

# La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:  
Cine e historieta: el aire y los sueños

Autor/es:  
Pintor, Iván

Citar como:  
Pintor, I. (2002). Cine e historieta: el aire y los sueños. La madriguera. (51):93-95.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/42099>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



## CINE E HISTORIETA: EL AIRE Y LOS SUEÑOS

por Iván Pintor Irazo

El pasado mes de abril, *La Madriguera* publicaba una edición monográfica acerca de la relación entre cine y pintura. En su editorial, Alejandro Montiel y José Saborit señalaban que la comparación entre las artes ha sido el motor de una vasta tradición teórica desde que, en el Renacimiento, cundiese el tópico conocido como *Ut pictura poesis* (como la pintura, así es la poesía). Esta fórmula, que ha servido para hermanar las artes, tiene su origen en la *Epístola a los Pisones* de Horacio, donde poseía un alcance muy restringido. Y fue empleada por poetas y pintores renacentistas para discutir y legitimar sus diferentes medios de expresión, en un momento en que la capacidad de la poesía para suscitar imágenes y la elocuencia de la pintura eran temas fundamentales. Palabra e imagen, no obstante, están separadas por el abismo de lo abstracto y lo concreto, lo que se extiende en el curso del tiempo y lo que se ofrece, como totalidad, en el espacio.

El responsable de esa diferenciación entre artes del espacio y artes del tiempo es un teórico del siglo XVIII, Lessing, que vino a refutar el tópico *Ut pictura poesis* argumentando no sólo que palabra e imagen son esencialmente diferentes, sino también que cada forma artística debe hallar su especificidad. Desde este punto de vista, la historieta ha sido tradicionalmente considerada como un modo de expresión híbrido, capaz de romper las resistencias que la plástica occidental ha opuesto siempre a la mezcla entre la palabra y la imagen. El ideal de ventana transparente que anida en la pintura a partir del Renacimiento se lleva mal con la escritura, que parece recordarle los muchos precedentes de la narración secuencial que habían frecuentado la plástica medieval. Pero en el caso de la historieta, la comparación interartística se ha concentrado, sobre todo, en su relación con el cine, ya que ambos se consolidaron a la vez como medios de masas y sistemas mitológicos.

\* \* \*

Dibujar una historieta no exige demasiados medios: papel, lápiz y tal vez algunas pinturas. Pero para caracterizar las viñetas como un universo de ficción, pleno y a la vez artificial, muchos historietistas han invocado el complejo sistema de producción del cine. En un tebeo francés titulado *Yo soy un héroe de la historieta* (1970), el guionista Christian Godard y el di-



bujante Ribera describían la labor cotidiana del historietista como una rutina, que cada mañana le conduce a unos estudios poblados por técnicos, iluminadores y encargados de vestuario. Allí, los actores posan durante horas, estáticos, mientras el dibujante concluye la viñeta. Algunos encargados se ocupan de las filacterias, globos o bocadillos que contienen los textos que surgen de la boca de los personajes. Componer los globos en el estudio es, como señala Gennaux en *L'Homme aux phylactères*, el secreto de una buena viñeta. Y lo refrenda el célebre y orondo personaje cómico Aquiles Talón en una de sus páginas, cuando pide ayuda a un atrezzista que, solícito, sube a una escalera, corta con esfuerzo un globo y toma sus medidas para rehacerlo con la proporción adecuada.

Para enfrascarse en sí misma, la historieta no sólo ha recreado el cine, sino que también ha tratado de simular el vínculo de analogía que se establece entre la cámara y la realidad. Una de las viñetas más bellas surgidas de la colaboración entre José Muñoz y Carlos Sampayo muestra, sobre la misma línea de fuga, una escena de asesinato que tiene lugar en la calle y la mano del dibujante, que la reproduce en ese mismo instante sobre la superficie de la página. La historieta, sin embargo, no mantiene ningún vínculo fotográfico con los objetos reales, ni tampoco posee la capacidad de reproducir el movimiento en el curso de su duración, como hace el cine. Éste conserva y embalsama situaciones que imponen su propio tiempo, un tiempo ya acontecido que, a través de la proyección, convierte las apariencias en figuras de la ausencia, en espectros que abrevan de la memoria y la luz. Las viñetas, sin embargo, no tienen tiempo propio sino que se confían al que les otorgue el

lector. La página es una forma de espacialización del tiempo que no impone únicamente una lectura lineal, sino que permite disfrutar a la vez de su composición y de las relaciones entre las viñetas.

\*\*\*

A pesar de sus diferencias, la historieta y el cine son lenguajes de temporalidad que pertenecen a una misma región de los modos de pensar y de ver. E históricamente han alimentado también una misma necesidad del espectador y un imaginario común. La primera ficción de la historia del cine, *El regador regado* (1896) de los hermanos Lumière, es la adaptación de una tira de viñetas realizada por el dibujante Christophe en 1889. Desde entonces, los intercambios no han dejado de sucederse bajo formas diversas. Los cineastas primitivos se inspiraron, con frecuencia, en las páginas de Wilhelm Busch, R. F. Outcault, el padre del mítico *Yellow Kid*, o Winsor McCay y sus obras fundacionales *Little Nemo in Slumberland* (1905) y *Dreams of the Rarebit Fiend* (1904). Superman, Batman, los X-Men o Spiderman han pasado innumerables veces de la pantalla a la viñeta. Y, desde que Milton Caniff incorporase pasajes del filme *Los mejores años de nuestra vida* de William Wyler en su crónica de la Segunda Guerra Mundial *Terry y los piratas*, la ci-

ta ha sido un espejo de los tránsitos entre la continuidad de la toma cinematográfica y la discontinuidad que separa una viñeta de otra.

Del mismo modo que el dibujante Guido Crepax ha intercalado entre las páginas de *Valentina* alusiones y recreaciones de películas de Pabst o Jancsó, y Didier Comès ha homenajeado a Joseph von Sternberg en su magnífico *Eva*, se puede identificar en el proceder de muchas de las obras de Jean-Luc Godard el deseo de escaparse de la pura sucesividad y conseguir que el plano cinematográfico se convierta en parte de una página, en una imagen que convoque la exploración de sus relaciones con las que le acompañan de un modo no lineal. La discontinuidad de la historieta también ha pasado a la pantalla a través de buena parte de los cines orientales. Determinados pasajes de la obra de Wong Kar-wai como el prólogo de *Fallen Angels* sólo pueden ser entendidos en función del *manga* y los *lianhuanhua*, literalmente, "imágenes encadenadas", o historietas chinas y del sudeste asiático, cuya manipulación de la duración y el montaje sincopado es mucho menos conservadora que la de los modelos occidentales y supedita la composición de la página a la continuidad fluida del volumen.

\*\*\*

Una de las historietas de Hugo Pratt, titulada *Las helvéticas*, relata el viaje que el protagonista, Corto Maltés, emprende en compañía de su amigo, el profesor Steiner, hasta la mansión de Hermann Hesse en Montagnola. Pero en lugar de encontrar al escritor, Corto y Steiner son recibidos por un niño llamado Klingsor. A partir del momento en que, el pequeño Klingsor, fruto de la imaginación de Hesse, se miniaturiza y queda integrado en un fresco medieval que decora una de las paredes de la villa, todo el relato se urde en función de la entrada –literal– del protagonista en una sucesión de frescos y bajorrelieves y, más tarde, en un ejemplar iluminado del *Parzival* de Wolfgang von Eschembach. Corto Maltés se convierte en una imagen miniaturizada que se desplaza entre las viñetas discontinuas de los frescos o los códices que iluminan el manuscrito de *Parzival*. El cuerpo del personaje no se ve inmerso en la acción sino que se convierte, como la mirada del lector, en el hilo que restituye la continuidad a las diferentes secuencias que se desarrollan conforme a la mecánica de los sueños.

El lector entra en la historieta por los resquicios que dejan los espacios en blanco entre las viñetas, como ha señalado Alan Rey en su ensayo *Spettri di carta*, que describe los rasgos de la particular poética onírica que cristaliza en la historieta. En un artículo publicado por la desaparecida revista *Les Cahiers de la Bande Dessinée*, el francés Thierry Smolderen ha tratado de proporcionar un sustrato científico a esa poética señalando que la lectura de historietas fomenta un tipo de experiencia ficcional que, en determinados momentos, puede promover una fuerte sinergia entre la actividad de los hemisferios cerebrales. Pero, sin lugar a dudas, es el italiano Gino Frezza quien mejor ha sabido releer la historia del tebeo a la luz de la experiencia

EDICIONES DE LA FILMOTECA

## IVC La Filmoteca

INSTITUT VALÈNCIA DE CINEMATOGRAFIA RICARDO MUÑOZ Sureda



### ▷ Documentos

Nº 9  
Emeterio Diez Puertas  
**HISTORIA DEL MOVIMIENTO OBRERO EN LA INDUSTRIA ESPAÑOLA DEL CINE (1931-1999)**

### ▷ Textos

Nº 21  
Ed: Carlos F. Heredero  
José Enrique Monterde  
**EN TORNO AL FREE CINEMA**  
La tradición realista en el cine británico

### ▷ Archivos de la Filmoteca

Nº 40  
**Jardiel Poncela y el cine / Dos miradas sobre México / Marlene Dietrich: una star transnacional**

### ▷ Cineastas

Nº 2  
Cesare Zavattini  
Traducción: Juan Marsé  
**DIARIO DE CINE Y DE VIDA CESARE ZAVATTINI**

VENTA I DISTRIBUCIÓ:

LLIG (Llibreria de la Generalitat) · Plaça de Manises, 3 · 46003 Valencia

del lector y, con ello, ha proporcionado a la historieta un respaldo teórico del que había carecido durante décadas de aproximaciones exclusivamente semióticas o sociológicas. Uno de sus primeros libros, *La scrittura malinconica* (1987) ya establecía una correspondencia entre la naturaleza de la historieta y la serialidad, e identificaba en ambas el espacio de conciliación entre dos formas de imaginación: la individual, visual y onírica, y la lógico-lingüística.

\*\*\*

*Fumetti, anime del visibile* (1999) es otra de las obras capitales acerca de la historieta, en la que Gino Frezza se ocupa de situar el tebeo en el contexto de los medios y la cultura contemporánea. Sus capítulos inciden en la labor de los pioneros, el papel de la plasmación del movimiento y en una modalidad de relación simbólica entre el cine y la historieta que ha desarrollado en otra monografía, *La macchina del mito tra film e fumetti* (1995), que se centra en la facilidad que la historieta posee para representar el cambio, la mezcla, la transformación y la hibridación que son propias del superhéroe. Frezza reúne todos esos elementos en el artículo que ha desarrollado para esta edición de *La Madriguera* acerca del intercambio contemporáneo entre cine e historieta. Xavier Pérez coincide, de un modo sorprendente, con Frezza al abordar el filme de M. Night Shyamalan *El protegido* en el artículo "La trágica afirmación de un superhéroe". Ambos autores ven en las viñetas un mundo silencioso, donde la reducción de la duración a su condición metafórica parece imposibilitar la presencia de un tiempo real y, por consiguiente, del peso dramático de la muerte.

Cualquier ficción puede ser considerada una respuesta simbólica a la muerte, un intento de dotar de sentido al trayecto que media entre el nacimiento y la extinción. La historieta, en la medida en que constituye una escenificación a partir de imágenes discontinuas y provoca una suspensión del tiempo, ha estado tradicionalmente predispuesta para la épica, el género fantástico y el relato mitológico. Y los héroes mitológicos no mueren, sólo se transforman o se cansan. Justamente, ese desgaste es lo que han sabido ver dos historietistas clave de los años ochenta: Frank Miller y Alan Moore, al recuperar a un Batman anciano o al retratar a un grupo de superhéroes jubilados y despreciados por el Estado. En su artículo "Desde el infierno mediático" Fabrizio Denunzio analiza la adaptación cinematográfica de una de las obras de Alan Moore fuera del territorio del superhéroe, *From Hell*, acerca de la figura de Jack el Destripador, y muestra qué fascinantes consecuencias visuales puede tener la intrusión de la mirada del lector de historietas en el celuloide.

\*\*\*

En latín, el término *imago* no sólo designa a la imagen, sino también el estado definitivo de los insectos de metamorfosis completa. Por eso no resulta sorprendente que uno de los cine-



astas más ligados a la historieta, Federico Fellini, afirmase que el carácter físico y material de las viñetas se asemeja al de las mariposas muertas, cada una de ellas fijada con un alfiler y en un orden estricto con respecto a las demás. La lectura de historietas permite devolver el aleteo a esas mariposas y hacer de sus diversas metamorfosis un proceso único. Frezza ha denominado, por esa razón, a la página de historieta una "máquina para imaginar" y, como coinciden Denunzio y Pérez, la visión que el cine otorga sobre ella añade el drama. La imaginación del agua, que transita perpetuamente y desaparece, se encuentra entonces con la poética del aire y el ensueño diurno, ajeno a la muerte, que es propia de la historieta<sup>1</sup>. Sólo así un fenómeno como el plano-contraplano, que sobre la página instauraría una tensión puramente narrativa, puede convertirse, en *El protegido*, en una epifanía dramática a través de la duración, tal y como Núria Bou –a quien deben agradecerse las traducciones de los artículos, originalmente escritos en italiano– ha señalado al analizar la representación de la pasión en el cine contemporáneo<sup>2</sup>.

#### Notas:

1. Según la clasificación de la imaginación poética que el epistemólogo Gaston Bachelard ha realizado, y que corresponde a los cuatro elementos de la cosmología de Empédocles: aire, agua tierra y fuego. Véase: Bachelard, G., *L'Eau et les rêves* (Paris, Corti, 1942) *L'Air et les songes* (Paris: Corti, 1943).

2. Bou, Núria, *Plano /Contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.