

Francisco Rodríguez Rodríguez

Cómic y traducción:
preliminar teórico-práctico de una disciplina


Sindéresis^{editorial}

Colección
'Estudios de Traducción e Interpretación (ETI)'
Serie Traducción multimedia

Editor Jefe

Patrick Zabalbeascoa Terrán

Universitat Pompeu Fabra

Consejo Editorial

Leo Tak-hung Chan
Lingnan University

Daniel Gallego Hernández
Universidad de Alicante

Bettina Kluge
Universität Hildesheim

Raquel Lázaro Gutiérrez
Universidad de Alcalá de Henares

E. Macarena Pradas Macías
Universidad de Granada

Míriam Seghiri Domínguez
Universidad de Málaga

Francisco Rodríguez Rodríguez

Cómic y traducción:
preliminar teórico-práctico de una disciplina

‘Estudios de Traducción e Interpretación (ETI)’
Serie Traducción multimedia

1ª edición, 2019

© Francisco Rodríguez Rodríguez

© Editorial Sindéresis

Venancio Martín, 45 – 28038 Madrid, España

Rua Diogo Botelho, 1327 – 4169-004 Porto, Portugal

info@editorialsinderesis.com

www.editorialsinderesis.com

ISBN: 978-84-16262-92-2

Depósito legal: M-25083-2019

Produce: Óscar Alba Ramos

Portada: Giraud (1983). *Joseph Gillain présente Jijé: vous avez dit BD...*

Marcinelle: Dupuis, p. 76.

Impreso en España / Printed in Spain

Reservados todos los derechos. De acuerdo con lo dispuesto en el Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes, sin la preceptiva autorización, reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

ÍNDICE

Introducción	9
1. El cómic y su ámbito de estudio	19
1.1. El cómic: definición y diferentes denominaciones.....	19
1.2. ¿Literatura, paraliteratura o arte con entidad propia?	27
1.3. Breve historia del cómic	31
1.4. Origen y evolución de la <i>bande dessinée</i>	35
1.5. La cuestión de los géneros	41
2. El lenguaje del cómic	45
2.1. El enfoque semiótico en el estudio del cómic	45
2.2. Un intercambio entre lenguajes.....	48
2.3. Del fotograma a la viñeta o viceversa.....	52
2.4. Unidades de significación del cómic.....	53
3. El cómic y el mundo editorial	63
3.1. El cómic en la industria cultural.....	63
3.2. La noción de formato editorial del cómic.....	65
3.3. El mercado editorial del cómic en España	72
4. Fundamentos teóricos de la traducción del cómic.....	81
4.1. Estudios sobre traducción de historietas en los estudios generales.....	81
4.2. La traducción subordinada en el cómic: un concepto incompleto.....	85
4.3. En busca de una ubicación más adecuada.....	91
4.4. Oralidad y oralidad prefabricada	95
4.5. Interrelación de códigos y limitaciones	104
4.6. Alternancia de códigos lingüísticos.....	116
5. Contexto sociocultural y descripción del objeto de estudio	127
5.1. El autor: Joseph Gillain, Jijé.....	127
5.2. El legado del autor: la École de Marcinelle	133
5.3. Contexto sociocultural: moral cristiana y editoriales.....	136
5.4. Descripción del objeto de estudio	142

6. Principios metodológicos del análisis.....	151
6.1. Los Estudios Descriptivos de Traducción	151
6.2. Modelo de análisis	160
6.3. Principios metodológicos del análisis.....	166
7. Análisis traductológico del objeto de estudio	174
7.1. Nivel morfosintáctico	175
7.1.1. Nivel morfológico.....	175
7.1.2. Nivel sintáctico.....	180
7.2. Nivel léxico-semántico.....	206
7.2.1. Léxico común	208
7.2.2. Nombres propios	211
7.2.3. Fraseología	212
7.3. Nivel pragmático-cultural.....	219
7.3.1. Referencias socio-culturales	221
7.3.2. Referencias lingüístico-discursivas	223
7.3.3. Otros fenómenos	232
7.4. Nivel prosódico.....	239
7.4.1. Las onomatopeyas	240
7.4.2. Las interjecciones	245
7.4.3. Música.....	250
7.4.4. Otros fenómenos	250
7.5. Nivel ortotipográfico.....	252
7.5.1. Signos de exclamación.....	253
7.5.2. Signos de interrogación.....	254
7.5.3. Combinación de signos de puntuación	256
7.5.4. Puntos suspensivos.....	257
7.5.5. Otros signos: comillas y asteriscos	258
7.5.6. Recursos tipográficos	260
Conclusiones.....	263
1. Evaluación de los resultados del análisis cuantitativo y cualitativo.....	263
2. Revisión y validación de los objetivos planteados.....	275
Bibliografía.....	283

INTRODUCCIÓN

Cada vez es más frecuente encontrar espacios dedicados a la historieta en la prensa, la radio o la televisión. Asimismo, desde hace algunos años proliferan publicaciones especializadas en la materia, que aportan reflexiones serias y rigurosas sobre esta forma de expresión. A esto hay que sumar la celebración de encuentros académicos de estudios sobre el cómic (congresos, simposios o jornadas). Sin embargo, hasta bien entrado el siglo XXI se ha venido produciendo una ausencia de legitimación cultural que en poco o nada ha favorecido el estudio de la historieta.

Cabe, además, preguntarse por qué no se le presta la debida atención a la traducción de cómics, máxime teniendo en cuenta que un alto porcentaje de las obras del medio que se publican en España son traducciones. A lo largo de este trabajo intentaremos no ya contestar a esa pregunta, sino argumentar la perentoria necesidad —a nuestro parecer— de paliar esta situación.

La naturaleza de los cómics y su traducción nos llevan a fundamentar el enfoque teórico de este libro en un marco multidisciplinar. A tal efecto, habremos de recurrir a los estudios más rigurosos en materia de historietas, de forma que podamos comprender los mecanismos productores de sentido — particularmente, la interacción de códigos semióticos— y la narrativa que gobierna este tipo de textos. Un acercamiento a los trabajos científicos de este ámbito nos permitirá, además, conocer el funcionamiento de la industria del cómic en España y la posición que ocupa —o debería ocupar— la traducción en este sector editorial.

Asimismo, buscaremos el rastro que ha dejado la investigación sobre traducción de cómics en los estudios de traductología, intentando encontrar la ubicación que mejor se adapte a sus características. En este sentido, haremos un recorrido que arranca del nacimiento de la traductología y pasa inevitablemente por el concepto de “traducción subordinada”, para llegar al de “paratraducción”. Así, valoraremos en qué medida estos enfoques alcanzan a explicar —o no— el funcionamiento de este tipo de traducciones y las normas que las gobiernan.

Podemos afirmar que el verdadero fundamento teórico de nuestro trabajo descriptivo tiene una base polisistémica, de ahí que hayamos recurrido a distintas líneas de investigación. Esto nos ha llevado a tomar como punto de partida los Estudios Descriptivos de Traducción, particularmente la obra de Gideon Toury (2004), gracias a la cual pretendemos identificar los fenómenos que tienen lugar en la práctica de este tipo de traducción, centrándonos en el polo meta, según la terminología del autor, pero sin perder de vista las

características del polo origen. Hemos de aclarar, no obstante, que en rigor deberíamos contemplar el estudio de textos presentes en obras escritas en español para poder llevar a cabo un análisis descriptivo completo, lo cual nos permitiría validar los fenómenos traductológicos observados. Dejaremos esta tarea para futuros trabajos.

Dada la enorme carencia en estudios amplios sobre la especialidad que abordamos, nos serviremos de las investigaciones en materia de traducción audiovisual, con la que comparte numerosas características. A este respecto, nos resultará de suma utilidad el trabajo de Chaume (2004), del que tomaremos las bases para nuestro análisis. Antes de dar inicio a este último, estableceremos uno de los rasgos esenciales que tiene lugar en la práctica totalidad de los cómics: la oralidad prefabricada, al que no dedicaremos, como tal vez merecería, un capítulo en sí mismo, pero que tendremos presente en todo momento.

Con el fin de identificar las propiedades orales del código verbal en las historietas, nos remitiremos particularmente a los trabajos de Vigarà (2005) y de Koch y Oesterreicher (2007). Una vez iniciado nuestro análisis, recurriremos a estudios específicos sobre cada uno de los aspectos que abordamos en aquel.

Este libro se articula en torno a dos ejes principales: la fundamentación teórica y el análisis de corte exploratorio. En cuanto a la primera —a la que nos acabamos de referir—, hemos procedido a la búsqueda de literatura científica con la intención de constituir un armazón sólido en el que asentar el presente estudio.

Nuestras pretensiones nos han llevado a recorrer el prolífico campo de estudio de la oralidad y, con él, el de la oralidad prefabricada en los productos audiovisuales —ineludible punto de partida por la ausencia de producción científica al respecto en nuestro campo—. Esto nos ha permitido detenernos en distintos aspectos de la plasmación de aquella, llevándonos a los terrenos de la sintaxis, la semántica, la pragmática, la fonética y la ortotipografía.

Una vez hecho esto, hemos procedido a acometer el análisis del objeto de estudio, proceso que se ha llevado a cabo en las siguientes fases:

1. Lectura del texto meta con el fin de identificar las normas que gobiernan el texto, en particular los fenómenos de plasmación de la oralidad y la interacción de los códigos semióticos. Además, se ha procedido a la lectura del texto origen con el fin de detectar desde una perspectiva contrastiva los mecanismos traslativos puestos en práctica.

2. Detección de los rasgos que presenta la traducción en los cinco niveles de análisis, a saber: morfosintáctico, léxico-semántico, pragmático-cultural, prosódico y ortotipográfico. En la medida de lo posible —dada la amplitud fenomenológica de determinados aspectos—, hemos intentado recoger una significativa muestra de casos resultantes del análisis.
3. Análisis cualitativo, mediante el cual hemos interpretado las tendencias observadas, sustentándonos en el marco teórico específico de cada materia, y ejemplificando los casos que nos han parecido más paradigmáticos mediante fichas de trabajo ordenadas correlativamente.
4. Análisis contrastivo y cualitativo de determinados rasgos del texto origen y el texto meta, tarea para la cual hemos considerado las unidades de análisis que propone Toury (2004) (“segmentos que remplazan + segmentos remplazados”). Nuestro propósito, en este sentido, no ha sido analizar de forma rigurosa los rasgos que presentan el texto origen y el texto meta, sino poner de manifiesto aquellos cuya comparación arroje unos resultados valiosos para nuestro análisis cualitativo.
5. Análisis cuantitativo, procurando identificar tendencias y extrayendo conclusiones a tenor de los datos obtenidos. A tal fin, y siempre que sea posible, hemos intentado determinar la frecuencia de determinados rasgos o mecanismos de traducción relevantes, de tal manera que podamos establecer normas de traducción.
6. Validación o rectificación de los objetivos planteados inicialmente, teniendo en cuenta tres elementos fundamentales en esta especialidad de traducción: presencia de la oralidad prefabricada, interacción de códigos semióticos y aceptabilidad por parte del lector meta.

Con respecto a la elección del objeto de estudio, queremos señalar diversos factores que propiciaron la misma. En primer lugar, en el momento en que nos enfrentábamos a esta decisión, contábamos en nuestro haber con la traducción de en torno a 65 álbumes —un formato editorial que se explicará en su momento— de cómic franco-belga, la mayoría de ellos en trabajo conjunto con Sergio España, traductor profesional especializado en el ámbito que nos ocupa. Este bagaje fue determinante en nuestra opción, puesto que teníamos la posibilidad de elegir entre diversos géneros, formatos, autores y momento socio-históricos de realización.

Finalmente, nos decantamos por una obra de corte clásico, perteneciente a una serie enmarcada en el género del *western*, *Jerry Spring*, y cuyo autor encabeza una de las dos escuelas principales de la *bande dessinée*, la de Marcinelle. Asimismo, decidimos que fuera el último volumen de la mencionada serie por dos motivos: por un lado, la calidad “literaria” del texto original es mayor, probablemente fruto de la evolución a lo largo de los años de carrera del

historietista belga Jijé; por otro lado, la destreza de los traductores y el conocimiento de la serie y sus personajes legitiman ciertas normas de traducción —si se dan— que se infieren de nuestro análisis.

En este punto, reconocemos que inicialmente nos planteábamos abordar el estudio de más de un álbum con el fin de establecer patrones generales en cuanto a la traducción, teniendo en cuenta, además, que los ocho primeros volúmenes de la serie fueron traducidos en solitario. Pronto nos dimos cuenta de que habría sido una tarea titánica a la vez que inabarcable, por lo que decidimos acotar nuestro estudio al álbum “Le grand calumet”, que será descrito en el quinto capítulo de este trabajo.

Queremos, por último, justificar la decisión de abordar el análisis de una traducción obra nuestra en base a dos razones: el profundo conocimiento tanto de la obra —y su consecuente trasvase a la lengua española— como de los procesos mentales que experimenta el traductor en el desempeño de su labor. Huelga decir que hemos intentado en todo momento mantener una postura lo más objetiva y crítica posible, procurando inferir conclusiones como si del estudio de cualquier trabajo ajeno se tratara.

En cuanto a los objetivos que nos planteamos, el presente trabajo tiene como finalidad principal proponer un marco analítico conducente a una sistematización de la metodología de trabajo en traducción de cómics. En todo momento, habremos de valorar la presencia de tres elementos determinantes en esta especialidad de traducción: la oralidad prefabricada, la interrelación de códigos semióticos y la aceptabilidad por parte del lector meta.

Para la consecución de este objetivo principal, nos hemos planteado una serie de objetivos secundarios que procedemos a enumerar:

1. Establecer la definición del cómic y poner de relieve las distintas denominaciones que recibe, además de suscitar una reflexión acerca de su consideración como literatura, paraliteratura o modelo híbrido con entidad propia.
2. Explicar la interacción de los distintos mecanismos productores de sentido sirviéndonos del enfoque semiótico, de tal manera que podamos aprehender el funcionamiento de la narrativa del cómic en el trasvase entre lenguas.
3. Fundamentar las relaciones que guardan el lenguaje del cómic y el cinematográfico a partir de su evolución paralela. La finalidad que persigue este objetivo secundario es justificar la pertinencia del empleo de los estudios sobre traducción audiovisual —mucho más abundantes en comparación con el ámbito que nos ocupa— en nuestro trabajo y en trabajos posteriores.

4. Presentar el cómic como producto cultural en el seno de la industria editorial. En este sentido, nos centraremos en el caso de España, donde la traducción representa una fase crucial dado el alto porcentaje de publicaciones traducidas en nuestro país. A este respecto, nuestro objetivo es poner de manifiesto que el sector editorial ha de contar, ineludiblemente, con la labor de los traductores y que, de la calidad del trabajo de estos, depende también el resultado final del producto.
5. Rastrear en los estudios generales de traductología la existencia de trabajos sobre traducción de cómics que sirvan como base metodológica para la práctica de esta disciplina.
6. Distanciamos del concepto de traducción subordinada aplicada a las historietas. Entendemos que este enfoque subyuga el código verbal al visual, cuando, a nuestro parecer, la relación que se produce entre ambos es prolífica.
7. Describir y diferenciar los conceptos de oralidad y oralidad prefabricada con el fin de poner de manifiesto la importancia que suponen en cualquier historieta y, por ende, en su traducción.
8. Enumerar las restricciones a las que se ve sometido el traductor, de tal manera que se puedan establecer pautas para una resolución lo más airosa posible de dichas restricciones.
9. Enunciar la utilidad de los Estudios Descriptivos de Traducción como punto de partida de nuestro análisis, deteniéndonos particularmente en la noción de aceptabilidad por parte del lector meta como principio rector de toda traducción.

La estructura de este libro se divide en siete capítulos, además de las conclusiones, que describimos de forma somera en esta sección con el fin de ofrecer una visión de conjunto. La disposición de dichos capítulos atiende a un criterio de progresión de menor a mayor especificidad, de tal manera que los contenidos se presenten de una forma coherente y fluida.

En el capítulo 1 estableceremos una definición del concepto de cómic a partir de trabajos de especialistas en la materia, poniendo de manifiesto la dificultad y la controversia que implica esa tarea. Asimismo, enumeraremos las distintas denominaciones que recibe el medio, distanciándonos así de la calificación que recibe, erróneamente, de “género”. Igualmente, enunciaremos las razones que han llevado al cómic durante mucho tiempo al ostracismo en lo que a estudios rigurosos se refiere, privándolo de la legitimación cultural que merece.

Realizaremos un breve repaso histórico de la evolución del medio, deteniéndonos especialmente en la *bande dessinée*, puesto que nuestro trabajo se

centra en el trasvase de este tipo de obras del francés al español, si bien, como veremos, nuestras reflexiones son aplicables a otras combinaciones de lenguas. Acabaremos este capítulo con unos breves apuntes sobre la cuestión de los géneros en el cómic, y de cómo esto puede afectar a los textos presentes en las historietas.

Hemos consagrado el capítulo 2 a la descripción del lenguaje del cómic desde un enfoque semiótico. Veremos cómo los dos códigos principales, el visual y el verbal, constituyen un tándem de cuya interacción surge la narrativa propia del medio. Este aspecto es determinante puesto que, lejos de “subyugar” o “subordinar”, ambos códigos se enriquecen recíprocamente, lo cual puede ser de gran ayuda a la hora de traducir este tipo de obras.

En este capítulo, además, comprobaremos que el desarrollo del cine y del cómic tuvo lugar de una forma prácticamente simultánea, de tal manera que uno y otro comparten similitudes fundamentales. Esto explica, en buena medida, que los estudios sobre traducción audiovisual nos hayan resultado de gran utilidad. Finalizaremos con una identificación de las unidades de significación de la historieta.

El capítulo 3 resulta crucial para comprender la consideración del cómic como producto cultural en el seno de la industria editorial, abordando, además, la noción de formatos editoriales. El último apartado de este capítulo es el que más relevancia presenta para nuestro estudio, puesto que, como veremos, más del 75 % de los cómics que se publican en España son traducciones.

El capítulo 4 constituye el armazón teórico en el que se asienta este libro. Su finalidad es la de rastrear los estudios sobre traducción de cómics en los estudios generales de traductología. Veremos que, hasta la fecha, los pocos trabajos en la materia han partido del concepto de “traducción subordinada” del que, mediante nuestra investigación, pretendemos distanciarnos y encontrar una ubicación más adecuada para aquellos.

En este capítulo, además, desarrollamos los conceptos de oralidad y oralidad prefabricada, verdadero rasgo común a los textos de esta especialidad de traducción —tal y como queremos reivindicar—. A continuación, abordaremos la cuestión de la interrelación de códigos, y de cómo esta afecta tanto al espacio con el que cuenta el traductor, como a la disposición de los textos resultantes desde un punto de vista tipográfico. Concluiremos explicando el concepto de alternancia de códigos lingüísticos, presente en nuestro objeto de estudio y en otras muchas historietas por cuestiones argumentales, al tiempo que estableceremos unas pautas generales de actuación en el trasvase entre lenguas ante este fenómeno.

En el capítulo 5 describimos el contexto sociocultural del autor y la obra objeto de estudio. A tal efecto, expondremos datos que nos han parecido relevantes sobre la biografía de Joseph Gillain, “Jijé”, así como un recorrido por su amplia producción bibliográfica. Esto nos ayudará a entender la trascendencia de un autor desconocido para muchos, tanto en el ámbito francófono como en el hispanohablante, a pesar de la influencia que ejerció sobre otros historietistas, llegando a ser el precursor de la denominada École de Marcinelle. Asimismo, explicaremos la relevancia que la iglesia católica tuvo en el nacimiento del cómic franco-belga. De igual modo, explicaremos brevemente el funcionamiento de las editoriales belgas especializadas en *bande dessinée*, las restricciones de índole moral que se imponía a los autores coetáneos de Jijé y las limitaciones que supuso la legislación francesa sobre publicaciones destinadas a la juventud de 1949.

A continuación, describiremos el objeto de estudio seleccionado procediendo a ubicarlo en el seno de la serie a la que pertenece, *Jerry Spring*, considerada por algunos autores estandarte del *western* en el cómic de factura clásica. Como se verá a lo largo del análisis, la pertenencia a este género afecta en buena medida a los mecanismos de traducción que se pusieron en práctica.

El capítulo 6 constituye la base metodológica de nuestro análisis. A tal efecto, explicaremos las nociones de “unidad de análisis”, “orientación hacia el polo meta”, “aceptabilidad” y “análisis experimental”, tomando como punto de partida los postulados de Toury. Expondremos también el modelo de análisis de Chaume (2004), en el que nos hemos basado para elaborar el nuestro, adaptándolo a las necesidades que hemos encontrado, y cuya descripción se incluye en el mismo capítulo. A continuación, nos detendremos en las fases de que consta nuestro análisis, además de mostrar la metodología analítica mediante fichas de trabajo que hemos seguido.

Hemos dedicado el capítulo 7 al análisis traductológico de nuestro objeto de estudio, por lo que constituye el verdadero núcleo de este trabajo. Dicho análisis ha sido dividido en los siguientes cinco niveles:

- Nivel morfosintáctico, que a su vez se divide en otros dos subniveles: morfológico y sintáctico;
- Nivel léxico-semántico;
- Nivel pragmático-cultural;
- Nivel prosódico;
- Nivel ortotipográfico.

Los cuatro primeros niveles forman parte de numerosos estudios sobre traducción audiovisual, por lo que solo implican las diferencias propias de un

tipo de traducción que, aun emulando la oralidad, se presenta de forma escrita. Hemos decidido incluir el nivel ortotipográfico por la manifiesta relevancia que supone en los textos de los cómics.

Los niveles se han ordenado de este modo a tenor de los resultados que esperábamos hallar, de tal manera que los primeros presentan una mayor abundancia fenomenológica que, consecuentemente, implica mayores retos de traducción.

Cada uno de ellos se introduce, cuando procede, por un fundamento teórico en el que se sustentan nuestras observaciones. A continuación, recogemos ilustraciones —viñetas en su mayoría— extraídas del objeto de estudio, que se acompañan de las fichas de trabajo descritas en el capítulo 6. Este procedimiento se ha aplicado a aquellos casos que nos han parecido más significativos de cada fenómeno analizado.

El capítulo denominado Conclusiones culmina el cuerpo de nuestro estudio, y está destinado a la evaluación de los resultados del análisis cualitativo y cuantitativo, a la revisión y validación de los objetivos planteados al principio y a la introducción de perspectivas futuras de trabajo.



1. EL CÓMIC Y SU ÁMBITO DE ESTUDIO

1.1. El cómic: definición y diferentes denominaciones

Definición del medio

La historieta constituye un ámbito de estudio singular, además de relativamente reciente. En el artículo introductorio de Altarriba (2011: 9) al número extraordinario de *Arbor* dedicado a la historieta española, el autor señala el escaso interés que aquella ha suscitado. Los motivos que han propiciado esta circunstancia —argumenta Altarriba— pudieran ser el tono satírico y el sesgo caricatural que presentaba en el siglo XIX o el carácter infantil, con frecuencia moralizante, y la popularidad no exenta de vulgaridad que alcanzó en la primera mitad del siglo XX. Como consecuencia, la historieta se ha visto durante todo este tiempo excluida del estudio de las muchas disciplinas de las que participa como la literatura, el dibujo, la pintura, el grabado, el periodismo, el cine u otras como el teatro, el diseño y la arquitectura, a pesar de la relación que guarda con todas ellas. Habida cuenta de estas circunstancias, en los años sesenta del pasado siglo surge un movimiento que reivindica, recupera y comienza a catalogar el vasto patrimonio historietístico, dando lugar a sus primeros estudios, de los que se extrae una conclusión todavía vigente: se trata de un campo más complejo de lo que cabe suponer en un principio. Tanto es así que los especialistas disienten acerca de su definición, su funcionamiento y su origen.

Antes de proseguir con la tarea de hallar una satisfactoria definición de la historieta, elaborada a partir de las distintas teorías que arrojan los estudiosos, queremos aclarar que no nos referiremos a aquella como “género”¹ o “subgénero”. Peeters (2003: 6) señala igualmente la frecuente amalgama que se produce entre “género” y “medio”, siendo esta última denominación, a nuestro parecer, más pertinente puesto que dota a la historieta de una merecida entidad propia. Encontramos un ejemplo de esta confusión en la definición del lenguaje del cómic que enuncia Eco en 1964, señalando los elementos de una iconografía que remite incluso a estereotipos ya empleados en otros ámbitos

¹ Según el *Diccionario de la lengua española* [en línea], “género” es “En las artes, sobre todo en la literatura, cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y de contenido”. Barrero (2015: 155), refiriéndose al medio que nos ocupa, sostiene: “En la historieta, aparte de los grandes grupos temáticos comunes a toda narración que emanan de la clasificación tradicional de la retórica (lírico, épico y dramático), se distinguen los grupos genéricos que también existen en literatura, aunque resulta muy difícil definir grupos concretos desde que la novela devino sede de todo tipo de discursos al final del siglo XIX”. Más adelante ofrecemos la clasificación que propone el autor, por lo que aquí no nos extenderemos más.

como el cine, con instrumentos gráficos propios del “género”² (Eco, 1988: 153).

Barrero recoge aquella misma tendencia que se produce en algunos ámbitos académicos o desde las teorías literarias o de las artes, según la cual el cómic y el humor gráfico serían géneros literarios o artísticos antes que un medio, y define este último del siguiente modo:

Ámbito comunicacional en el que cierto tipo de expresión emite mensajes siguiendo unas reglas concretas y exclusivas, como ocurre con la historieta.

Desde una perspectiva tipológica, el medio constituye una categoría de la historieta, como producto que es de la cultura, y que se sitúa aparte de arte y antes, por supuesto, que género. (Barrero, 2015: 229)

En *Apocalípticos e integrados*, Eco (1988: 153-159) establece que los distintos elementos iconográficos se componen de una amplia gama de convenciones, constituyendo un verdadero repertorio simbólico, lo cual permite hablar de una semántica del cómic. Esta presenta, según Eco, un elemento fundamental, el signo convencional de la “nubecilla”³. Asimismo, afirma que los elementos semánticos se componen de una gramática del encuadre y que la relación de los sucesivos encuadres muestra la existencia de una sintaxis específica o de una serie de “leyes de montaje”. Por otra parte, los diversos elementos formales determinan la naturaleza de la trama, así como una “tipología caracterológica bien definida y fundada en estereotipos precisos”, para acabar afirmando que es posible establecer una “declaración ideológica” relativa al universo de valores.

Por su parte, Gubern (1972: 35) establece la siguiente definición de los cómics: “Estructura narrativa formada por la secuencia progresiva de pictogramas, en los cuales pueden integrarse elementos de escritura fonética”. Esta definición se constituye, según Gubern (1972: 107) por la “estructura narrativa”, que presupone necesariamente la secuencia o discurso sintagmático, aunque matiza que no toda secuencia es necesariamente narrativa puesto que puede ser descriptiva. A su vez, dicha estructura narrativa puede estar formada por la concatenación de palabras (lenguaje oral o escrito) o de gestos, pero el autor aclara que en el caso de los cómics aquella se compone de “pictogramas”⁴, concepto al que dedicaremos su merecida atención en el

² Las comillas son del autor.

³ Entrecorillado por el autor, que aclara entre paréntesis la equivalencia de este término con *fumetto*, *echtoplasm* y *balloon*. En nuestro trabajo, emplearemos las voces “globo” o “bocadillo”, presentando esta última una mayor frecuencia de uso en español.

⁴ En la actualidad, la mayor parte de los estudios teóricos se refieren a esta unidad de significación como “viñeta”.

epígrafe 2.4. La última parte de la definición alude a la “escritura fonética” que, si existe, ha de estar integrada en el pictograma pero no yuxtapuesta. Si bien la escritura fonética constituye su componente literaria, no reviste necesariamente el discurso lingüísticamente organizado, como demuestra la presencia de onomatopeyas y de sonidos inarticulados (Gubern, 1972: 108).

Arizmendi establece una breve definición del cómic según la cual:

Es una expresión figurativa, una narrativa en imágenes que logra una perfecta compenetración (e interrelación) de palabra y dibujo gracias, fundamentalmente, a dos convenciones: la viñeta (que distingue la continuidad del relato en el tiempo y el espacio) y el globo (que encierra el texto y delimita al protagonista). (Arizmendi, 1975: 7)

Aunque a lo largo de su obra *El cómic* Arizmendi explica las características que, a su parecer, presenta el medio, entendemos que se trata de una definición simplista. Sin embargo, hemos de reconocer el mérito de desarrollar una teoría sobre la historieta en un país, España, que en los años setenta del siglo XX todavía no había mostrado un gran interés investigador en esta materia. Como conclusión a su capítulo dedicado a los rasgos definitorios más relevantes, sentencia que “En definitiva, la viñeta, el globo, la onomatopeya, el gesto... se conjugan para constituir, como elementos pertinentes, el código del comic” (Arizmendi, 1975: 36). A esta afirmación añade que los mencionados elementos no tienen necesariamente un carácter estático.

En su obra *El cómic y el arte secuencial* (aparecida por primera vez en 1992), el autor norteamericano Will Eisner, que además de realizar historietas, teoriza sobre las mismas, refleja los dos instrumentos comunicativos de los que se sirve este medio: la imagen y la palabra, aunque reconoce que se trata de una separación arbitraria. El potencial expresivo del cómic reside, según Eisner (2002: 15), en “el manejo diestro de palabras e imágenes”, una yuxtaposición con la que se ha venido experimentando desde tiempos remotos. A lo largo de la mencionada obra, el autor define su concepto de “arte secuencial” y se refiere a la escritura de cómics como “la concepción de una idea, la disposición de los elementos gráficos, la construcción de la secuencia de dicha narración y la composición de diálogos” (Eisner, 2002: 124). Las funciones de escritura y dibujo se encuentran irrevocablemente entrelazadas, alcanzando en el “arte secuencial” el acto de tramar un tejido.

Peeters plantea un enfoque abierto y diverso en *Lire la bande dessinée*, donde afirma que “l’analyse des spécificités de la case et de la planche, loin de restreindre la lecture, peut considérablement l’élargir”, para acabar concluyendo las ventajas de tal análisis sobre la historieta:

Creusant davantage sa propre définition, elle [la bande dessinée] mettrait au jour de nouveaux territoires ; explorant ses particularités, elle échapperait au ressassement dans lequel il lui arrive de s'enfermer. (Peeters, 2003: 13)

Groensteen (1999: 15) afirma en su obra —fundamental, a nuestro parecer— *Système de la bande dessinée* que las definiciones que aparecen tanto en diccionarios y enciclopedias como en obras especializadas resultan insuficientes. Con el fin de paliar tal carencia, el autor propone renunciar a dos ideas habituales, que aunque hayan inspirado numerosos enfoques semióticos, en opinión de Groensteen suponen un freno para la comprensión real del medio. La primera de ellas es que el estudio de la historieta, como la de cualquier otro sistema semiótico, debería poder descomponerse en unidades elementales. La segunda es que la historieta es “esencialmente” una mezcla entre texto e imagen, una combinación específica de códigos lingüísticos y visuales, un punto de encuentro entre “dos formas de expresión” (Groensteen, 1999: 3).

Además de realizar un pormenorizado recorrido por las principales definiciones aportadas hasta la fecha de publicación de la obra mencionada, entre otros autores, por Kunzle, Blackbeard, Roux, o Couperie, Groensteen sienta las bases de un concepto a todas luces revolucionario en la materia, el de “sistema”:

La bande dessinée es donc une combinatoire originale d'une (ou deux, avec l'écrit) matière(s) de l'expression, et d'un ensemble de codes. C'est la raison pour laquelle on ne peut la décrire qu'en termes de système. Dès lors, le problème posé à l'analyste n'est pas de privilégier tel ou tel code ; il est de trouver une voie d'accès à l'intérieur du système qui permette de l'explorer dans sa totalité et d'en faire apparaître la cohérence. Autrement dit, l'objectif doit être de définir des catégories suffisamment englobantes pour que la majorité, sinon la totalité, des procédés langagiers et des tropes observables dans le champ considéré puissent être expliqués par ces concepts. (Groensteen, 1999: 7-8)

Otra de las grandes contribuciones de este ensayo al estudio de la historieta es el concepto de *solidarité iconique*, que Groensteen establece como único fundamento ontológico de aquella según el cual un conjunto de imágenes solidarias se relacionan. Así pues, el denominador común y el elemento central de cualquier historieta, de orden fundacional, es la “solidaridad icónica”. Son imágenes solidarias aquellas que, participando de una continuidad, presentan la doble característica de estar separadas y de influirse plástica y semánticamente por el propio hecho de su coexistencia presencial (Groensteen, 1999: 21). Sin embargo, en otro trabajo posterior, *La bande dessinée, mode d'emploi*, el autor reconoce que la solidaridad icónica no permite por sí misma articular una verdadera definición de la historieta. Aunque admite que es una condición