PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos

DOI: https://doi.org/10.37536/preh.2023.11.1.1509
Vol. XI, n.º 1 (invierno 2023), pp. 193-216, ISSN: 2255-4505

POÉTICA DEL RELATO MULTIMODAL EN *CUERPOS DEL DELITO*, DE ANTONIO ALTARRIBA Y SERGIO GARCÍA

POETICS OF MULTIMODAL STORYTELLING IN *CUERPOS DEL DELITO*, BY ANTONIO ALTARRIBA AND SERGIO GARCÍA

José Manuel Trabado Cabado
Universidad de León
jose-manuel.trabado@unileon.es

Recibido: 05.10.2021
Aceptado: 07.03.2023

Resumen: Este artículo parte de los conceptos de *fusion text* (Evans, 2015) y de discurso multimodal (Kress, Van Leewen 2001) para analizar los rasgos formales de la obra de Antonio Altarriba y Sergio García, *Cuerpos del delito*. En este particular texto híbrido se pueden apreciar varios niveles discursivos que poseen diferentes modos de cohesión textual que exigen, a su vez, diferentes modos de lectura. El texto se basa en repeticiones, simetrías y en el uso del *leitmotiv* del tabaco; en el nivel gráfico, Sergio García lleva a la práctica sus ideas teóricas sobre la narración multineal y el contenedor de historias. La originalidad de esta obra parte de la idea de que sus componentes son separables, pero están conjuntados de un modo armónico y complementario para no producir repeticiones redundantes. Las ilustraciones de Sergio García incrustadas en el texto de Antonio Altarriba actúan como un puente entre los dos niveles discursivos asumiendo así una nueva función estructural.

Palabras clave: Texto híbrido, multimodalidad, ilustración, separabilidad, lectura

Abstract: This article stems from the concept of "fusion text" (Evans) and multimodal discourse in order to study the formal features of the book by Antonio Altarriba and Sergio García, *Cuerpos del delito* published in 2017. In this particular fusion text we can see different discursive levels, which have different ways of textual cohesion that demand, in turn, different ways of reading. The text is based on repetitions, symmetries and the use of tobacco as leitmotiv; on the graphic level, Sergio García puts into practice his theoretical ideas about multilinear

narratives and container of stories. The singularity of this book comes from the idea that its components can be detachable but, in fact, are harmonically bound together in a complementary way in order not to produce redundant repetitions. Sergio García's illustrations, that are embedded in Antonio Altarriba's text, act as a bridge between the two discursive levels assuming a new structural function.

Keywords: Fusion Text, Multimodality, Illustration, Detachability, Reading

Introducción: mestizajes y remodelación de públicos en la narración gráfica

Los lenguajes gráfico-narrativos han estado supeditados a estereotipos lectores que los han situado en la periferia del sistema literario o bien los han visto como herramientas pedagógicas de iniciación a la lectura. La aparente sencillez constructiva de las imágenes que se articulan narrativamente ha fomentado la idea de una facilidad de lectura que, obviamente, dista mucho de ser un reflejo veraz de la realidad. La continua remodelación del público receptor que se puede advertir en el campo de la novela gráfica, que ha desplazado al lector infantil en busca de un público adulto, junto con la creciente complejidad temática y morfológica del álbum ilustrado que ha incorporado paulatinamente al adulto en un proceso de recepción dual –tal y como sucede en los denominados *crossover picturebooks* (Beckett 2012)- o incluso se ha convertido en un género narrativo más, apto ya el adulto sin el necesario concurso del niño como lector implícito, como viene siendo habitual en la tradición escandinava (Odmundsen 2014, 2015, 2018), señala claramente la inestabilidad de las categorías de estos formatos que parecían estar definidos en un principio en función del público al que estaban dirigidos, un público que determinaba su espectro temático y su gramática narrativa. No extraña, pues, que en ese contexto de redefinición del receptor de la narración gráfica cale un espíritu innovador llevado a cabo por ciertos creadores que enriquecen sus relatos a través del contacto de unos lenguajes con otros lenguajes. Janet Evans (2015) ha utilizado la expresión de "fusion text" para focalizar la atención en esos híbridos narrativos que mezclan diferentes modos de narrar, algo que cabría enmarcar en un contexto más amplio en el que la mezcla de lenguajes viene a ser una práctica asidua: es lo que se ha denominado como multimodalidad (Kress y Van Leewen 2001), que insta a nueva definición de lo que consideramos literario, concepto que ya no puede ser considerado como un lenguaje autónomo sin que demanda una consideración que tenga en cuenta los factores tecnológicos, sociales y culturales. En esa tesitura conviene recordar los dos hechos sobre los que Kress (2003: 1 y ss.) enfatiza su atención en lo que parece un inicio programático de su estudio sobre la multimodalidad: la sustitución progresiva de la palabra por la imagen y el cambio paulatino del libro por la pantalla.

Janet Evans (2011), por su parte y dentro del estudio de los lenguajes gráfico- narrativos, encuentra en la obra singular de Raymond Briggs o en la colaboración de Neil Gaiman y Dave McKean ejemplos de combinación de los modos del cómic y del álbum ilustrado. Bajo ese concepto cabe también aludir a otros textos como *Diario de una adolescente* de Phoebe Gloeckner, *La invención de Hugo Cabret* (2007) o *Maravillas* (2012) de Brian Selznik, *El Diario completamente verídico de un indio a tiempo parcial* (2009) o los *Diarios de Greg* de Jeff Kiney, que alternan el relato en prosa con formas típicas del cómic.[1] En todos ellos existe una unión solidaria de lenguajes perfectamente definidos que ahora se funden en una unidad más compleja pero que no llegan a funcionar de manera autónoma.

Si bien es cierto que tanto el territorio del cómic y el álbum ilustrado, así como las obras destinadas a un público infantil/juvenil mostraban una genética propicia para la inclusión y convivencia de diferentes modos semióticos como imágenes, esquemas, fotografías que cohabitan con el texto, la novela no ha tenido, por su parte, inconveniente en experimentar incorporando y atrapando fragmentos de otras prácticas discursivas. Su naturaleza libérrima así se lo ha permitido desde hace tiempo. Sin embargo, la inclusión de ciertos elementos no textuales dentro del marco novelístico, que podía tener una incidencia anecdótica, se convierte en una práctica sistemática de un tiempo a esta parte hasta el punto de consolidarse como una tendencia narrativa cuya importancia va en aumento. Entre otros, será Hallet (2009) el que llama la atención sobre ese carácter multimodal aplicado al estudio de la novela. En su perímetro conceptual entran casos como *La invención de la soledad* de Auster, *Austerlitz* de Sebald (2002) o *Tan fuerte, tan cerca* de Jonathan Safran Foer (Nørgaard 2010), como pequeño botón de muestra. Esa integración de diferentes lenguajes asalta la primacía del elemento textual dentro del discurso novelesco y acaba por fraguar en relatos con numerosos pliegues formales capaces de reproducir más fielmente el mundo al que aluden (Hallet 2015: 638). La multimodalidad responde, así, no solo a ese giro visual del mundo contemporáneo o la versatilidad textual del mundo digital de naturaleza hipermedial (Toolan 2010) sino también a la necesidad de asediar una realidad compleja, de muchas aristas, con una multitud de lenguajes posibles. Esa Babel cotidiana que encontramos en la calle se traslada al territorio de la novela. Dentro del ecosistema literario español se puede entrever también el empuje de la novela multimodal. Dejando a un lado ejemplos tempranos como el experimentalismo vanguardista de Jardiel Poncela en *Amor se escribe sin hache* (1928) o *La tournée de Dios* (1932), encontramos en la década de los 90 el afianzamiento de esta técnica en la narrativa de Javier Marías cuya obra *Todas las almas* es un buen ejemplo. Más recientemente autores tan dispares como

[1] Otro ejemplo, no suficientemente valorado, es la obra de Laura Esquivel, *La ley del amor* publicada en 1995. En esa novela se alternan la narración textual con otra contada en forma de cómic realizada por Miguelanxo Prado. Todo ello se acompaña de un CD que incluye la banda sonora con la que se debe acompañar la lectura. Otra muestra más reciente que da cuenta de la vitalidad de esta forma narrativa de carácter multimodal es la obra de Luisa Miñana y su *Territorio Poppins* reeditado recientemente con el título de *Hipnopómpicas* por la editorial Kaótica Libros.

Agustín Fernández Mallo, Manuel Vilas, Javier Cercas o Vicente Luis Mora, entre otros, han publicado ejemplos encuadrables dentro de la categoría de la novela multimodal (Guijarro Lasheras 2019).

Precisamente lo que se propone en estas páginas es examinar un caso como la obra creada por Antonio Altarriba y Sergio García, *Cuerpos del delito*, publicada en 2017, a la luz de la práctica de los "fusion texts" (textos híbridos) y en el marco conceptual de la multimodalidad. El objeto es estudiar los diferentes modos de contar que exigen, a su vez, diferentes modos de leer o, incluso, de mirar. Esos diferentes modos narrativos que se ponen en circulación podrían ser entendidos, además, como marcas formales de esa reorientación lectora que nace de un relato situado en la frontera genérica. Puede anticiparse que *Cuerpos del delito* responde por separado y de forma simultánea, a la vez que armónica, a las inquietudes de sus dos autores y eso se manifiesta en la separabilidad de los distintos modos narrativos, característica que singulariza a esta obra frente a esos otros ejemplos de textos híbridos.

1. Anatomía de un texto híbrido

Describamos, primero, el armazón formal de los relatos que componen *Cuerpos del delito*. Por un lado figura la narración textual de Antonio Altarriba que podríamos denominarlo relato-texto que gira alrededor de la muerte de François, soldado francés del contingente de la ONU destinado en Sarajevo para proteger a la población civil de la amenaza de los francotiradores. Paradójicamente, François cae víctima de uno de los francotiradores que debía vigilar. Esta narración está compuesta por cinco capítulos que podrían funcionar como textos con cierta independencia ya que poseen una coherencia narrativa plena. Cada uno de ellos, a excepción del primero, lleva por título el personaje que lo protagoniza: Miroslav (el francotirador), François (soldado de la ONU), Ratko (contrabandista de tabaco y armas) y Hervé (sargento del ejército corrupto que vendía mercancía a Ratko). A pesar de su autonomía narrativa, todos estos relatos forman parte de un mecano y, en consecuencia, todos ellos forman una narración de mayor alcance.

A este relato-texto de Antonio Altarriba se le suma otra narración que corre a cargo de Sergio García y que está compuesta por una serie de viñetas que se enmarcan en el contorno del dibujo de la silueta de un cuerpo, tal y como lo realiza la policía cuando traza sobre el suelo el dibujo del cuerpo de un asesinado: podríamos denominarlo relato-cómic. Está impreso en un poster de 100X70 cm que se encuentra plegado y metido en un sobre en la cuarta cubierta del libro. En el espacio generado por las extremidades de ese cuerpo se inscriben las historias narradas secuencialmente siguiendo los parámetros narrativos del cómic. En la silueta de la cabeza se insertan las fotografías que poseía François y que han sido modelizadas a través de varios filtros: son los recuerdos del personaje, son también fotografías que llevaba consigo y son un pequeño relato de los momentos felices que ha vivido.

2. Mecanismos de cohesión y coherencia textual: marcas formales para una lectura/mirada

Cada uno de estos dos modos (el relato gráfico y el relato textual) posee sus propios mecanismos de coherencia que están en consonancia con la naturaleza del lenguaje utilizado. Entre los modos de trazar una coherencia dentro del relato-texto está la idea de crear un marco ideológico y temático en el que cobran sentido las diferentes historias que componen el conjunto de la narración. Esto se logra a través del primero de los textos que lleva por título "No solo de tabaco muere el hombre", que opera en otro nivel discursivo al enunciar una tesis que se habrá de cumplir a lo largo de los cuatro textos restantes. Este primer texto no posee una incidencia narrativa y por esa razón sus ilustraciones no penetran en la trama narrativa del relato-cómic. Se centra en hacer una crítica al sistema que critica el uso del tabaco como algo perjudicial para la salud pero que, paradójicamente, sanciona su uso y se lucra de ello gracias a impuestos especiales. Las autoridades "ponen todo el peso de la culpa sobre el consumidor y, por deriva implícita, exoneran al fabricante. Como si por el mero hecho de señalar al que mata, este dejara de ser asesino.

Estamos ante uno de los casos más flagrantes de culpabilización del individuo, una estrategia habitual del poder" (Altarriba y García 2017: 8).

Al margen del sesgo ideológico que obtiene el relato-texto a partir de ese marco inicial el desarrollo narrativo será una evolución irónica de esa idea: el tabaco será un *leitmotiv* temático que actuará como denominador común de todos los otros textos y que estará presente en los momentos importantes de las vidas de dos principales protagonistas. El tabaco será además un catalizador de la acción: François morirá en un descuido al desprotegerse por fumar un cigarrillo y recordar a su familia. Miroslav, el francotirador, fumará un cigarrillo cada vez que abate a una persona con su rifle de mira telescópica. Muerte y placer son dos conceptos, aparentemente antitéticos, que van indisolublemente ligados en estas tramas narrativas. El tabaco en estos casos parece una causa muy indirecta de la muerte de François, ya que en realidad es una bala que le atraviesa la cabeza la que lo mata. De igual modo, el placer del tabaco asociado al disparo certero es otra causa indirecta de la muerte. Podría incluso deducirse que hay una trasposición narrativa de ese contenido ensayístico atendiendo al rol que desempeñan los personajes e instituciones que se dividen en víctimas, verdugos e intermediarios que se lucran. Esquemáticamente podría verse como una simetría actancial entre este marco inicial y el conjunto de relatos que le sigue.

Discurso ensayístico: primer texto	**Ideología->Trasposición->Relato**	**Discurso narrativo: textos 2-5**
Empresas tabacaleras	Asesino / causa de muerte	Miroslav
Fumador	Víctima	François
Gobiernos	Intermediarios que se lucran	Ratko, Hervé

Otra forma de cohesión del texto-relato tiene que ver con la repetición de motivos temáticos que se da hasta tal punto que permite ver otro tipo de simetría, esta de índole vital:

- Tanto Miroslav como François prefieren el tabaco americano.
- Los dos personajes son objeto de humillación en su infancia: Miroslav, en el orfanato de Belgrado. Allí es objeto de una novatada que consiste en una violación en la que lo sodomizan con un cigarrillo. François, por su parte, es objeto de las burlas de sus compañeros el primer día de colegio. En el colegio sus compañeros le obligarán a fumar haciéndole notar que es un gesto de masculinidad: "En esta escuela todo el mundo fuma... Todo el que sea un hombre, claro..." (2017: 39). Cuando, finalmente, accede a fumarse su primer cigarrillo acabará vomitando, siendo, así, el hazmerreír de todos.
- Ambos personajes terminarán rebelándose contra la opresión que sufren. Miroslav acabará disparando contra el jefe de la pandilla de delincuentes en la que ingresa tras escaparse del orfanato e iniciará una larga trayectoria de asesinatos. Cada vez que mataba a alguien le robaba su tabaco. Por su lado, François es nuevamente objeto de burlas y agresiones cuando ingresa en el ejército. Allí rechaza los cigarrillos de sus compañeros y, finalmente, sale airoso tras una pelea con Ludovic, el cabecilla del grupo que lo acosaba. Su victoria queda remarcada cuando le quita el tabaco y fuma un cigarrillo sentándose encima de él.
- La muerte de ambos personajes está, de algún modo, relacionada con el tabaco. Miroslav muere asesinado y, en el momento de su muerte, su misterioso ejecutor realiza el mismo ritual de fumarse su tabaco que Miroslav realizaba con sus víctimas. Su asesino apagará el cigarrillo en la frente de Miroslav. François, como ya se ha dicho, muere por un descuido que le lleva a desprotegerse y fumar un cigarrillo. En ese momento le alcanza el disparo de Miroslav.

Uno y otro son personajes hechos a sí mismos, que han tenido que sobreponerse a la burla y el escarnio y que han tenido un destino fatal. En sus vidas el tabaco ha sido un motivo que jalona el discurso de sus vidas y que asume valores simbólicos cambiantes: la opresión que ejerce el grupo, la rebelión del individuo y la muerte, que actúa como colofón.

Si el texto inicial creaba un marco común en el que instalar el conjunto de relatos en los que el motivo del tabaco actuaba como elemento temático recurrente, la idea del modelo estructural del *short story cycle* (Ingram 1971; Dunn y Morris 1995), perceptible en la narrativa de autores norteamericanos como Sherwood Anderson o el propio Faulkner y que llega a ejemplos en la narrativa española como Luis Mateo Díez, Atxaga o Tomás Sánchez Santiago, proporcionaba otra falsilla estructural sobre el que aunar los diversos textos.[2] La aparición

[2] En el campo del cómic también se crearon ciclos de relatos que, si bien podían ser leídos de forma independiente, juntos conformaban un fresco poliédrico que podía leerse como un todo orgánico. A través de la conjunción de estos relatos Eisner llegó a la formulación de su concepto

de los mismos personajes en diversos relatos, la ubicación de la acción de en un mismo lugar servían como herramientas habituales para crear un todo orgánico de índole novelesca compuesto por diversas piezas que podrían ser leídos como cuentos independientes. Esa misma naturaleza puede ser advertida en la construcción textual emprendida por Antonio Altarriba. Esta idea de crear un todo orgánico viene avalada por el discurso gráfico de Sergio García al que se atenderá a continuación. Basta ahora con decir que el gran poster dibujado por Sergio García que acompaña a los textos de Antonio Altrarriba crea un punto neurálgico en el que se puede "ver" la intersección entre los diversos cuentos de Altarriba. Altarriba no cuenta que Miroslav dispara en la cabeza a François pero es algo que vemos y conocemos a partir del póster, cuyo guion realiza también Altarriba teniendo en cuenta la idea gráfica previa de Sergio García. El discurso gráfico de Sergio García sirve como en una encrucijada de los diferentes relatos en un tiempo y un espacio muy determinados y, aunque pueden funcionar de forma autónoma, está claro que la narración gráfica genera una cohesión argumental sobre los diferentes textos de Altarriba. Así, la narración gráfica de Sergio García se instala en los intersticios generados por el relato de Altarriba completando sus huecos y contando gráficamente desde los silencios textuales.

3. Metáfora visual estructurante y multimodal. Cómic conceptual y contenedor de historias

Los mecanismos de coherencia del texto-cómic que conforma el poster son de índole bien diferente y poseen una doble gramática narrativa. La construcción de este relato-cómic obedece a la puesta en práctica del ideario que Sergio García ha ido lenta y concienzudamente amasando y que tiene su origen en la tesis de doctorado del autor que habrá de plasmarse en su libro *Sinfonía gráfica* (2000).[3] Tras analizar las distintas unidades del cómic y las convenciones de lectura y escritura propone nuevas formas de narrar que enriquecen y desestabilizan los códigos recibidos. Surgen así conceptos como la "escritura multilineal" (2000: 75-101) o el "dibujo trayecto" (2000: 104-115) en los que se incide en el elemento espacial de la representación al proponer una gramática narrativa que supere el marco restrictivo de la página. Abundando en este planteamiento desarrolla el concepto del "contenedor de historias" que liga al de la "Narrativa Multineal expansiva":

> Una Narrativa Multineal Expansiva puede funcionar en el interior de contenedores narrativos multiformes, que he denominado "contenedores de historias". Dichos contenedores demandan una adaptación de los formatos editoriales

de novela gráfica. Un buen ejemplo de todo ello son las obras *Contrato con Dios,* publicada en 1978, *Ansia de vivir,* de 1988, o *El edificio* (Trabado 2013: 15-18). Bajo ese prisma podría leerse, dentro de la tradición del cómic español, la serie *Paracuellos* de Carlos Giménez o *Cuerda de presas* de Jorge García y Fidel Martínez, cuya primera edición es de 2005.

[3] Para un repaso general sobre los mecanismos de coherencia remito al trabajo de Rubén Varillas (2009: 388 y ss.), en el que se recogen las propuestas del propio Sergio García.

> convencionales hacia otras formas que, por lo general, no van a coincidir con la estructura formal que tenemos de lo que es un libro en Occidente. Las alternativas son muchas y seguramente van a requerir otro tipo de soportes, por ejemplo herederas de los rollos, los planos y otras formas discursivas, algunas de ellas anteriores al nacimiento del libro. (García 2017: 241)

En función de estas palabras podría argumentarse que en el texto-cómic que crea Sergio García para *Cuerpos del delito* se lleva a cabo una doble innovación. Por un lado, está la utilización de la página-poster que desborda el marco de edición de la página. El rendimiento expresivo de esta idea había sido descrito con precisión por el propio autor:

> Este experimento es el que más se distancia de los cánones clásicos del cómic y de su influencia cinematográfica. Los resultados obtenidos tienen más similitudes [...] con el campo de la cartografía y de la gráfica. [...] En este trabajo se rompen las unidades estructurales tradicionales. Así, la página-soporte adquiere una nueva entidad ya que la estructura narrativa, al no tener un comienzo y un final, provoca que el orden numeral de las páginas pierda importancia. [...] Lo interesante es, sobre todo, la variación en el orden preestablecido de la lectura pues el hecho de que existan varias líneas narrativas independientes entre sí genera la aparición de la multilinealidad. (García 2000: 165)

En conexión con el desbordamiento de la página hacia un poster de un tamaño mucho mayor está la idea de un diseño conceptual que lleva a utilizar la silueta de un cuerpo en el que se dibuja y se inscribe un relato secuenciado en forma de cómic.[4] La primera innovación (el paso de la página al póster) viene dictada por una necesidad material de ampliar el espacio; esta segunda (la silueta del cuerpo) aporta un valor metafórico: es el desarrollo de una idea y, por tanto, parte de un diseño conceptual que puede ser leído desde una perspectiva artística atendiendo al carácter estético-visual.

Podría relacionarse el concepto de "contenedor de historias" con la idea de metáfora multimodal en la que coexisten varios modos semióticos (Forceville 2009). La idea de inscribir un relato gráfico en forma de cómic (modo gráfico-narrativo) dentro del perímetro dibujado por la silueta de un cadáver (modo gráfico-icónico) permite generar esa ecuación por la que existe una identidad entre cuerpo y relato. Ese carácter multimodal implica, además, una dialéctica muy precisa entre los distintos componentes: el modo gráfico-icónico (la silueta del cadáver) actúa como molde que da forma al modo gráfico-narrativo (los diversos relatos en forma de cómic). No solo tiene repercusiones formales al darle carta de naturaleza a la lectura multilineal (las diferentes extremidades, tronco

[4] Puede verse la magnífica tesis de doctorado de Enrique del Rey Cabero titulada *La influencia del sistema de escritura y el formato del libro en el discurso del cómic: origen, consolidación y ruptura*. Esta tesis fue dirigida precisamente por Sergio García y leída en la Universidad de Granada en 2018. Remito a las páginas 364 y ss. en las que analiza los formatos del póster y la concertina. En ellas alude, precisamente, a *Cuerpos del delito*. Agradezco a su autor su amabilidad al ofrecerme la posibilidad de consulta de su trabajo. Puede leerse ahora su excelente libro *(Des)montando el libro. Del cómic multilineal al cómic objeto* (2021: 164-176) para el formato de la concertina.

y cabeza permiten el desarrollo de varios relatos simultáneos que convergen), sino que influye de forma determinante sobre el proceso de decodificación: el lector capta visualmente la fisonomía anatómica (mirada sintética) que luego comprende de forma analítica a través de los relatos (lectura analítica). Así puede decirse que cada modo no solo posee su particular funcionamiento, sino que exige una decodificación determinada. La interacción multimodal genera así una metáfora visual en la silueta del cuerpo que va más allá de un mero recurso gráfico: aporta a través de esa relación cuerpo/relato una carga cognitiva importante. El cuerpo se convierte en un relato gracias a una metáfora. El cuerpo convertido en metáfora visual acabará por desarrollar una funcionalidad estructurante, una funcionalidad de índole estética y otra de cariz cognitivo.

Como función estructurante la imagen del cuerpo en cuanto que contenedor de historias centra su atención sobre la muerte de François por encima de otras muertes como la de Ratko y la de Miroslav. El cuerpo, concebido como metáfora visual estructurante, es selectivo y genera narrativamente hablando una jerarquía funcional en los personajes en la que François ocupa un lugar relevante. Todo el relato gira en torno a este personaje. Esa centralidad no estaba tan clara, sin embargo, en el conjunto de relatos escritos por Altarriba y ello es un buen indicativo de cómo cada modo narrativo genera su propio relato con sus propias inercias y con sus finales distintos.

La función estética parte de su contenido visual. Antes que un relato, la silueta del cuerpo es una imagen por descifrar que reclaman insistentemente ser mirada. Esa imagen posee un tamaño de 100 x 70 y esta característica entronca directamente con parte de la obra de Sergio García como la de *Mono et Lóbo* concebida como un relato para niños desarrollado en cuatro posters que, plegados, acaban camuflándose bajo una apariencia formal de libro. Sin embargo, ese carácter de poster no debe ocultar precisamente el hecho de que esta imagen está reclamando un nuevo soporte y un nuevo espacio. Si, plegado, puede ser manipulado como libro, desplegado adquiere un tamaño que lo convierte en algo susceptible de ser expuesto en una pared.

La función cognitiva tiene que ver con la idea de la metáfora conceptual configurada en la obra de Richards, Black y desarrollada más tarde por Lakoff y Johnson, además de Ricoeur hasta llegar a los planteamientos del Forceville o de El Refaie. La metáfora deja de ser un mero adorno retórico para convertirse en la esencia misma del lenguaje. Nuestros usos del lenguaje retuercen la semántica de los diccionarios para insuflar nuevos valores a las palabras en nuevos contextos. La metáfora crea así una ecuación entre dos elementos disímiles y de esa relación surge un conocimiento. Entendemos y explicamos el mundo a través de las metáforas. En este caso la relación cuerpo=relato genera una tensión dialéctica de cuño visual entre dos realidades dispares que podría ser resumida en la idea de que en cada cuerpo hay huellas de las historias que ha vivido. Esa idea de inscribir en el cuerpo un relato es algo a lo que vuelve el propio Sergio García en la portada para *Babelia* (1 de junio de 2019) con motivo de la Feria del libro de Madrid [imagen 1]. En este caso no es una memoria de lo vivido, sino la representación de las historias leídas: el titular que acompaña a la ilustración

no deja de ser significativo: lecturas que dejan huella. El cuerpo vuelve a ser el espacio de representación.

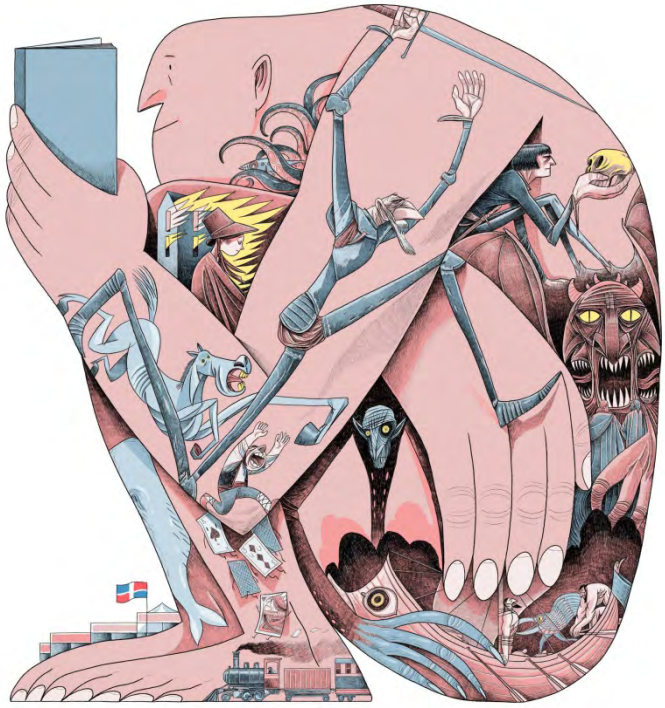
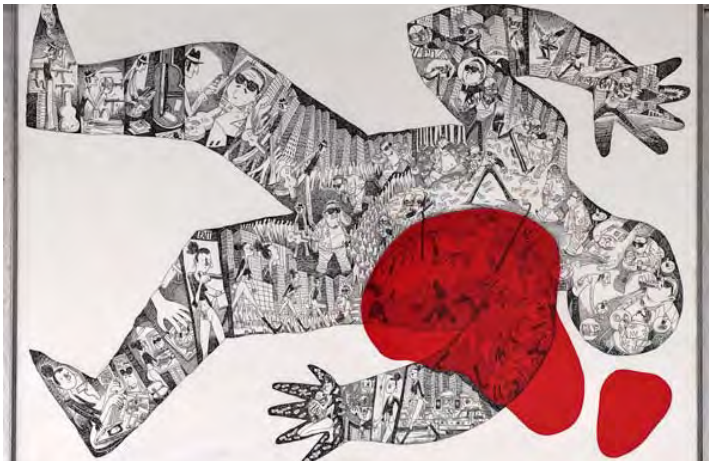


Imagen 1
Portada para *Babelia* (1 de junio de 2019) realizada por Sergio García con motivo de la Feria del libro. En ella el cuerpo es el soporte de los relatos gráficos que aluden a la literatura.

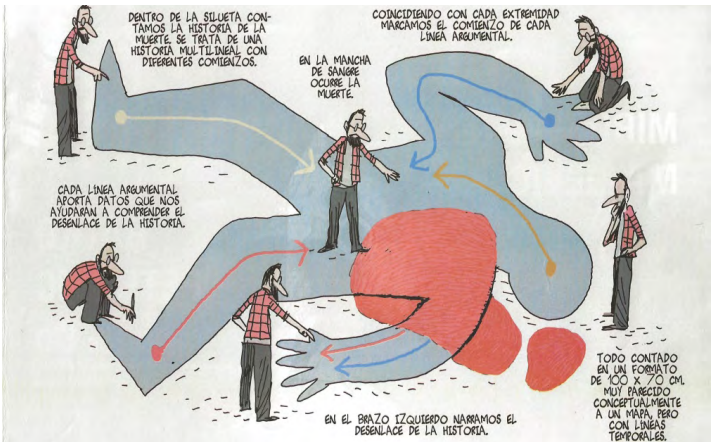
Quizá a la luz de estos argumentos puede entenderse el hecho de que representar una historia multilineal enmarcada en la silueta de un cuerpo es algo que nació en un proyecto museístico.[5] Efectivamente, Sergio García participó en la exposición *Viaje al mar del norte*, comisariada por Nuria López Pérez y Asunción Lozano Salmerón, que tuvo lugar entre el 10 de abril y 10 de mayo de 2015 en el Museo Provincial de Jaén. Lo hacía con dos obras: una de ellas, precisamente, era la silueta dibujada de un cuerpo en la que se narra un asesinato (López Pérez y Lozano Salmerón 2015: 29). La búsqueda de un nuevo contexto de recepción altera la posible lectura de la obra que será entendida ya como un objeto artís-

[5] Sergio García ha participado junto con Max y Ana Merino en la exposición Viñetas Desbordadas, que tuvo lugar en el Centro José Guerrero de Granada entre el 22 de enero y 24 de marzo de 2019. En el catálogo de la exposición Paco Baena recuerda un proyecto fallido titulado "Maribor", ciudad que aparece en su serie *Amura* en el que se instaba ya al dibujante a exponer su creación en un espacio que pudiera desmontarse y trasladarse (2018: 28).

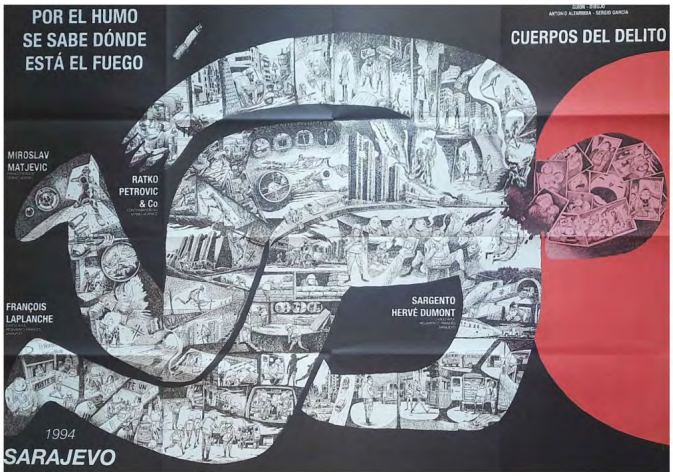
tico más que como un cómic asociado a las formas del consumo de la cultura popular. Lo que nació como una exploración teórico-práctica de nuevas formas narrativas se convierte en un objeto que pide una mirada atenta. Podría decirse, así, que el criterio de separabilidad de este texto híbrido propicia que el objeto gráfico pueda ser expuesto en un museo como producto artístico. La andadura de esa imagen no acabará ahí y el autor la recupera para formar parte de su ensayo sobre el contenedor de historias. Este ensayo, a su vez, será reproducido parcialmente como parte del relato *Cuerpo del delito* y figura como reverso del poster del texto-cómic en el que se narra el "cómo se hizo", además de enmarcarlo dentro de un marco teórico muy personal. La imagen expuesta en el museo, no obstante, no aparece en el reverso del póster ya que se sustituye por la explicación del proyecto conjunto con Altarriba pero sí está presente la idea conceptual que da pie al póster. Esquemáticamente la trayectoria de la imagen puede verse así [imagen 2]:



Diseño conceptual: contenedor de historias. El espacio de representación adquiere un valor metafórico. En él se pueden ver los trayectos de lectura propuestos



Realización de objeto artístico expuesto en un museo, que es el resultado de aplicar la investigación teórica al campo artístico.



Página poster: relato en forma de cómic que acompaña al texto de Antonio Altarriba

Imagen 2
Evolución del proyecto de Sergio García que concebía el cuerpo como un contenedor de historias.

Como se puede apreciar no coinciden exactamente ni los trayectos de lectura son idénticos. Esa alteración es el resultado de adaptar el diseño conceptual de Sergio García, concebido previamente, a la historia narrada por Antonio Altarriba. Las extremidades inferiores y el tronco son el espacio narrativo en el que se desenvuelven la historia de Miroslav y de François (los dos personajes principales). Entre ambas existe una conexión no solo argumental sino gráfico-espacial. El disparo que procede del fusil de Miroslav se sale de su banda narrativa para pasar a la de François algo que ya tenía precedentes en la tradición del cómic y, también, en la obra del propio Sergio García. Esa conexión espacial puede ser representada mucho más fácilmente en el lenguaje del cómic. La cabeza, enrojecida por la sangre de la herida causada por el disparo (una variación con respecto al diseño original) alberga las fotografías de su mujer y de su hija que miraba en el momento en el que recibió el disparo; sin embargo, admite otra lectura de índole simbólica: en la cabeza están aquellas fotos, imágenes de recuerdos que se alojan en la memoria de François al morir. Con ello se traza una estrategia que permite superar una de las limitaciones de las historias multilineales en una página póster: la dificultad de narrar saltos temporales en un entorno que se centra en la representación del aquí y el ahora [imagen 3]. La cabeza es el receptáculo anatómico que adquiere un especial significado en esta historia. El grafismo de Sergio García resemantiza el espacio que ya no es solo un soporte de representación, sino parte misma del ADN del relato al aportar un significado más allá de su función básica de servir de escenario a un relato. Tiene, además, su propio orden de lectura que actúa en sentido contrario a las agujas del reloj de modo que narra una síntesis de la vida de François empezando por su infancia, las escenas en el colegio, la juventud compartida con los amigos, su ingreso en el ejército, el matrimonio, el nacimiento de su hija y el llanto final en una imagen central que

aglutina en torno a ella: ese llanto, típico del niño, es también la imagen del dolor por la pérdida de alguien querido. Como se puede ver hay una densa estratificación de lenguajes en los que opera un código diferente.

Todos esos lenguajes tienen como denominador común la imagen. En una primera capa de este lenguaje gráfico observamos el perfil de la cabeza del protagonista. Es el espacio físico que alberga lo más íntimo de su historia y, a la vez, el centro emocional del recuerdo y la memoria. Superpuesta a esa capa se observa otro modo discursivo que tiene que ver con las imágenes contenidas en ese espacio y que son dibujadas a modo de fotografías. Estas recuperan momentos significativos en la vida de François. Bajo esa práctica discursiva van tomando cuerpo los recuerdos. La fotografía ha sido siempre un archivo y un catalizador de la memoria. Aquí se nos presentan diversos instantes congelados y reunidos en un breve espacio configurando lo que podría ser un álbum emocional que François recorre en el último aliento en un balance vital fugaz pero intenso.

Este tiempo congelado y yuxtapuesto en diferentes cronologías invitan a leerlo como un álbum fotográfico, pero también su gramática narrativa utiliza los mismos resortes que la narración gráfica. Lo que puede ser visto como un álbum de recuerdos invita a ser leído como una micro-historia en forma de relato gráfico en que el lector asiste a lo que ha sido la vida de François. Las fotografías se convierten, de esto modo, en viñetas y el álbum es ahora, en este nivel retórico, un cómic.

Tal relevancia ocupa el espacio anatómico convertido a través de la metáfora visual en un espacio narrativo que, dependiendo de la posición que ocupa la historia, el relato moviliza una especificidad en el manejo de la temporalidad. A este respecto es muy significativa la evolución en la temporalidad de las imágenes que cuentan la historia de François. Su historia en el relato gráfico arranca en el momento en el que recoge en el correo la carta que le envía su mujer y en la que se incluye una foto de ella y su hija. Acude a comprar también su tabaco y es llevado a la posición asignada para proteger a los viandantes de los francotiradores. En un momento de ensimismamiento contempla la foto que le acaba de llegar mientras fuma un cigarrillo. En un descuido se quita el casco y asoma tras las protecciones. Esa imprudencia lo convierte en un blanco fácil y será abatido. Esa foto cae y se reproduce en la silueta de la cabeza, pero ya teñida de rojo. La imagen de la foto pertenece a una temporalidad real e inmediata de cuño realista, pero a partir del disparo sufre una mutación y pasa a formar parte de una cadena de recuerdos y, en consecuencia, de una temporalidad recuperada. En esa secuencia existe una brecha: del presente inmediato se pasa a un pasado remoto: es el tránsito que hay en la secuencia narrativa en su traslado del espacio dibujado por la silueta del tronco a la cabeza. Esa foto de la mujer que tiene en brazos a la hija de ambos es, formalmente, la misma pero su funcionamiento semiótico es de naturaleza muy diferente [imagen 3].

Imagen 3
Detalle de la cabeza en la que se aloja la foto de la mujer e hija de François. Se produce un cambio de modos semióticos y de temporalidades diferenciadas.

Como se puede ver los elementos gráficos poseen una versatilidad funcional desde el momento en que están actuando sucesivos códigos. Estos van desde lo fotográfico hasta lo historietístico. En ese entramado visual los elementos anatómicos se convierten en signos visuales con un gran rendimiento narrativo debido al diseño infográfico de la página.

La página era un espacio de representación neutro; el contenedor de historias direcciona la lectura ya en un sentido y ese primer acercamiento viene dictado por la vista. Vemos, primero, e identificamos el objeto icónico que se plantea como un pequeño enigma. Esa opacidad semántica de la imagen pasa a ser glosada por la historia inscrita en ella. La imagen es recorrida narrativamente y de forma secuencial. En las extremidades aparecen las historias del sargento Hervé, que vende ilegalmente el tabaco, y Ratko, el traficante que, a su vez, se lo vende a Miroslav. Incluso la incrustación narrativa en la anatomía del cuerpo es un elemento relevante que condiciona la lectura y que viene dictada por el peso narrativo de los personajes: los brazos albergan historias de personajes secundarios en tanto que las piernas y el tronco son los receptáculos de los relatos protagonizados por los personajes.

Resulta especialmente llamativa la conmutación de códigos que realiza Sergio García en un lugar muy determinado: me refiero al espacio que separa la cabeza del tronco [imagen 4]. Existe una brecha en los espacios anatómicos (tronco/cabeza) que cobra especial relevancia. Ahí se sitúa la fotografía que está mirando François cuando es tiroteado en la cabeza. Esa fotografía actúa como elemento fronterizo no solo en la anatomía sino en la temporalidad referida. La fotografía es objeto de contemplación en el presente en que sucede el disparo, pero inaugura una serie de imágenes que se inscriben en la cabeza del cuerpo: ese segundo en el que el soldado francés recorre su vida antes de morir. Esa fotografía (presente) se convierte en otras fotografías que recuperan una memoria de la vida de François (pasado). Existe una mutación sin solución de continuidad de la fotografía en un recuerdo. Cada temporalidad especifica un uso de la imagen (bien fotografía, bien recuerdo) asociados a un espacio anatómico diferenciado (cabeza, cuerpo). La cabeza es el teatro de la memoria, aunque también el espacio de la herida fatal que acaba con la vida de François. La diferencia cromática entre el rojo de la sangre y el gris del resto de la página marca también un contraste evidente. Esto lleva a una consideración de no poco interés: la silueta del cuerpo en la que se enmarca toda la historia es algo metafórico, pero también real. La cabeza ensangrentada es un espacio de la herida (referencia real) pero también el espacio narrativo de la memoria (referencia metafórica). El cuerpo de François no deja de ser algo material pero es, además y de forma simultánea, un signo de valor metafórico.

Imagen 4
Detalle del póster de *Cuerpos del delito* realizado por Sergio García, en el que se puede ver la transformación de las fotos que contempla François en una serie de recuerdos/fotos alojados en la cabeza del cuerpo de François.

Todo está conectado mediante el relato y mediante su representación gráfica. Esa silueta pensada por Sergio García busca una cohesión formal, de naturaleza muy distinta al texto de Altarriba. Su diseño gráfico dota al conjunto de una organicidad simbólica y visual porque el relato es el cuerpo y ese cuerpo inerte alberga una historia. El propio autor explica algunos de sus referentes a la hora de concebir esta idea de "contenedor gráfico" de relatos secuenciales. En la visita al Museo Metropolitan de Nueva York pudo ver en una exposición dedicada a los indios una piel de búfalo que se usaba como soporte para narrar las vicisitudes de la tribu; entre ellas ocupaba un lugar preminente la propia caza del búfalo. El otro referente alude al conjunto de relatos del libro de Ray Bradbury titulado *El hombre ilustrado* publicado en 1951. Para unir todos esos relatos se crea un marco común: el hecho de que el narrador se encuentra con un personaje que lleva una serie de tatuajes/ilustraciones en su cuerpo que poseen vida ya que cambian y anticipan lo que va a suceder en el futuro. A continuación, el narrador contará en forma de relatos lo que está viendo dibujado sobre la piel de ese hombre. Esa metáfora gráfico-conceptual actúa como una poderosa espoleta en Sergio García para desarrollar su proyecto.

El uso del cuerpo dibujado como espacio para enmarcar una serie de historias conlleva una serie de repercusiones:

- La narración gráfica de Sergio García puede ser definida como un tipo de cómic conceptual, entendido este como una narración gráfica que no agota su contenido en el nivel argumental. Se trata de la ejecución gráfica de una idea previa. La singularización no solo viene dictada por el argumento y el estilo gráfico de la historia, sino que se hace necesario presuponer un estadio previo en el que surge esa idea que habrá de materializarse. Esa ejecución formal que identificamos con la obra que tenemos en nuestras manos y que leemos y miramos lleva inscrita la huella de esa idea previa. Este concepto del que emana la obra, convertido en una poética personal, es lo que el propio autor ha desarrollado teóricamente bajo el marco terminológico de "contenedor de historias".
- Estrechamente relacionado con este aspecto puede decirse que el relato gráfico de Sergio García desarrolla una codificación más compleja ya que convierte al soporte material y al espacio de representación en un signo. Añade, así, un plus de significado que hace que lo contado vaya más allá de la noción de relato. Esa superación de lo narrativo propicia que sea fácilmente adscribible al territorio del arte. Dicho de otra manera, el relato gráfico deja de ser solo narración para convertirse en algo susceptible de ser mirado desde una perspectiva artística. La imagen se convierte de este modo en un territorio de encrucijada multimodal en el que confluyen las prácticas del cómic, la ilustración y la práctica artística. La naturaleza conceptual actúa como bisagra sobre la que articular esa confluencia de lenguajes gráficos.
- Otro aspecto importante sobre el que conviene prestar atención es el hecho de que el cómic conceptual en manos de Sergio García genera una suerte de poética implícita que tiene su correlato en el anverso del póster (poética

explícita) en el que se puede ver, como ya se ha dicho, una explicación de todo el proceso. Se genera así un paralelismo con el discurso textual de Antonio Altarriba en el que, como se ha advertido, el primer texto creaba un marco ensayístico que aportaba un sesgo ideológico al conjunto general. Si esa veta ensayística en manos de Altarriba alcanzaba la deriva ideológica, Sergio García orienta su ensayismo gráfico hacia una naturaleza metalingüística. Se trata de una explicación de los nuevos modos constructivos del cómic realizados a través del propio cómic, algo que ya estaba presente en otras obras suyas y que puede emparentarse con prácticas como las de Will Eisner, Scott McCloud o Nick Sousanis.

4. La reducción icónica: la imagen aleph

Si hasta aquí se puede ver lo que podría denominarse una expansión espacial, es interesante llamar la atención sobre un proceso que actúa en una dirección contraria que podríamos denominar como "concentración narrativa" que redunda en lo que propongo denominar como "imagen aleph" y que está en estrecha relación con el concepto de "contenedor de historias". Tomo la idea del relato de Jorge Luis Borges en el que se narra que todo el mundo cabe en un espacio mínimo: es el relato titulado "El Aleph". Si en la naturaleza expansiva de los experimentos gráficos Sergio García establecía una relación dialéctica con otros lenguajes como son la cartografía o la infografía, en esa condensación narrativa de la imagen aleph nace del concepto de la ilustración de textos literarios. Para que tenga lugar esa síntesis ha de operarse un proceso de reducción esencial por la que un argumento (que tiene lugar en el tiempo y posee una naturaleza analítica) tiene que condensarse en una imagen emblemática (reducción icónica de naturaleza sintética); en un segundo momento esa reducción icónica (que es susceptible de ser transformada en un contenedor de historias) puede albergar un relato que es posible leer siguiendo las pautas del cómic. Esa idea nace de una traducción gráfica de las obras literarias. En 2017 comienza a publicar en la sección de *The New York Times* "Book Review" una ilustración de Rip van Winkle que tiene su continuación en la ilustración de Moby Dick y, más tarde, en la de Alicia de Lewis Carroll [imagen 5]. Curiosamente podrían advertirse paralelismos entre la composición gráfica de la ilustración de Alicia para *The New York Times* y las fotografías/viñetas inscritas en la silueta de la cabeza de François en *Cuerpos del delito*. Las dos configuran una secuencia circular que se lee en orden inverso a las aguas del reloj. En ambas el inicio de lectura se sitúa en parte inferior. Ambas, a su vez, son relatos gráficos inscritos en su particular "contenedor de historias". La silueta de la cabeza y el reloj son metáforas visuales estructurantes que organizan la forma del relato y canalizan la dinámica de su lectura (García y Trabado 2021).

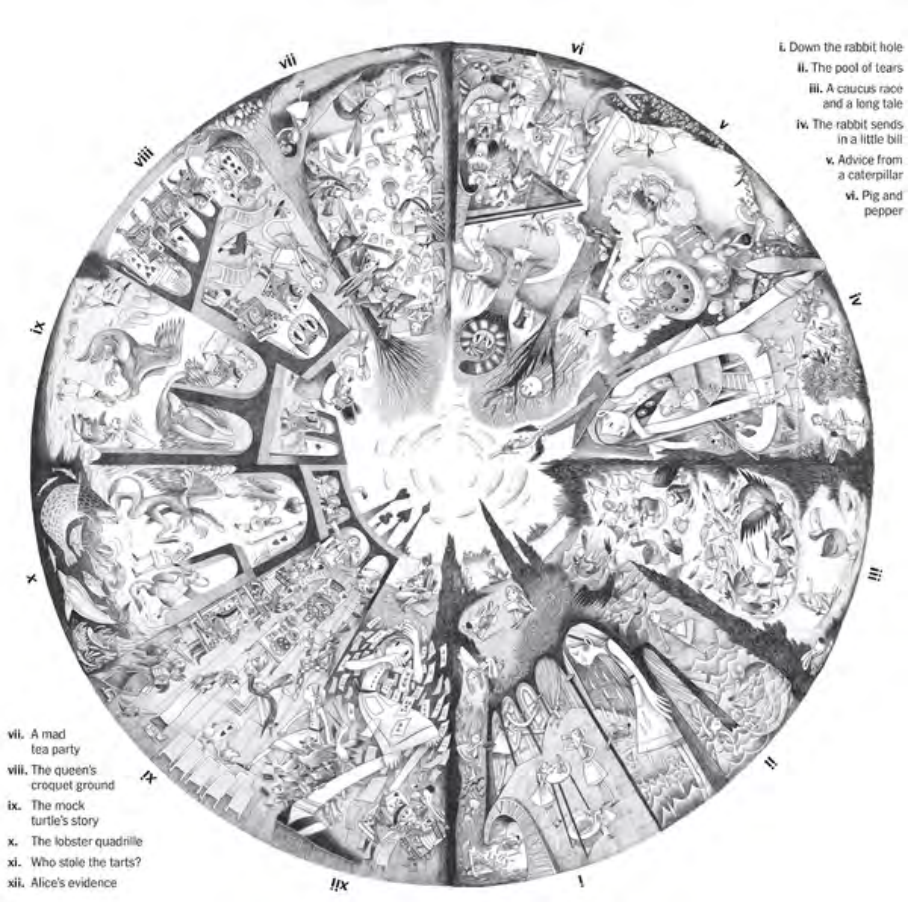


Imagen 5
Ilustración de Sergio García en la que adapta la historia de Alicia en una imagen que se lee secuencialmente. La imagen fue publicada el 2 de febrero de 2018 en la sección "Book Review" de *The New Tork Times*.

Esa reducción icónica elaborada conceptualmente aporta ya una intermediación en el proceso de lectura. La eficacia estética final de estas realizaciones de Sergio García ya no solo deriva de su precisión en la realización técnica del dibujo sino también de un substrato previo (su ideación) que pasa a modelar los relatos a través de un filtro personal propio. Esa ilustración conceptual permite, precisamente, generar esa idea de separabilidad ya que la ilustración no actúa incidentalmente y supeditada a la traducción gráfica de un momento puntual del relato, sino que lo metaboliza por entero y lo transforma en otra cosa. Lo mismo puede mantenerse para *Cuerpos del delito*. Ese cuerpo sin vida convertido en un icono del relato total (aun con sus restricciones) pone de manifiesto esa necesidad de

condensación icónica que emparenta con las prácticas de la ilustración que pone en funcionamiento Sergio García.[6]

Se genera, así, una tensión interesante de naturaleza narrativo-espacial: mientras que, por un lado, tiene lugar una condensación narrativa en el espacio diegético, por otro lado, surge una inercia contraria en la que el soporte creativo se expande y agranda su tamaño. Las ilustraciones realizadas para Moby Dick miden 2 metros por 73 cm, y está dividida en tres paneles. La ilustración para Alicia mide 1,26 m de diámetro. Esa concepción de la imagen la acerca al terreno del arte y la convierte en un objeto exponible.

5. Funciones de la ilustración

También se utiliza una estrategia de conexión entre ambos que posee enorme interés: me refiero a las diferentes ilustraciones que acompañan a los textos y que pueden conformar también otro nivel narrativo. A diferencia de los dos anteriores, este no es separable y está supeditado al texto que acompaña.[7] En los relatos de Miroslav y François, más largos al ser los personajes que poseen más peso narrativo, se insertan más ilustraciones: cuatro en cada caso. La viñeta inicial, que figura junto con el título en relato de Altarriba, actúa como una presentación del personaje y ahorra la descripción física de este, por lo que se inviste de una función narrativa, pero, al mismo tiempo, establece una conexión con el relato en viñetas conformado por el póster al ser situada dentro de la secuencia narrativa del cómic. Existe en esos casos una función polivalente, ya que la misma imagen funciona como apoyo descriptivo (en el régimen de ilustración) y como unidad narrativa (en el régimen narrativo del cómic). Si, formalmente, las imágenes son idénticas y se trata de una transferencia del nivel discursivo de la ilustración al nivel discursivo del relato-cómic, su comportamiento pragmático es absolutamente dispar y obliga al lector a decodificarlas de forma diferente. En cuanto que ilustración que presenta al personaje funciona como una imagen descontextualizada de su entorno narrativo mientras que, como parte del cómic, sí está anclada a un tiempo y un lugar concreto: funcionan como un eslabón más en la cadena narrativa. El lector así lo percibe y su decodificación difiere. En el relato funciona como un término de una ecuación: el nombre se corresponde con el dibujo; en ambos casos se trata de un procedimiento de identificación. En el cómic, esta imagen, es el inicio de una acción. Si atendemos a la posición que ocupan las imágenes que sirve a modo de presentación en los relatos de Altarriba y al lugar que ocupan dentro del relato gráfico de Sergio García, existe un paralelismo evidente. Unas y otras tienden a ocupar una posición inicial en el relato y quizá pueda lanzarse la hipótesis de que la posición que ocupa en el

[6] Hay que recordar la ilustración de portada del suplemento de *El País* Babelia, publicada el 31 de mayo de 2019, en la que aparece una idea semejante. Sobre el cuerpo del lector aparecen dibujados/tatuados los personajes de las historias que han marcado un hito en la literatura.

[7] Para una explicación de conjunto sobre la ilustración como categoría artística asociada al conocimiento es útil el trabajo de Juan Martínez Moro (2004) que me ahorra mayores precisiones.

relato gráfico [imagen 6][8] viene sugerida por el lugar que ocupaban como entradillas ilustradas dentro de los relatos escritos por Altarriba.

Las otras ilustraciones incluidas en los relatos tanto de Miroslav como de François nos remiten a un tiempo pasado en sus respectivas vidas y trazan una trayectoria emocional: son cristalizaciones gráficas de un relato de formación. Estas ilustraciones, en consecuencia, ya no son incorporables al relato-cómic porque este relata las circunstancias de la muerte de François y los diversos acontecimientos que concurren en ella. Las imágenes junto con el relato-texto actúan como un poderoso complemento narrativo que le permite al lector abundar en las emociones del personaje y explicarnos cómo han llegado hasta aquí. No hay jerarquías y el carácter híbrido del texto desafía el logocentrismo editorial en el que la imagen surgió como un aditamento al texto. Las imágenes también cuentan y son una forma sustancial sobre la que modelamos nuestro pensamiento.

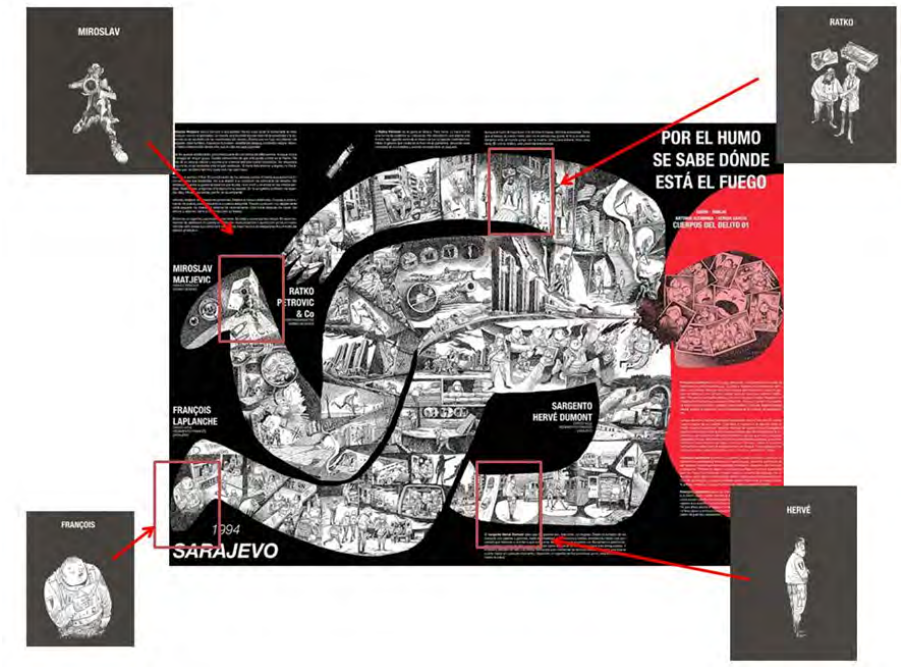


Imagen 6
Imágenes que son las entradillas gráficas a cada uno de los relatos de Antonio Altarriba. Esas imágenes se recuperan como viñetas dentro del relato gráfico del póster creado por Sergio García. Se crea así un puente entre los dos principales modos discursivos.

[8] La excepción la constituye la imagen de Ratko que no ocupa el lugar inicial dentro de su secuencia en el relato gráfico del póster.

Conclusiones

El carácter híbrido, que parece connatural a los lenguajes gráfico-narrativos propios del cómic y del álbum ilustrado, está desarrollado de forma más intensa en algunas realizaciones que mezclan diversos modos de narrar: son los *fusion text* (textos híbridos). En la mayoría de casos, esas hibridaciones hacen actuar a los diversos lenguajes de forma interdependiente. La colaboración entre Antonio Altarriba y Sergio García podría catalogarse también dentro de ese término, pero su originalidad estriba en el criterio de separabilidad. Ese carácter bicéfalo va generando modos de cohesión y tipologías narrativas cambiantes (ensayo, narración textual, ilustración, relato secuencial, *making of*, objeto artístico) que demandan del lector una lectura que podríamos denominar adaptativa si por ello entendemos una forma de codificación cambiante y flexible. El libro se convierte en un lugar de convergencia de las distintas poéticas de estos dos autores que se complementan artísticamente. Ambos autores podrían haber colaborado bajo las pautas propias de la industria del cómic. Sin embargo, los dos aceptaron una remodelación radical de las formas. El guion se materializa en una textualidad autónoma en la que se imbrican las ilustraciones;[9] el dibujo se hace eco de las propuestas experimentales de Sergio García que desborda los cauces materiales del soporte del cómic y condensa en sus imágenes una narración compleja y multilineal que no solo ha de ser leída sino también entendida a través de la mirada. Altarriba sigue lo que podría denominarse ciclo de relatos, trazando su cohesión temática; Sergio García, bascula hacia el terreno de la reducción icónica y la condensación narrativa. La lectura alterna modos diferentes: lo lineal temporal frente a lo espacial visual, lo ensayístico frente a lo narrativo. Las ilustraciones integradas en el texto, por su parte, generan un punto de encuentro entre los dos discursos: el relato-texto y el relato-cómic con lo que se invisten de una nueva función que surge de la novedad estructural de este relato híbrido que nace en la época de remodelaciones de los discursos gráfico-narrativos.

Otra conclusión de no menos interés es el hecho de que cada modo (el relato textual y el relato gráfico) desarrolla su propia lógica narrativa con su propio final. Esto condiciona en gran medida el sentido de ambos relatos. El relato gráfico de Sergio García posee un componente fuertemente emocional al estar volcado sobre la muerte de François. Las fotografías y recuerdos, el llanto de su hija así parecen atestiguarlo. No es tan patente esa línea melodramática en la narración de Altarriba. Basta con recordar que el último relato es el protagonizado el sargento Hervé Dumont. Tras haber traficado con el tabaco en Sarajevo

[9] Hay que pensar que este proyecto narrativo tan singular encaja perfectamente no solo en la poética de Sergio García sino en la del propio Altarriba, quien se ha mostrado crítico con las estructuras narrativas tradicionales: "Realmente creo que todo este tipo de pautas, la estructura de presentación, nudo y desenlace, por ejemplo están un poco superadas. [...] A mí me parece que el cómic experimental, que juega con las características del medio, es muy inspirador. Te da pistas, recursos narrativos para usar en una historia más tradicional. Si nos encerráramos en una estructura fija de cómo se hace un guion estaríamos perdiendo mucho. El cómic es un medio muy abierto, y cada autor reinventa su lenguaje en cada obra, de alguna manera, aunque esté ya instituido" (Altarriba 2016: 62-63 y 67).

y gracias a su espíritu oportunista, acabará ocupando un lugar de importancia dentro de la compañía Total. Ese pragmatismo crea un contraste con la peripecia vital de los otros personajes, llena de traumas y violencia. Su experiencia de la guerra es radicalmente distinta. Para unos será el infierno y el dolor, para otros, una oportunidad de medrar en el sistema económico presidido por el poder omnímodo de las grandes multinacionales. Ese giro final cínico entronca con el texto inicial de naturaleza ensayística en el que Altarriba se mostraba crítico con los poderes económicos.

Cada autor ensaya, pues, una posibilidad diferente a la hora de contar su versión. Ambas son complementarias y están realizadas desde lenguajes diferentes. Cobran autonomía hasta el punto de ser separables, pero, juntas, configuran un mecano de indudable riqueza, un relato multimodal que pugna por establecerse en el ecosistema literario desafiando los intentos de catalogación y ampliando el marco de lo que podemos entender por un relato.

Cabe preguntarse si el relato multimodal es una oportunidad para remodelar, al menos en este caso, las categorías de la novela, el cómic, la ilustración y el arte. También esa noción de autoría múltiple supone otro gran desafío en este caso. No existe una jerarquía en ese proceso de creación ya que los discursos no están supeditados unos a otros sino ensamblados de tal manera que pueden ser leídos de manera independiente. En qué medida pueda ser fructífera esta apertura depende de los retos que se autoimpongan los creadores, de la permeabilidad de los editores, de la flexibilidad de las librerías y de intrepidez del lector para ver si es capaz de enfrentarse con el mismo rigor a estos discursos amalgamados.

Obras citadas

Alexie, Sherman (2009). El diario completamente verídico de un indio a tiempo parcial [2007]. Madrid: Siruela.

Altarriba, Antonio (2016). "Entrevista con Gerardo Vilches", in El guion del cómic, ed. Gerardo Vilches. Barcelona: Diminuta Editorial, 51-82.

Altarriba, Antonio y Sergio García (2017). Cuerpos del delito. Por el humo se sabe dónde está el fuego. Madrid: Dibbuks.

Baena, Francisco (2018). "El cómic de exposición", in Viñetas desbordadas, ed. Sergio García, Max y Ana Merino. Granada: Centro José Guerrero, 1-31.

Beckett, Sandra L. (2012). Crossover Picturebooks: A Genre for All Ages. Nueva York: Routledge.

Dunn, Maggie y Ann Morris (1995). The Composite Novel. The Short Story Cycle in Transition. Nueva York / Toronto: Twayne Publishers / Maxwell Mcmillan.

Eisner, Will (2008). Contrato con Dios. Ansia de vivir. La Avenida Dropsie [2006]. Barcelona: Norma Editorial.

Esquivel, Laura (1995). La ley del amor. Barcelona: Plaza y Janés.

Evans, Janet (2015). "Fusion Text -the New Kid on the Block: What Are They and Where Have they Come from?", in Challenging and Controversial Picturebooks, ed. Janet Evans. Londres / Nueva York: Routledge, 97-129.

Forceville, Charles (2009). "Non-Verbal and Multimodal Metaphor in a Cognitivist Framework", in Multimodal Metaphor, ed. Charles J. Forceville y Enrique Urios-Aparisi. Berlín / Nueva York: De Gruyter, 19-42.

García Jorge y Fidel Martínez (2017). Cuerda de presas [2005]. Bilbao: Astiberri.

García, Sergio (2000). Sinfonía gráfica. Variaciones en las unidades estructurales y narrativas del cómic. Barcelona: Glénat.

García, Sergio (2017). "El contenedor de historias: una narración multilineal en un espacio gráfico expansivo", in Ideas visuales. Investigación basada en artes e investigación artística, ed. Ricardo Marín Viadel y Joaquín Roldán Ramírez. Granada: Universidad de Granada, 240-251.

García, Sergio y José Manuel Trabado (2021): "Ilustración conceptual y relato secuencial: la adaptación de *Alicia en el País de las Maravillas*", in Lenguajes gráfico narrativos. Especificidades, intermedialidades y teorías gráficas, ed. José Manuel Trabado. Gijón: Trea, 325-341.

Gloeckner, Pohebe (2007). Diario de una adolescente. Barcelona: La Cúpula.

Groensteen, Thierry (2011). Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2. París: Presses Universitaires de France.

Guijarro Lasheras, Rodrigo (2019). "La multimodalidad en la narrativa española", *Signa*, 28, pp. 747-780. https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25093

Hallet, Wolfgang (2009). "Multimodal Novel. The Integration of the Modes and Media in Novelistic Narration", in Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research, ed. Sandra Heinen y Roy Sommer. Berlín / Nueva York: De Gruyter, 129-153.

Hallet, Wolfgang (2015). "Non-Verbal Semiotic Modes and Media in Multimodal Novel", in Handbooks of Intermedialty: Literature – Imagen – Sound-Music, ed. Sandra Heinen y Roy Sommer. Berlín/Boston: De Gruyter, 637-651.

Ingram, Forrest (1971). Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre. La Haya / París: Mouton.

Kress, Gunter y Teo Van-Leeuwen (2001). Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication. Londres: Hodder Arnold.

Kress, Gunter (2003). Literacy in the New Media Age. Londres / Nueva York: Routledge.

López Pérez, Nuria y Asunción Lozano Salmerón (2015). *Viaje al mar del Norte*. Jaén: Museo Provincial de Jaén.

Martínez Moro, Juan (2004). La ilustración como categoría. Una teoría unificada sobre arte y conocimiento. Gijón: Trea.

Miñana, Luisa (2021). Las hipnopómpicas. Alcorcón: Kaótica Libros.

Odmunsen, Ase Marie (2014). "Picturebooks for Adults", in Picturebooks. Representations and Narration, ed. B. Kümmerling-Meibauer. Londres / Nueva York: Routledge, 17-35.

Odmunsen, Ase Marie (2015). "Who Are these Picturebooks for? Controversial and the Question of Audience", in Challenging and Controversial Picturebooks, ed. Janet Evans. Nueva York: Routledge, 71-93.

Odmunsen, Ase Marie (2018). "Picturebooks for Adults", in The Routledge Companion to Picturebooks, ed. Bettina Kümmerling-Meibauer. Londres / Nueva York: Routledge, 220-230.

Rey Cabero, Enrique del (2021). (Des)montando el libro. Del cómic multilineal al cómic objeto, León: Universidad de León (col. Grafikalismos, 10).

Selznick, Brian (2007). La invención de Hugo Cabret, Madrid: SM.

Selznick, Brian (2012). Maravillas [2011]. Madrid: SM.

Toolan, Michael (2010). "Electronic Multimodal Narratives and Literary Form", in New Perspectives on Narrative and Multimodality, ed. Ruth Page. Nueva York / Londres: Routledge, 127-141.

Trabado Cabado, José Manuel (2013). "La novela gráfica en el laberinto de los formatos del cómic", in La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos, ed. José Manuel Trabado Cabado. Madrid: Arco Libros, 11-61.

Varillas, Rubén (2009). La arquitectura de las viñetas. Texto y discurso en el cómic. Sevilla: Viaje a Bizancio Ediciones.