

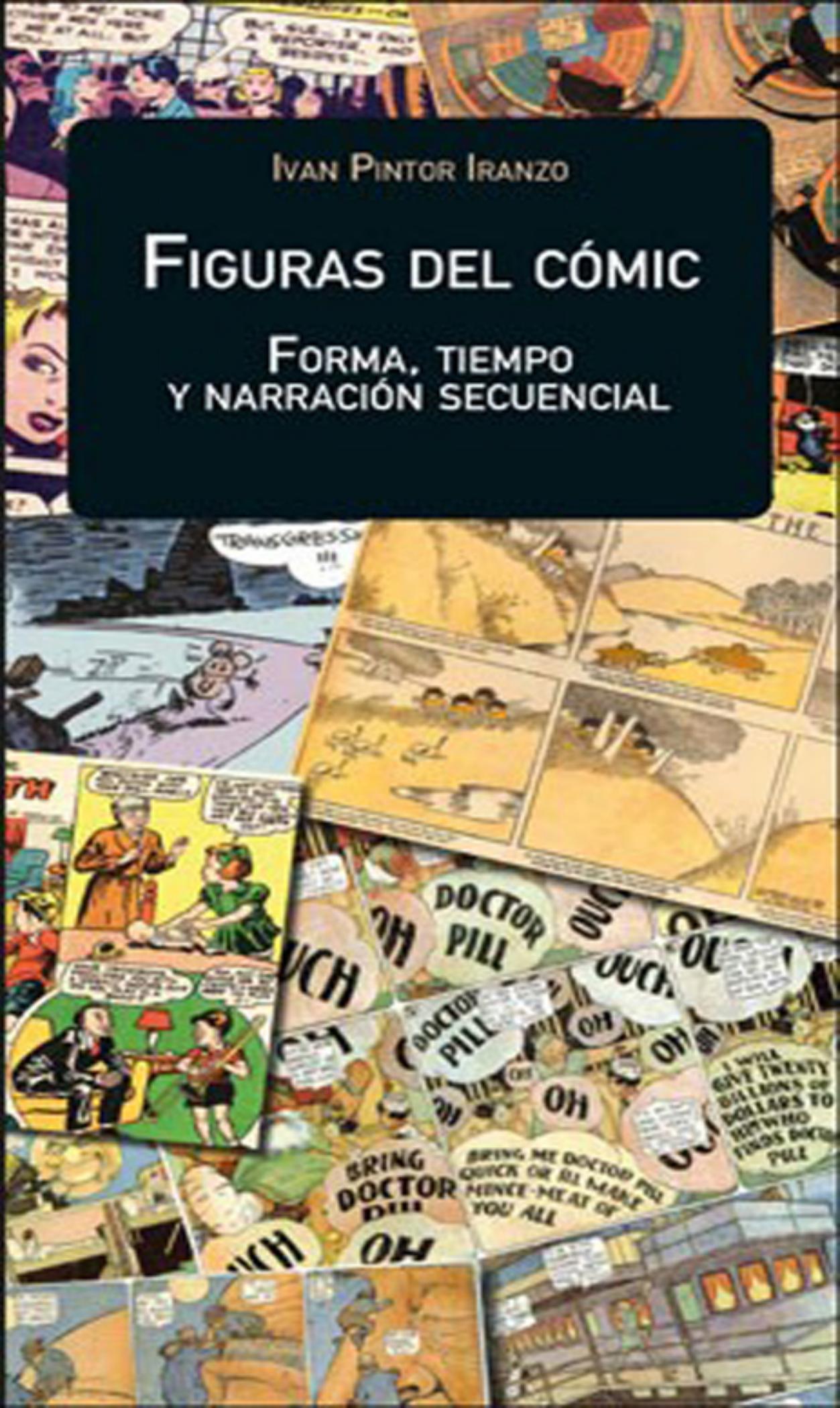


Universitat Autònoma de Barcelona · Universitat Jaume I · Universitat Pompeu Fabra · Universitat de València

IVAN PINTOR IRANZO

FIGURAS DEL CÓMIC

FORMA, TIEMPO
Y NARRACIÓN SECUENCIAL



FIGURAS DEL CÓMIC

FORMA, TIEMPO Y NARRACIÓN SECUENCIAL



aldea global

CONSEJO DE DIRECCIÓN

Dirección científica

Jordi Balló (Universitat Pompeu Fabra)
Josep Lluís Gómez Mompert (Universitat de València)
Javier Marzal (Universitat Jaume I)
Santiago Ramentol (Universitat Autònoma de Barcelona)

Dirección técnica

Anna Magre (Universitat Pompeu Fabra)
Joan Carles Marset (Universitat Autònoma de Barcelona)
M. Carme Pinyana (Universitat Jaume I)
Maite Simon (Universitat de València)

CONSEJO ASESOR INTERNACIONAL

Armand Balsebre (Universitat Autònoma de Barcelona)
José M. Bernardo (Universitat de València)
Jordi Berrio (Universitat Autònoma de Barcelona)
Núria Bou (Universitat Pompeu Fabra)
Andreu Casero (Universitat Jaume I)
Maria Corominas (Universitat Autònoma de Barcelona)
Miquel de Moragas (Universitat Autònoma de Barcelona)
Alicia Entel (Universidad de Buenos Aires)
Raúl Fuentes (ITESO, Guadalajara, México)
Josep Gifreu (Universitat Pompeu Fabra)
F. Javier Gómez Tarín (Universitat Jaume I)
Antonio Hohlfeldt (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre,
Brasil)
Nathalie Ludec (Université Paris 8)
Carlo Marletti (Università di Torino)
Marta Martín (Universitat d'Alacant)
Jesús Martín Barbero (Universidad del Valle, Colombia)
Carolina Moreno (Universitat de València)
Hugh O'Donnell (Glasgow Caledonian University, Reino Unido)
Jordi Pericot (Universitat Pompeu Fabra)
Sebastià Serrano (Universitat de Barcelona)
Jorge Pedro Sousa (Universidade Fernando Pessoa, Oporto, Portugal)
Maria Immacolata Vassallo (Universidade de São Paulo, Brasil)

Jordi Xifra (Universitat Pompeu Fabra)

FIGURAS DEL CÓMIC

FORMA, TIEMPO Y NARRACIÓN SECUENCIAL

IVAN PINTOR IRANZO

Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions
Publicacions de la Universitat Jaume I
Universitat Pompeu Fabra
Publicacions de la Universitat de València
Bellaterra; Castelló de la Plana; Barcelona; València

Edición

Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Publicacions
08193 Bellaterra (Barcelona)
sp@uab.cat
ISBN 978-84-490-7978-8

Publicacions de la Universitat Jaume I
Campus del Riu Sec
12071 Castelló de la Plana
publicacions@uji.es
ISBN 978-84-16546-73-2

Universitat Pompeu Fabra
Departament de Comunicació
Roc Boronat, 138
08018 Barcelona
secretaria.dcom@upf.edu

Publicacions de la Universitat de València
Arts Gràfiques, 13
46010 València
publicacions@uv.es
ISBN 978-84-9134-197-0

Primera edición: noviembre 2017

Producción

Servei de Publicacions
de la Universitat Autònoma de Barcelona



Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Índice

PRÓLOGO

INTRODUCCIÓN

FIGURAS DEL CÓMIC

1. EL ESTUDIO DE LA FORMA EN LA HISTORIETA: LA VIÑETA

- 1.1. El modo de imitación
- 1.2. Las normas: modos históricos y elementos constitutivos
- 1.3. Dentro de la viñeta
 - 1.3.1. El dibujo y sus características
 - 1.3.1.1. La línea
 - 1.3.1.2. El relleno
 - 1.3.2. El color
 - 1.3.3. Convenciones iconográficas
- 1.4. La viñeta
 - 1.4.1. El marco y el contorno
 - 1.4.2. La profundidad y la perspectiva
 - 1.4.3. El recorte temporal

2. CONFIGURACIÓN DE LA PÁGINA

- 2.1. Parámetros de composición espacial
 - 2.1.1. Equilibrio plástico y compositivo
 - 2.1.2. Profundidad de campo
 - 2.1.3. La tira o el espacio intermedio

- 2.1.4. Equilibrio entre texto e imagen
- 2.1.5. Equilibrios del hipercuadro
- 2.1.6. El encaje
- 2.2. Parámetros de síntesis secuencial
 - 2.2.1. El recorrido múltiple
 - 2.2.2. El blanco intericónico
 - 2.2.3. El subrayado espaciotemporal
 - 2.2.4. Esquemas visuales sincrónicos
- 2.3. Parámetros de desarrollo temporal
 - 2.3.1. Pregnancia de la viñeta en relación con la página
 - 2.3.2. El pericampo y la discontinuidad

3. EL ORDEN IMPLICADO DE LA PÁGINA

- 3.1. La autosimilitud
- 3.2. El orden acausal
- 3.3. El equilibrio dinámico: Will Eisner y Guido Crepax
 - 3.3.1. Will Eisner
 - 3.3.2. Guido Crepax

4. LA ESCRITURA Y EL EFECTO VENTANA

- 4.1. Texturas de la escritura
- 4.2. La resistencia a la articulación entre texto e imagen
- 4.3. La opacidad del signo gráfico

5. EPÍLOGO

6. ANEXO. LOS MODOS HISTÓRICOS DE NARRACIÓN

- 6.1. El clasicismo estadounidense
- 6.2. La edad de oro de la historieta francobelga

6.3. El manga

6.3.1. El manga para todos los públicos y el *shōnen manga*

6.3.2. El shōjo manga

6.3.3. Los materiales de la historieta y la discontinuidad

BIBLIOGRAFÍA CITADA

A mis padres Claudio y Teresa, y a Cristóbal, mi hermano

A Irene, mi sobrina

A María

Agradecimientos

Este libro no hubiese podido llevarse a cabo sin la colaboración, de muy diversas maneras, de un buen número de personas a las que quiero expresar mi agradecimiento. En primer lugar, mis padres, Claudio y Teresa, y mi hermano Cristóbal. A ellos les debo que me facilitaran desde siempre historietas y que alentaran tanto mi pasión por su lectura como una afición en ocasiones obsesiva por el dibujo; durante la escritura han sido asimismo el apoyo fundamental de su desarrollo en todos los sentidos, su motivo y su razón última. A María Guasch, además, le debo el empujón definitivo para darle forma.

Desde el principio, el estímulo más importante para escribir este libro fue el de Xavier Pérez, amigo y maestro que me hizo percatarme de la importancia de abordar el análisis de la historieta. Las horas pasadas charlando acerca de las numerosas intersecciones entre el cine, la literatura y el tebeo no solo han sido el núcleo sobre el que se ha sostenido la labor realizada, sino también un intenso aprendizaje y el mayor de los placeres. Las páginas que vienen a continuación no hubiesen adquirido la forma definitiva sin los consejos, el estímulo y el caldo de cultivo del Departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra, de amigos y maestros como Jordi Balló y Núria Bou, que contribuyeron con sus opiniones a darle

forma, y de Domènec Font, quien, a pesar de no estar, sigue estando.

Asimismo, Alejandro Montiel y los consejos de Gino Frezza, amigo y estudioso capital de la historieta a escala mundial, resultaron un incentivo añadido al esfuerzo por hacer continuas todas mis ideas discontinuas en torno a la historieta. Y, sin duda, fueron sobre todo los alumnos de mis asignaturas quienes me dieron el motivo para dar un cierto orden a todas esas reflexiones.

Si bien algunas conversaciones con dibujantes me han hecho reflexionar sobre lo que sucede en el espacio en blanco entre las viñetas, recuerdo en particular las charlas mantenidas, muchos años antes de abordar el libro, con Moebius y, antes aún, con Hugo Pratt, mientras me contaba el mito de *Mû*, el continente perdido. Finalmente, una y otra vez he encontrado rostros que me han exhortado a dar forma definitiva a esta labor y que han tenido una influencia especial en ella, compañeros y amigos como Violeta Kovacsics, Fran Benavente, Glòria Salvadó, Gonzalo de Lucas, Manel Jiménez, Santiago Fillol, Carlos Losilla, Sergi Sánchez, Marga Carnicé, Sergi Moreno, Aitor Martos, Alan Salvadó, Manuel Garín, Kiko Sáez de Adana y todos aquellos en quienes he encontrado aliento e intereses compartidos.

Prólogo

El ámbito académico español no cuenta, hasta el momento, con una significativa tradición entorno al estudio de la historieta. Situada en una apasionante encrucijada entre las artes visuales y literarias, desarrollada en paralelo al cine (pero demasiado a menudo a su sombra), a lo sumo ha encontrado acogida en alguna facultad de comunicación o de bellas artes, siempre arropada por el voluntarismo de algún profesor personalmente interesado en la lectura de cómics. Esta flagrante ausencia de troncalidad en los planes de estudio tiene su lógica extensión en una escasísima bibliografía especializada.

Cuando la historieta cobró carta de naturaleza cultural (y, en cierta medida, contracultural), en la eclosión del pop de los años sesenta y setenta, un pequeño núcleo de escritores interesados en la reivindicación y el análisis de la cultura de masas, siguiendo la pauta pionera del estudioso Luis Gasca, incorporó los relatos y las imágenes del cómic a este recorrido cosmopolita que saltaba sin complejos del cine al jazz, de la novela negra a la publicidad, o de la canción ligera al universo de la moda. Algunos libros acabaron singularizando la apuesta por la historieta, y todavía son de referencia. De la aportación primera de Terenci Moix —*Los cómics: arte para el consumo y formas pop* (1968)— al libro clásico de Javier Coma —*Del Gato Félix al Gato Fritz. Historia de los cómics*

(1979)—, hasta llegar al texto fundamental de Román Gubern (coescrito con Luis Gasca), *El discurso de los cómics* (1991), se gestó una mínima bibliografía de uso grato y cómplice entre los interesados en el arte de las viñetas. La traducción de algunos otros autores extranjeros (encabezados por Umberto Eco), que estimulaban la posibilidad de convertir el cómic en un campo de referencia para la semiótica y la sociología de masas, contribuyó a una cierta «cultura de la historieta» entre los lectores hispánicos. Pero con estas esporádicas reivindicaciones, y sin un marco académico institucional que les otorgase continuidad sistemática, no se llegó a crear un corpus metodológico suficiente (como sí se iría forjando en el campo del cine), desde el cual articular de manera poliédrica un pensamiento y unos modelos teóricos y analíticos en torno a la historieta.

Es ante esa necesidad perentoria de sistematización de su objeto de estudio que cabe entender el ambicioso planteamiento, y el titánico esfuerzo consiguiente, desplegado por Ivan Pintor Iranzo en *Figuras del cómic*. Su extraordinaria aportación tiene, entre otras motivaciones de origen, una asumida necesidad docente, pero ultrapasa de largo la función del mero manual divulgativo. Se trataba, para el autor, de fundamentar un programa teórico desde el cual elaborar tan pronto una categorización de los elementos formales del cómic (tal como ya reclamaba Gombrich en 1972, según el propio Pintor nos recuerda), como su inscripción histórica en diferentes escuelas creativas. La actitud, esencialmente aristotélica, se puede parangonar con la que animó a David Bordwell para la elaboración de su totémico libro de referencia, *Narration in the Fiction Film*, dado que es la clasificación de formas y procedimientos la que permite, mediante una metodología inductiva, afrontar la caracterización de los diferentes modelos narrativos y de su evolución.

Cuatro grandes decisiones del autor explican la fertilidad heurística del conjunto. En primer lugar, la división operativa en dos grandes bloques de transcendencia formal —*viñeta y página*—, permite dirimir dos diferentes estadios de la organización de un relato secuencial en imágenes, y facilitar el abordaje detallado de los elementos plásticos y narrativos que cada uno de ellos pone en circulación. A través de estas dos unidades de expresión se puede reseguir de forma óptima el arsenal de recursos del sistema del cómic, y la constante relación dialéctica que se establece entre los dos ámbitos.

En segundo lugar, la ejemplificación de cada componente formal no se ciñe a una función ilustrativa: el autor aprovecha para modelar una visión histórica de cómo los diferentes sistemas narrativos de la historieta han tratado cada mecanismo, y evidencia la labor transcendental de sus autores más significativos. Dicho en otras palabras, el estudio de los mecanismos formales de la historieta permite a Ivan Pintor articular un canon razonado de autores y de tendencias.

En tercer lugar, el libro concibe la historieta (denominación que Pintor usa en paralelo a la de «cómic», situando así una expresión genuinamente hispánica en la misma línea de flotación en la que los franceses defienden con naturalidad la *bande dessinée* o los italianos el *fumetto*), como un arte esencial del siglo xx. Por ello mismo, las dialécticas creativas que explora se ponen siempre en relación con los debates estéticos que el resto de las artes narrativas y visuales se plantearon simultáneamente. La historieta no aparece como subsidiaria de ninguna de ellas, pero exige ser contemplada a la luz de las grandes transformaciones culturales del siglo en el que desarrolló todo su potencial (exactamente como lo hicieron la fotografía y el cine). Por ello, la lectura del libro nos hace saltar con naturalidad de Seurat a Frank

Miller, de Orson Welles a Will Eisner, de Proust a Chris Ware, de Fritz Lang a Jacques Tardi, o de Robert Capa a Vittorio Giardino. También por ello mismo, el cuerpo bibliográfico incorpora tan pronto las principales referencias internacionales en relación con el estudio contemporáneo de la historieta —Daniele Barbieri, Pierre Fresnault-Deruelle, Gino Frezza, Thierry Groonsteen, Benoît Peeters, Jean-Bruno Renard, Thierry Smolderen, Osamu Takeuchi, Jean-Louis Tilleuil...—, como a los grandes pensadores de la modernidad que se han dedicado a la estética en cualquiera de sus manifestaciones —de Benjamin a Agamben, de Arnheim a Balasz, de Warburg a Panofski, de Bergson a Deleuze.

Y en cuarto lugar, la sistemática voluntad del libro de cubrir todas las posibilidades formales del lenguaje del cómic gesta, en el interior de cada capítulo, pequeños ensayos que no pueden ser considerados digresiones, sino reveladoras inmersiones. Así, el epígrafe *El recorte temporal* incluye un formidable ensayo comparado sobre las respectivas temporalidades de la fotografía y la historieta; el epígrafe sobre la *profundidad de campo* nos regala una aguda reflexión sobre los límites de este procedimiento en la viñeta aislada y su significativa dependencia del orden secuencial de la página; y el fundamental capítulo *La autosimilitud* constituye una meditación clarividente sobre los usos de la simetría y la reciprocidad en la organización narrativa de los cómics, que establece un sutil puente conceptual con los principios estructurales (y también perceptivos) de la arquitectura. Son eventuales ejemplos de un insobornable rasgo de identidad del libro: su generosa tendencia a ampliar centrífugamente el pensamiento en todas direcciones, a partir de los componentes más básicos de la disección formal que efectúa.

Que la colección Aldea Global, organizada como plataforma para los estudiosos de la comunicación de un conjunto de universidades con raíces culturales comunes e intereses afines, incorpore a su lista de publicaciones este magnífico tratado sobre las formas del cómic no debería ser un hecho excepcional a partir de ahora. Si el libro ha nacido estimulado tan pronto por un imperativo metodológico como por una necesidad docente, cabría esperar que su aparición estimulase la creación de nuevas asignaturas, programas específicos y proyectos de investigación, así como el crecimiento progresivo de nueva bibliografía. *Figuras del cómic* podría acabar siendo, en este sentido, una contribución fundamental para que el estudio de la historieta como manifestación cultural contemporánea empiece a ser normalizado en el ámbito de nuestras universidades.

Xavier Pérez
Universitat Pompeu Fabra

Introducción

Cualquier quiosco o librería especializada en la venta de historietas muestra una variedad de obras tan amplia que, con frecuencia, hace flaquear la tentativa de esbozar criterios de clasificación y orientación. Evidentemente, es posible discriminar géneros diversos, como puedan ser la historieta de superhéroes, la historieta negra o el tebeo de humor, entre muchas otras posibilidades. Con el curso del tiempo, también se ha hecho frecuente la distinción entre una historieta popular o de consumo y un tipo de obras de difusión más minoritaria. Más versátil, de cara a la distribución comercial, suele ser la filiación con las diferentes tendencias geográficas o nacionales de la producción historietística: historieta japonesa o manga, álbumes europeos o comic-books norteamericanos. Esta clasificación también está muy ligada a las fórmulas de edición y aglutina caracteres comunes de un modo más ordenado, pero si se ahonda en algunos ejemplares tomados al azar, será extraordinariamente difícil establecer algunas categorías que permitan definir y ubicar, más allá del origen, el género y la época, a cada autor y su poética particular.

Incluso en el caso de los nombres más conocidos dentro de la historieta, como puedan ser el pionero Winsor McCay, los maestros de la aventura y el trazo sintético Hergé y Hugo Pratt o el gran creador de fábulas oníricas, Moebius,

es posible aventurar preguntas muy elementales que no obtienen fácil respuesta: ¿A qué escuela pertenecen? ¿De qué manera se integra en sus trabajos la narrativa con la plástica? ¿De dónde proceden los recursos que emplean los autores? ¿Qué tradiciones se mezclan en cada obra? ¿En qué proporción se alimenta de los recursos y la historia de la pintura? ¿Qué aspectos y categorías diferencian a unos autores de otros? ¿Con qué formas narrativas literarias pueden relacionarse? ¿Qué red de relaciones temáticas, genéricas, plásticas o intertextuales puede establecerse con otros autores y obras? Evidentemente, estas preguntas se ampliarían, y con ellas el margen de ambigüedad de las posibles respuestas, si se considerase la obra de autores de carácter más experimental, como Alberto Breccia, Martin Vaughn-James, Chris Ware, Art Spiegelman, Edmond Baudoin o Anders Nilsen, que rozan las formas poéticas o bien las fronteras de otras formas expresivas.

A la vista de estos interrogantes, que solo en los últimos años han retomado una vigencia imperiosa a causa de su distribución con el formato de *novela gráfica* y en grandes superficies, se hace evidente que existe una gran diversidad de formas, géneros y apariencias bajo los cuales puede presentarse un cómic. Los factores que sustentan esa variedad son mayores, incluso, que en el terreno de la pintura, pues a los diferentes rasgos que pueden caracterizar un lienzo se le añaden aquellos otros que atañen al desarrollo espacial de las imágenes, cuya función es, sobre todo, expresar el tiempo de la ficción. Esa posición intermedia en la tradicional pugna entre las artes del espacio y las artes del tiempo exige que la historieta sea definida con respecto a la pintura, por una parte, y la narrativa escrita, por otra. En apariencia, se nutre de ambas artes, aunque en realidad pertenece a una región más amplia de las formas visuales que cabe definir con la

expresión configuración secuencial, en torno a la cual hay una marcada limitación de tradición bibliográfica.

Además, algunos de los caracteres de la historieta solo afloran cuando se compara su morfología con la del cine, con el que comparte el carácter visual, el desarrollo en el tiempo y algunos elementos retóricos de la expresión narrativa. La primera y más evidente constatación que cualquier observador puede realizar ante una serie de viñetas es que son imágenes individuales pero forman parte de una totalidad. Por sí misma y aislada de las demás, una sola viñeta no puede revelar demasiado acerca de los mecanismos expresivos de la historieta. A lo sumo, puede exponer las dotes del dibujante para el trazo, el color o la anatomía, pero en ningún caso ofrece pauta alguna con la cual enjuiciar su habilidad para la narración visual. Solo el encuentro entre la visión conjunta de la página y la sucesión de viñetas, circunstancia que se da en el acto de recepción o lectura de cualquier historieta, revela aquello que es cifra e identidad de este modo expresivo: los ritmos, rimas y cadencias que arrastran la mirada del lector a través de las viñetas y, a la vez, le brindan nuevos significados surgidos de la adyacencia de las imágenes y la yuxtaposición de los diferentes elementos gráficos.

De modo objetivo y sin la implicación íntima que brinda la lectura, las viñetas se muestran discontinuas entre sí, ya que están separadas por espacios en blanco y reproducen acciones que no siempre tienen un vínculo causal evidente o directo. Sin embargo, en tanto que apelan a la mirada del lector para reconstruir un universo de ficción homogéneo, invocan una continuidad virtual. La base sobre la que se desarrollan todos los fenómenos de rimas y ritmos visuales que caracterizan a la historieta es, precisamente, esta dialéctica entre continuidad y discontinuidad. En ella reside el principal rasgo de identidad que define el estatuto del tebeo en el conjunto de las prácticas de representación

visual. El lugar que le es propio corresponde a una forma de expresión histórica, la narrativa visual secuencial o narrativa gráfica, cuyo pasado es mucho más antiguo que el de la historieta, y se remonta a las cuevas prehistóricas, en primer lugar, y más tarde a las diferentes tradiciones de la pintura narrativa.

Este libro propone un acercamiento al cómic o historieta a partir del estudio de uno de los fenómenos fundamentales que late en su propia substancia expresiva: la pugna entre la discontinuidad visual de las viñetas y la reconstrucción de un *continuum* imaginario sobre el cual se desarrolla la lectura. La prospección formal, iconográfica y expresiva que se lleva a cabo comporta una aproximación a la dialéctica visual entre continuidad y discontinuidad, un acercamiento a los elementos constructivos y retóricos de la mimesis discontinua de la historieta. Si bien el punto de partida es el conjunto de los elementos que caracterizan el interior de la viñeta y que conectan el dibujo de historieta con la ilustración y la pintura, al abordar la página la especificidad del medio se complica y pone de relieve otros aspectos de la constitución íntima de la viñeta. Junto a los diferentes parámetros de composición espacial, síntesis secuencial y desarrollo temporal, la tendencia a un orden implicado de la página da la pauta de la lectura o aproximación a la narrativa visual que es propia de la configuración secuencial de la historieta y, por consiguiente, de esa lid interminable entre lo continuo, lo discontinuo y la suspensión dialéctica de ambas categorías.

La historieta constituye una parcela de los medios que utilizan la secuencia de imágenes estáticas para comunicar y narrar. Gracias al concepto «configuración secuencial», que constituye el punto de partida de este estudio, es posible incorporar el factor histórico en su definición como un lenguaje visual discontinuo. El tebeo se presenta, en consecuencia, como un medio de masas que, en el siglo xx,

ha compartido su imaginario con el del cine, pero a la vez no ha rehusado ampararse en la vasta herencia de la historia de la secuencia narrativa. En un caso y en el otro, la pregunta ¿qué caracteriza a la expresión visual de la historieta? parece tener un mismo corolario: la dialéctica entre continuidad y discontinuidad, que requiere ser estudiada desde un punto de vista capaz de conciliar análisis de la forma, historia y *supervivencia* de lógicas y estructuras visuales.

En función de ese punto de vista, y del magisterio de autores como Thierry Groensteen y Daniele Barbieri, este libro se propone aproximarse a una perspectiva formal y estructural centrada, metafóricamente, en el historietista, en los recursos con los que cuenta, los sistemas retóricos desarrollados por el cómic y el modo de mimesis, es decir la manera en la que se crea la ilusión de la reproducción de los acontecimientos que integran el relato. La historieta puede contemplarse en función de tres inscripciones fundamentales: la que surge de su pertenencia a la configuración visual secuencial; la que afecta a su forma plástica y nace de su capacidad para hibridar palabra y escritura y, finalmente, aquella que atañe a su difusión, a su lugar en el consumo de masas y su relación con el imaginario temporal que rodea al lector y al autor. A través del cuerpo de este breve y por fuerza incompleto compendio de aspectos formales se intenta trazar una aproximación centrada en la técnica que medie entre la viñeta, esto es, la unidad primera de la tensión entre discontinuidad y continuidad visual, y los dos despliegues que dan pie a la figuración secuencial: la página y el álbum.

Figuras del cómic

Hay pocos autores de cómic que hayan destacado en el campo de la adaptación literaria con la fuerza del francés Jacques Tardi, cuyo sistema de aproximación a la lógica de la adaptación y la reconstrucción histórica ha llegado a constituir un modelo para otros dibujantes, desde la libertad que David B. insufla a su saga ambientada en los años del estado libre del Fiume (1920-1925) acaudillado por Gabrielle d'Annunzio, *Por los caminos oscuros* (*Par les chemins noirs*, 2008), hasta el academicismo de Emmanuel Moynot en *Suite francesa* (*Suite française*, 2015), una transcripción de la novela de Irène Némirovsky. Al confrontarse con la necesidad de establecer un criterio central sobre los procedimientos de representación de la experiencia histórica, en particular en sus diferentes crónicas de la Primera Guerra Mundial, Tardi concede una importancia muy consciente al estatuto de la viñeta en relación con la corporeidad de los personajes, con los ritmos que atraviesan la relación de cada pequeño gesto, cada movimiento, y cada vivencia con la Historia.

La primera y más significativa de las adaptaciones literarias llevadas a cabo por Tardi fue *Adiós Brindavoine* (*Adieu, Brindavoine*, 1972), con la que convirtió en viñetas una novela propia e inédita. Cuenta la aventura iniciática de un joven reportero parisiense que, a principios de siglo, emprende un viaje hacia Afganistán, cuyas muchas

vicisitudes le acaban transformando en un escéptico, capaz de fingirse amnésico para escapar a la Segunda Guerra Mundial. Desde ese primer álbum, Tardi consolidó su estilo, deudor de E. P. Jacobs, del *art nouveau*, de su interés por la arquitectura del vidrio y el hierro y por la ilustración del siglo XIX, y manifestó su fascinación por la época que va desde finales del siglo XIX hasta la guerra del 14. También desde ese momento compatibilizó dos líneas de trabajo: el desarrollo de series como *El demonio de los hielos* (*Le démon des glaces*, 1974) y *Adèle Blanc-Sec* (1976-1998), dos enrevesados folletines de inspiración decimonónica donde se entreveran innumerables peripecias y se cruzan personajes como el propio Brindavoine, y la adaptación de la obra de novelistas como Jean-Patrick Manchette, Benjamin Legrand, Pennac, Charles Veran o, sobre todo, Léo Malet.

Si bien es lícito, desde la perspectiva de su estudio, atribuir a la historieta un carácter híbrido, para el historietista la cuestión se resuelve en otros términos. La obra de Tardi es uno de los más vivos ejemplos del encuentro y la interpenetración entre literatura e imagen. Emplea, asimismo, el apoyo de la fotografía para ayudarse a perfilar todos y cada uno de los meticulosos decorados de los arrabales urbanos que contemplan las aventuras de sus personajes. Y se acomoda, con rigor e indistintamente, a los patrones de la aventura clásica de la historieta o a los mecanismos de la peripecia impuestos por el folletín clásico, desde Balzac hasta Montepin. Esa atención hacia fuentes tan diversas y el uso de registros fotográficos podría hacer pensar que los dos términos de la hibridación, la palabra y la imagen, resultan perfectamente discernibles en la obra de Tardi. Sin embargo, no es así. La hibridación deviene intimación, y tanto las líneas como los detallados escenarios y todos los aspectos de la puesta en página se convierten en el desarrollo natural de la palabra.

La novela *Niebla sobre el puente de Tolbiac* (*Brouillard au pont de Tolbiac*, 1956), de Malet, se abre con la frase «De noche, en el Puente de Tolbiac, un hombre deambula. En su mirada, la locura». En la adaptación de Tardi, publicada en 1981, esas pocas palabras se convierten en una escena hipnótica, donde un homúnculo inspirado en las formas de Munch se recorta sobre el lento ritmo que en la sucesión de viñetas imponen los barrotes de la verja del puente, los arcos metálicos, los casi invisibles travesaños de la vía férrea, metáfora interna de la propia consciencia de la historieta sobre la naturaleza discontinua de sus imágenes. No hay dependencias ni restituciones, a pesar de que el modo de trabajar de Tardi es el de un documentado amanuense acostumbrado a combinar fuentes fotográficas diversas para recrear, con la mayor exactitud, épocas y ambientes, en este caso del distrito XIII de París en plenos años cincuenta.¹ En el presente libro, interesa recomponer los elementos de los que Tardi o cualquier otro historietista dispone en su gestión de las convenciones y lenguajes que se adhieren y organizan en torno al mecanismo de la secuencia y su construcción rítmica, en una labor que concilia las necesidades expresivas de la viñeta con la continuidad del relato verbal y el equilibrio a lo largo de la secuenciación.

Para provocar la reconstitución del movimiento y de la dialéctica de la continuidad a partir de la mirada del lector y las imágenes discontinuas, el dibujante parte de un guion, ya sea original o adaptado. Ese guion se complementa, habitualmente, con una imagen clave que define el estilo o los criterios gráficos esenciales que se dispone a emplear. Se acoge, entonces, a un modo de narrar que, en el caso de Tardi, se nutre tanto del clasicismo norteamericano de los años veinte y treinta como de la herencia, también clásica, de la historieta francobelga. Y sopesa, finalmente, aspectos como la modulación de la línea, el sombreado, el dibujo, el

color, la viñeta o la composición gráfica de la página. Esos y otros recursos son lo que una perspectiva formalista como la de Boris Eikhenbaum definiría como materiales. De su utilización y desarrollo surgen cuestiones que, bajo esa óptica formal, poseen una naturaleza secundaria: la utilización de la profundidad, el encuadre, la inclusión del texto o la elección del momento representado.

Para el historietista o el dibujante, sin embargo, el carácter secundario de esas cuestiones no significa que surjan en un segundo momento. Como para cualquier artista, para él siempre está vivo el diálogo entre la parte y el todo: entre el trazo y la anatomía del personaje dibujado, entre el equilibrio de la viñeta y el del relato en el que se integra o el del uso de las perspectivas y la cantidad de tiempo que prevé para la lectura de cada imagen. El dibujante, en suma, propone un constante diálogo entre el relato y la imagen fija, entre aquello que se revela continuo y lo que se cierra sobre sí mismo. Por esa razón se ha juzgado necesario abrir este estudio con una descripción de los elementos más relevantes que facilite su ulterior interpretación y su incorporación a la página. Con eso, no obstante, no se persigue pergeñar una morfología, sino realizar una sucinta descripción morfológica y, a la vez, explorar en clave transversal la propia forma de la historieta.

Una descripción de los materiales constructivos de la historieta debe comenzar por los rasgos elementales que cualquier observador puede identificar y que están relacionados con una distinción casi intuitiva entre trazo, texto, viñeta o página. En el caso de Tardi, es posible señalar la estrecha relación entre cada uno de esos rasgos, la puesta en página y la organización temporal de la lectura. En obras como *El demonio de los hielos* o *Adèle Blanc-Sec*, lo que importa es la demora que imponen las subtramas, y la página se divide entonces en una cantidad

de viñetas notable, que iguala a las que empleaban Hergé (Georges Rémi), Hubinon o E. P. Jacobs. En trabajos como *Griffu* (1982) o *El exterminador de cucarachas* (*Tueur de cafards*, 1984), importa más la cohesión del relato y la clausura entre la primera y la última viñeta, y las subtramas se minimizan. El álbum *Yo, René Tardi: prisionero de guerra en Stalag IIB* (2012-2014), en el que Tardi relata la historia de su padre durante la Segunda Guerra Mundial en el campo de concentración de Stalag IIB, deja entrar puntuales efectos de suspensión del tiempo. Pero son obras como *La guerra de las trincheras* (*C'était la guerre des tranchées*, 1993), *Le cri du peuple* (2003) — sobre la insurrección de la Comuna de París en 1871— y *Putá guerra* (*Putain de guerre!*, 2009), las que ponen al descubierto la sustancia misma de la historieta: el tiempo detenido.



De izquierda a derecha y de arriba abajo: *Niebla sobre el puente de Tolbiac* (*Brouillard au pont de Tolbiac*, 1981), *Adèle y la bestia* (*Adèle et la bête*, 1976)

y dos páginas de *La guerra de las trincheras* (*C'était la guerre des tranchées*, 1993).



De arriba abajo: *Le Cri du peuple* (2003), *Putain guerra (Putain de guerre!*, 2009), *Yo, René Tardi: prisionero de guerra en Stalag IIB (Moi, René Tardi, prisonnier de guerre au Stalag IIB*, 2012-2014).



En esta viñeta de *Momias enloquecidas (Momies en folie*, 1979) se advierte la tendencia de Tardi a documentar todas y cada una de las acciones en fotografías. El desastre, que en la ficción tiene lugar el 12 de marzo de 1912 a las 21.30 h, toma como modelo un accidente real en el Express Granville-Paris al llegar a la estación Montparnasse el 22 de octubre de 1895. Fotografía del Studio Lévy & Fils, 1895. Abajo, dos páginas de *Putain guerra* basadas en archivos quirúrgicos de heridas de guerra.