hace surgir a partir de los 80 una conciencia clara de que la historieta debe calibrarse no tanto en función de lo que la une a otros medios (sea la literatura, la pintura o el cine), sino en función de lo que la diferencia. Se inicia así una exploración sistemática de sus características específicas y se empiezan a establecer unos nuevos parámetros desde los que parece legítimo abordarla. Sólo a partir de esta actitud el relato gráfico consigue marcar distancias con el literario y empieza a tomar posesión conscientemente de su propia independencia.

## LA HISTORIETA Y SUS PROCEDIMIENTOS EXPRESIVOS

Resulta difícil establecer un repertorio exhaustivo de las características y funcionamiento de la historieta y todavía más organizarlo y articularlo a modo de gramática o retórica del grafismo. La dificultad a la hora de determinar unas unidades básicas de significado así como la enorme labilidad de sus ingredientes constitutivos hacen de momento inabordable una tarea que, por otra parte, resultaría deudora de esos principios de organización lingüística a los que, como hemos dicho, el sistema gráfico no tiene por qué obedecer. Sí se puede sin embargo describir una pequeña cartografía de los recursos propios de este medio y proponer un recorrido que permita conocer mejor sobre qué criterios se elabora y que, como consecuencia, sirva también para valorarlo en todos sus méritos.

### 1.- DISEÑO Y TRATAMIENTO GRÁFICO

Iniciaremos este recorrido con una comprobación que, aunque en principio pueda parecer obvia, está cargada de implicaciones. Los elementos básicos sobre los que se construye una historieta, antes de cumplir un papel dinámico o estático en la narración, antes de ser personajes o decorado, son formas. Antes de ser una fuerza actancial que se manifiesta y desarrolla en el tiempo del relato, son un conglomerado de trazos y de manchas que se extiende sobre el espacio de la página. Antes de ser función, son figura. Antes de tener un carácter psicológico, tienen un carácter gráfico.

Esta materialidad, hecha de tinta y color, resulta tan evidente como diferenciadora. El componente figurativo de la historieta exige unas competencias y moviliza unas estrategias específicas. La elaboración de estas formas depende de unos criterios que denominaremos *criterios de configuración*. Toda una amplia gama de elecciones se le ofrecen al creador a la hora de definir los elementos sobre los que va a trabajar. En primer lugar tendrá que decidir el *tratamiento gráfico*. Este término un tanto ambiguo engloba un cúmulo de performances donde se encuentran, indiscerniblemente implicadas, la propia capacitación técnica del dibujante, el grado de esquematismo y expresividad y los valores plásticos de la imagen. A poco que sobrevoemos la producción historietística, comprobaremos la ilimitada gama de posibilidades que se ofrecen en este terreno. Podría incluso afirmarse que, desde este punto de vista, cada autor, incluso cada historieta, ofrece un caso particular. Desde un grado máximo de esquematismo a una

plasmación matizada de la figura, desde un trazo convencional a un desarrollo pictórico de la imagen, el abanico de posibilidades es amplísimo. En cualquier caso gracias a estos *criterios de configuración* las formas que componen el espacio figurativo no sólo encontrarán su identidad sino su eficacia expresiva y también su dimensión estética. (Todas las ilustraciones que acompañan este escrito pueden servir de ejemplo; remitimos especialmente a las figuras 3, 4, 5 y 6).

Pero la configuración de los elementos básicos de la historieta no sólo depende de un *tratamiento gráfico* sino también de un *diseño*. Las formas dibujadas buscarán eficacia expresiva y belleza plástica pero también originalidad e impacto visual. Podrán construirse siguiendo un diseño basado en principios imitativos que tienden a reproducir, con mayor o menor minuciosidad, el aspecto con el que los objetos se presentan ante nuestra percepción (v. figuras 1, 2, 3, 4, 5 y 6). Pero también podrán movilizar unas pautas de diseño más imaginativas inventando formas insospechadas. Por ejemplo se dibujarán personajes a partir de referencias animales u objetuales más o menos antropomorfizadas, siguiendo procedimientos de hibridación entre lo humano, lo animal o lo inanimado, practicando inverosímiles redistribuciones anatómicas o inventando figuras fantásticas más o menos monstruosas (figura 7).

En definitiva los *criterios de configuración* (tanto el *tratamiento gráfico* como el *diseño*) tienen como objetivo la creación de unas formas eficaces y visualmente atractivas que propicien un acercamiento interesado y/o fascinado. De ellos depende en buena medida esa primera y decisiva percepción del producto.

## 2. LAS PERIPECIAS DEL CONTORNO

En un segundo paso dentro de este recorrido por los rasgos diferenciadores de la historieta, comprobaremos de qué manera se relacionan esos elementos básicos. Entraremos por lo tanto en lo que podríamos considerar la dimensión narrativa. En este medio la narración podría definirse como el conjunto de estrategias que regula el régimen de aparición y los procesos de modificación de las formas dentro del espacio figurativo. Dichas estrategias podrán estar regidas por una voluntad referencial que tenderá a hacernos interpretar esas formas como representación de seres y situaciones reconocibles y que mantienen una relación de verosimilitud con nuestra experiencia del mundo. En estos casos la intriga revestirá un interés huma-

no y tanto las motivaciones y evolución de los personajes como la sucesión de acontecimientos obedecerán a los principios de una lógica eminentemente literaria.

Pero en la historieta la narración tiene también otras opciones que podríamos considerar más específicas del medio. La imagen, en lugar de asumir estas funciones representativas, puede explotar su esencia gráfica. No olvidemos que los distintos elementos de la figuración se definen en primer lugar por los trazos y manchas que los constituyen. En este sentido la historieta podrá contar lo que denominaremos *peripecias del contorno*. Los límites que marcan y diferencian unas formas de otras se ven en estos casos sometidos a toda una serie de modificaciones. Personajes y objetos se hacen y se deshacen, se rompen (figura 8), se interpenetran o sufren todo tipo de metamorfosis (figura 9). En cierta manera resulta lógico que, si los elementos básicos de la historieta son *formas*, éstos manifiesten una cierta tendencia a asumir la *transformación* como avatar fundamental.

### 3.- PLANIFICACIÓN Y COMPOSICIÓN

Tanto si se trata de formas que se desarrollan siguiendo unas pautas referenciales como si evolucionan siguiendo lo que hemos denominado *peripecias del contorno*, todo relato en imágenes pasa obligatoriamente por una presentación visual de los distintos elementos de la figuración. Ello determina la administración de un punto de vista y la adopción de unos *criterios de planificación*. En este terreno la historieta comparte con los demás medios visuales unos códigos muy similares. Deberemos hablar por lo tanto aquí también de plano medio, primer plano, picado, contrapicado, plano subjetivo etc.

El hecho de que la historieta disponga de un soporte plano dentro del que conviven diversas viñetas permite explotar una serie de criterios que conciernen la *composición de la página*. El más evidente proviene, sin duda, de la posibilidad de variar, según las necesidades narrativas, el tamaño y la forma del espacio de la representación. A diferencia de la pantalla, las viñetas pueden cambiar de dimensiones, delimitar una superficie rectangular, triangular o poliédrica propiciando así toda una serie de originales efectos (figura 11).

La historieta depende de una figuración estática y no dinámica como el cine o la televisión, y ello también abre un importante campo de posibilidades a los *criterios de composición de la página*. La situación y la disposi-

ción de las formas dentro del espacio de la representación cobran en este medio una especial relevancia. Fijadas definitivamente en cada una de las viñetas, las figuras pueden establecer todo un diálogo de armonías y correspondencias, tanto gráficas como cromáticas. La posición de una parte o del conjunto de la figuración en una viñeta puede encontrar su equilibrio o su opoición en otra viñeta. Y lo mismo puede ocurrir con la ambientación de tonos y colores, instaurándose así la página o la doble página como terreno desde el que se concibe una parcela importante de la creación.

#### 4.- LAS RELACIONES ENTRE VIÑETAS

Consideraremos en último término las relaciones que las viñetas mantienen entre sí. Y partiremos también en este caso de una primera y obvia comprobación: las viñetas se distribuyen sobre la página unas al lado de otras. Establecen por lo tanto en primer lugar unas relaciones de contigüidad. Esta evidencia, aparentemente indiscutible, viene escamoteada por la manera habitual de consumir la historieta. Normalmente el proceso convencional de lectura (de izquierda a derecha y de arriba a abajo) hace que esa contigüidad sea percibida como continuidad. La viñeta en ese sentido mantiene un estatuto doble e incluso ambiguo. Por un lado es un espacio de la figuración y por otro un momento de la narración. Eso es lo que hace que el régimen de articulación de la historieta pueda obedecer en unos casos a *criterios temporales* y en otros a *criterios espaciales*.

Todo sistema de relación entre viñetas mezcla en un porcentaje mayor o menor la articulación temporal y la espacial. En una historieta convencional encontraremos un claro predominio de los valores temporales. Los elementos de la figuración que permanecen estables de una viñeta a otra, contrastados con los que varían nos servirán de indicios para establecer una duración. En ese sentido el blanco entre las viñetas -un espacio aparentemente vacío- adquiere una gran importancia. Por esos intersticios fluye, de hecho, el tiempo de la narración. Cuando el porcentaje de variaciones entre dos viñetas contiguas es muy elevado, debemos entender que ha transcurrido mucho tiempo. Por el contrario cuando predominan las constantes, el tiempo transcurrido es muy escaso (figura 10). Desde este punto de vista podemos concluir diciendo que el sistema de articulación se encarga de marcar el ritmo en el que se desarrolla la acción.

Sin embargo no conviene olvidar que las viñetas también se relacionan entre ellas siguiendo criterios espaciales. En mayor o menor medida estos

criterios se encuentran en todas las historietas. En algunos casos incluso se potencian de manera muy especial. Los valores propios de la contigüidad priman entonces sobre los de la continuidad. Observamos por ejemplo cómo las distintas viñetas administran un espacio por medio de un *travelling* (figura 13), interrumpiendo una continuidad gráfica (figura 12) o practicando una descomposición analítica (figura 14). Esta dimensión espacial es también la que permite tejer todo un entramado de correspondencias y de equilibrios compositivos que circulan entre las viñetas.

Jugando con sus posibilidades temporales y sus posibilidades espaciales, mezclándolas en proporciones distintas en cada caso, la historieta encuentra en su sistema de articulación una cantera de posibilidades narrativas extremadamente rica y original.

Este conjunto de territorios en donde se urden las principales decisiones sobre las que se construye el relato gráfico no pertenece únicamente a la historieta. Los dibujos animados, por ejemplo, se elaboran desde los mismos criterios de configuración (parten de un tratamiento gráfico y de un diseño) y también se muestran proclives a desarrollar lo que hemos denominado *peripecias del contorno*. La fotonovela acude a principios de composición de la página y de relación entre viñetas muy similares a los que aquí hemos descrito... Por lo tanto podríamos decir que ninguno de estos cuatro campos pertenece en exclusiva a la historieta, pero entre todos la constituyen y trazan el perímetro de su especificidad. De ellos surge la gran diversidad de procedimientos que le permiten dramatizar la intriga, acceder a una dimensión simbólica o, en algunos casos, le proporcionan incluso el propio sustento narrativo. No quiere con ello decirse que la historieta esté cerrada a esquemas de análisis que tengan en cuenta sus valores más eminentemente literarios. Simplemente se afirma que de ellos obtiene no sólo la mayoría de sus recursos expresivos sino, sobre todo, su diferencia.



Figura 1.- Töpffer: *Essais d'autographie*



Figura 2.- Töpffer: *Histoire d'Albert*



Figura 3.- Copi: *La femme assise*

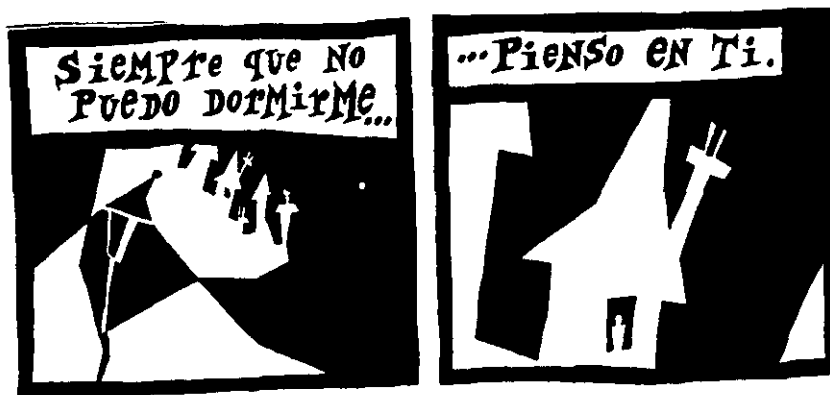


Figura 4.- Mauro: *El hueco de la escalera*



Figura 5.- Caro: *Hans und Gretel*



Figura 6.- Gotlib: *Reacciones maquinales*



Figura 7.- Loup: *La Bible*

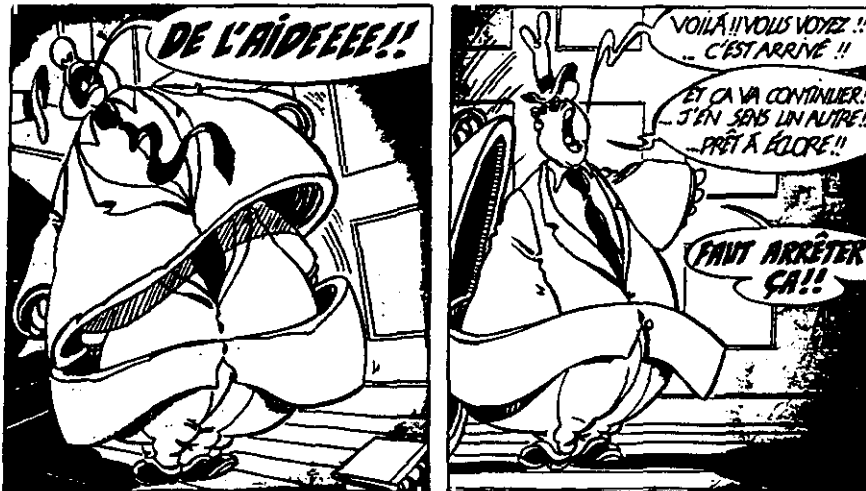


Figura 8.- Foerster: *Matriochka*

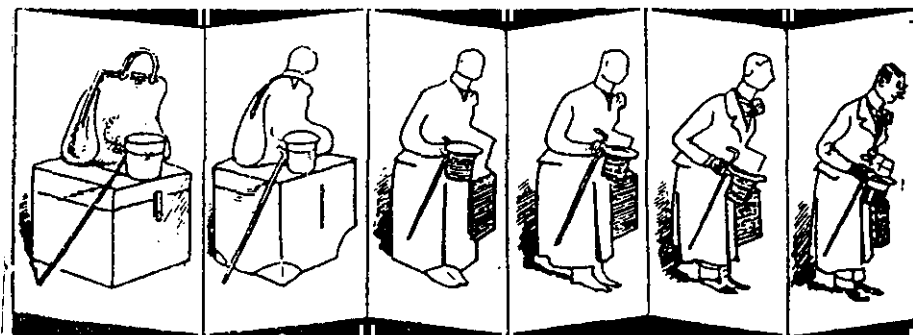


Figura 9.- Anónimo: *Metamorfosis*

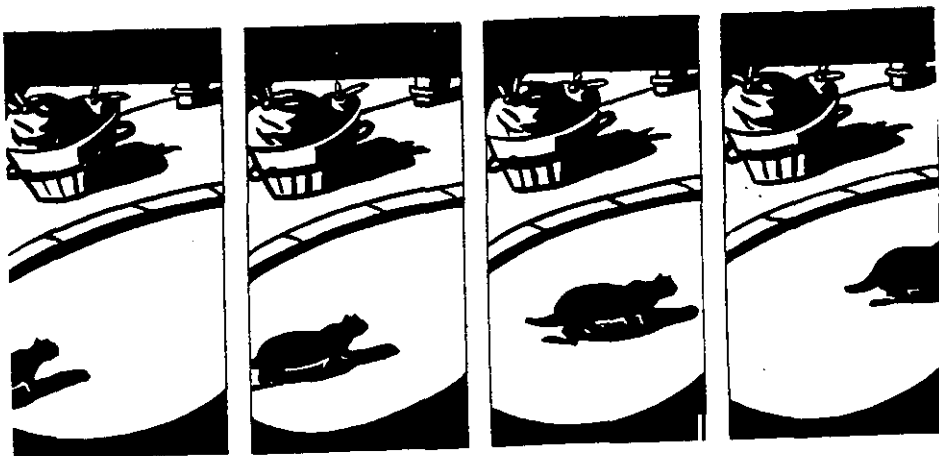


Figura 10.- Guzmán: *Los otros ciudadanos*



Figura 11.- Rotundo: *La mentira al desnudo*



Figura 12.- Alex Barba: *A Winter Story*

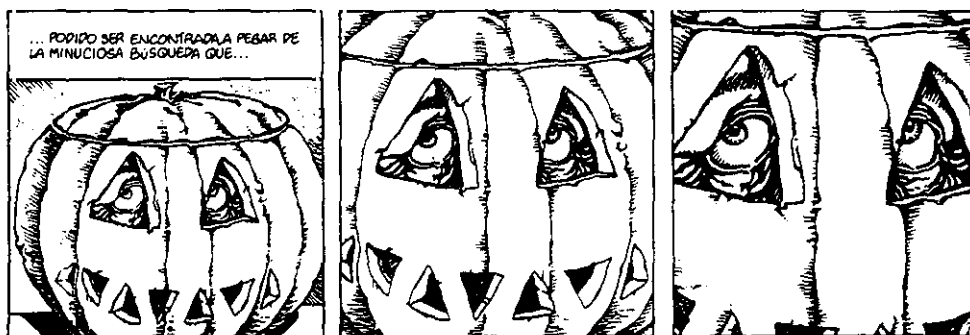


Figura 13.- Oscaraibar/De Felipe: *The End*

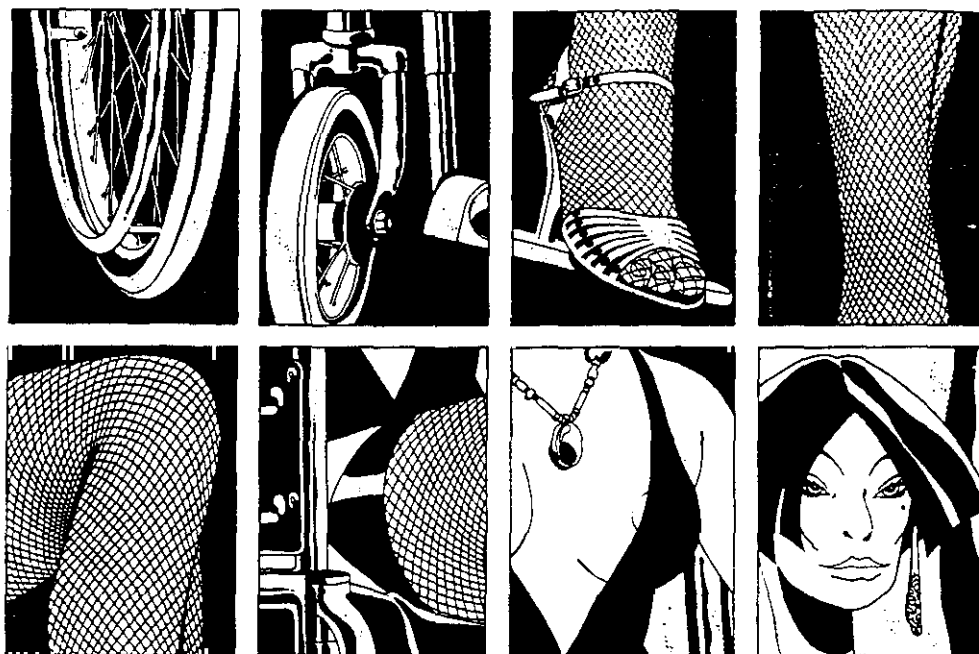


Figura 14.- Comes: *Eva*