

Enseñar con el cómic. Investigación y aplicaciones

Francesc Rodrigo
Jerónimo Méndez
Dominika Fajkišová
Coords.

Dykinson, S.L.

ENSEÑAR CON EL CÓMIC:
INVESTIGACIÓN Y APLICACIONES

ENSEÑAR CON EL CÓMIC:
INVESTIGACIÓN Y APLICACIONES

Coords.

FRANCESC RODRIGO SEGURA
JERÓNIMO MÉNDEZ CABRERA
DOMINIKA FAJKIŠOVÁ

Dykinson, S.L.

2023

ENSEÑAR CON EL CÓMIC: INVESTIGACIÓN Y APLICACIONES

© de los textos: los autores

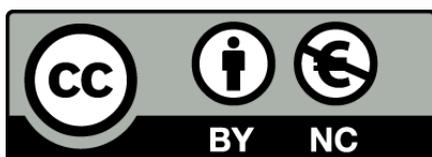
© de la presente edición: Dykinson S.L.

Madrid - 2023

1ª edición, 2023

ISBN: 978-84-1170-888-3

DOI: 10.14679/2795



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual (by-nc-sa)

Esta licencia no permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas.

*Además, la distribución de estas obras derivadas
se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original*

Este volumen ha recibido subvención de la Conselleria de Innovación, Universidades, Ciencia y Sociedad Digital en el marco del Programa para la promoción de la investigación científica, el desarrollo tecnológico y la innovación en la Comunitat Valenciana, con la referencia CIAORG/2021/94.

NOTA EDITORIAL: Los puntos de vista, opiniones y contenidos expresados en esta obra son de exclusiva responsabilidad de sus respectivos autores. Dichas posturas y contenidos no reflejan necesariamente los puntos de vista de Dykinson S.L, ni de los editores o coordinadores de la obra. Los autores asumen la responsabilidad total y absoluta de garantizar que todo el contenido que aportan a la obra es original, no ha sido plagiado y no infringe los derechos de autor de terceros. Es responsabilidad de los autores obtener los permisos adecuados para incluir material previamente publicado en otro lugar. Dykinson S.L no asume ninguna responsabilidad por posibles infracciones a los derechos de autor, actos de plagio u otras formas de responsabilidad relacionadas con los contenidos de la obra. En caso de disputas legales que surjan debido a dichas infracciones, los autores serán los únicos responsables.

ÍNDICE

PRÓLOGO.....	9
JERÓNIMO MÉNDEZ	
FRANCESC RODRIGO	
DOMINIKA FAJKISOVÁ	

SECCIÓN I EL CÓMIC EN EL AULA

CAPÍTULO 1. CÓMIC Y DESARROLLO COMPETENCIAL Y SOSTENIBLE EN EDUCACIÓN PRIMARIA.....	15
SHEYLA ROS FENOLLOSA	

CAPÍTULO 2. EL CÓMIC COMO RECURSO DIDÁCTICO EN EDUCACIÓN SUPERIOR: FORMACIÓN Y USO EN EL PROFESORADO UNIVERSITARIO...24	
ELENA MASARAH, GERARDO VILCHES	

CAPÍTULO 3. LA INVESTIGACIÓN UNIVERSITARIA EN CÓMICS A TRAVÉS DE LAS TESIS DOCTORALES.....40	
JULIA HABA-OSCA	

CAPÍTULO 4. EL CÓMIC COMO TIPOLOGÍA TEXTUAL IDEAL PARA EL DESARROLLO DE LA COMPETENCIA TRADUCTORA.....55	
BELÉN LOZANO SAÑUDO	

CAPÍTULO 5. EL MANGA COMO POSIBLE HERRAMIENTA PARA LOS ESTUDIOS AINU. EL CASO DE BRAVE DAN (1962) DE OSAMU TEZUKA.....70	
MARCOS CENTENO-MARTIN	

CAPÍTULO 6. EDUCACIÓN LITERARIA Y TRANSVERSALIDAD: EL CÓMIC Y EL ÁLBUM ILUSTRADO COMO HERRAMIENTAS PARA EL PROCESO DE ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE.....84	
JOSEP M. RODRÍGUEZ CABRERA Y SERGIO ARLANDIS LÓPEZ	

CAPÍTULO 7. REESCRITURAS INFOGRÁFICAS DE CUENTOS LITERARIOS. EL CASO DE ISABEL GONZÁLEZ.....100

JOSÉ MANUEL TRABADO CABADO

CAPÍTULO 8. LOS PIONEROS DISCURSOS ACADÉMICOS ACERCA DEL CÓMIC: ENTRE SEMIOLOGÍA, HISTORIA CULTURAL Y ESTUDIOS SOBRE COMUNICACIÓN.....119

LUCAS R. BERONE

SECCIÓN II

EL CÓMIC EN LA EDUCACIÓN INCLUSIVA

IDENTIDAD DE GÉNERO

CAPÍTULO 9. LAS ESTRATEGIAS DEL CÓMIC JUVENIL ACTUAL COMO INSTRUMENTO PARA LAS PEDAGOGÍAS QUEER ANÁLISIS DE TRES MUESTRAS PARA EL AULA DE 1º Y 2º DE ESO.....130

ANDRÉS GINER Y JOSEP BALLESTER-ROCA

CAPÍTULO 10. LA ADOLESCENCIA QUE NUNCA VIVIMOS: RELATOS LGBT+ EN EL CÓMIC COMO REFERENTES.....151

ÁNGELA MARÍA GARRIDO GARCÍA

CAPÍTULO 11. DE VIAJES Y TRÁNSITOS. LA REPRESENTACIÓN DE LAS REALIDADES TRANS* EN EL CÓMIC.....168

ROSA M. PARDO COY Y MIQUEL A. OLTRA-ALBIACH

MEDICINA GRÁFICA

CAPÍTULO 12. PROPICIAR SALUD Y BIENESTAR (ODS 3) MEDIANTE LA EDUCACIÓN DE CALIDAD (ODS 4). EL CÓMIC COMO INSTRUMENTO PARA ELABORAR LA EXPERIENCIA DE LA PANDEMIA EN EL AULA: EL MURCIÉLAGO SALE A POR BIRRAS (2020) DE ÁLVARO ORTIZ.....183

VERONICA ORAZI

CAPÍTULO 13. INFANCIA Y ADOLESCENCIA ANTE LA ENFERMEDAD Y LA DIVERSIDAD FUNCIONAL: FORMACIÓN DE LECTORES Y DESARROLLO DEL PENSAMIENTO CRÍTICO A TRAVÉS DEL CÓMIC.....197

NOELIA IBARRA RIUS Y ÁLVARO M. PONS MORENO

DERECHOS HUMANOS

CAPÍTULO 14. ACERCAMIENTO A LOS FENÓMENOS MIGRATORIOS A TRAVÉS DEL CÓMIC. EXPERIENCIA DIDÁCTICA.....213

LORENA GARCÍA SAIZ

CAPÍTULO 15. TEACHING WITH COMICS FOR HUMAN RIGHTS.....223

ANDREA WEBB Y CHARLOTTE SCHALLIE

REESCRITURAS INFOGRÁFICAS DE CUENTOS LITERARIOS. EL CASO DE ISABEL GONZÁLEZ

JOSÉ MANUEL TRABADO CABADO
Universidad de León

1. ICONOSFERA Y TEXTUALISMO

De ordinario nos valemos del lenguaje no solo para referir la realidad sino para construirla, ordenarla y esquematizarla, insertando en todo lo que vemos un sentido que nos permita pensarlo. La palabra escrita se ha erigido históricamente en el vehículo más prestigioso hasta el punto de haber construido una cultura esencialmente textualista¹. La imagen, como recurso expresivo, ocupó un lugar periférico y ha oscilado, paradójicamente, entre el carácter sagrado y la banalidad consumista. Aquella función mágica que podía presuponerse a las muestras pictóricas de las cuevas prehistóricas está en consonancia con el uso religioso de ciertas imágenes, pero dista mucho de la expansión en el mundo contemporáneo en el que lo gráfico se ha convertido en una malla cada vez más densa que, metafóricamente hablando, modula nuestra percepción del mundo. Vemos a través de imágenes que actúan como intermediarios y ese uso continuo y sistemático conlleva en cierto modo una devaluación.

No obstante, y más allá de consideraciones tan genéricas, es necesario recordar cómo la imagen ha sido una herramienta muy valiosa que ha desarrollado desde muy pronto un fin pedagógico. El lenguaje gráfico pronto fue un instrumento para transmitir muy eficazmente información y los manuscritos medievales son magníficas muestras para ver la capacidad que posee la imagen a la hora de organizar y sintetizar mensajes de cierta complejidad. Los pórticos románicos y capiteles historiados, las catedrales góticas con sus vidrieras, los códices con sus miniaturas son portadores tempranos de una profunda gramática iconográfica que sorteaba la palabra como vehículo transmisor de conocimiento; los bestiarios medievales y la literatura emblemática, también, encontraron en la imagen un colaborador necesario que llega hasta el moderno diseño gráfico, los logos y la publicidad que tejen junto con otros lenguajes gráfico-narrativos (el cómic, el álbum ilustrado, la ilustración) una iconosfera que va adquiriendo una densidad creciente y una complejidad desbordante, fruto de la democratización de lo icónico que pasa de ser un ídolo a un bien mancomunado: “Los dialectos icónicos integrados en nuestra iconosfera están caracterizados

¹ Barthes escribía en 1964 en su citado artículo “Retórica de la imagen”: “Hoy en día parece ser que, en cuanto a la comunicación de masas, el mensaje lingüístico está presente en todas las imágenes: bien bajo la forma de titular, texto explicativo, artículo de prensa, diálogo de película o *globo de cómic*; esto muestra que no es demasiado exacto hablar de una civilización de la imagen: aún constituimos, y quizá más que nunca, una civilización basada en la escritura, ya que la escritura y la palabra siguen siendo elementos con consistencia en la estructura de la información” (1986: 35).

por su densidad, heterogeneidad semiótica, diversidad técnica y pluralidad de funciones. (Gubern, 1996:128).

La prensa encontró en esa mezcla texto/imagen una particularidad que acabaría por caracterizarla. Ilustraciones y más tarde fotos junto con el desarrollo de la infografía generaron pronto un aparato visual que complementaba al texto ayudando a su comprensión. En ese ámbito comunicativo precisamente podrán cohabitar dos lenguajes como el cómic (tiras diarias y páginas dominicales) y la infografía (disposición gráfica de la información por medio de esquemas, diagramas, etc.) que en un primer momento poseen una funcionalidad muy distinta. El cómic buscaba de ordinario el entretenimiento en tanto que la infografía incidía más en el ámbito pedagógico buscando una eficiencia comunicativa². De este modo parece como si las infografías tuvieran una función meramente ancilar al estar supeditadas al propósito de hacer más comprensible la información aportada por el texto. Sin embargo, en su evolución será fácil ver a través de un desarrollo del diseño gráfico un paulatino proceso de magnificación del elemento estético hasta tal punto que podría verse un proceso de artificación. Este proceso traslada lo que era un elemento comunicativo-funcional a un territorio más relacionado con el deleite y la singularización de una serie de imágenes que llaman poderosamente la atención y logran que el lector/espectador sea capaz de apreciarlas por sí mismas y no tan solo como vehículo informativo. Por otro lado, en la gramática del cómic existen profundos cambios de naturaleza sísmica que reorganizan la composición de sus elementos esenciales³. La unidad constructiva básica del cómic –la viñeta- comienza a diluirse en pos del uso de diagramas y esquemas (Arredondo, 2014, 2021). La narración gráfica no tiene reparos a la hora de incorporar gráficos y estadísticas en su afán por enriquecer su repertorio de estilemas. La novela gráfica como movimiento había permitido roturar el terreno biográfico y la no ficción; no extraña, pues, que el cómic se adentre en el género ensayístico y permita, como lenguaje natural, la entrada de todos aquellos procedimientos que ayudan a visualizar datos o explicar procesos a través de esquemas. Se genera, así, un trasvase de procedimientos entre lenguajes gráficos como son el cómic y la infografía que habla de una dinámica que consigna la relación creciente entre las diferentes familias de los lenguajes gráfico-narrativos a través de operaciones intermediales. Scott McCloud en su obra clásica *Entender el cómic* iniciaba una vía muy fructífera: la del ensayo gráfico. El uso de gráficos estadísticos, esquemas y metáforas ayudaban al autor norteamericano a borrar las fronteras con otros lenguajes vecinos. Desde una perspectiva narrativa, la obra de Chris Ware (Cates, 2010) o, dentro del panorama español, Zer (Sergio Arredondo) (Trabado, 2022) son magníficos exponentes del uso de diagramas y esquemas dentro de la narración gráfica que llevará hasta cotas de radical experimentación Martin Pinchaud en un ejemplo magnífico que muestra que lo innovador no está reñido con el éxito comercial. Por otro lado, y desde el territorio de la infografía,

² Para una historia de la visualización de la información es útil el libro de Sangra Rendgen et al (2021).

³ A este respecto es muy esclarecedora la labor de Sergio García que acuñaba un título muy significativo: *Sinfonía gráfica. Variaciones en las unidades estructurales y narrativas del cómic* publicado en 2000

Nigel Holmes apuesta por la idea de que la infografía no es información, es arte. Otros autores como Javier Serra se sitúan de una forma deliberada en el espacio fronterizo entre el periodismo visual y territorio artístico. Sus técnicas y los espacios que ocupa su obra (periódicos pero también exposiciones en museos) hablan de esa naturaleza anfibia. Javier Zarracina o Carlos Monteiro son también dos autores que ven en el cómic una forma gráfico-narrativa que sirve como referencia narrativa para la construcción de sus infografías⁴.

La infografía será una herramienta gráfica con un fin pedagógico que se basa en principios como la esquematización (diagramas, vectores e iconos son parte de su gramática) y una parcelación del espacio muy particular que entronca de alguna manera con una aspiración cartográfica. Ese afán esquematizador buscará geometrías y patrones que desentrañen la complejidad del objeto representado. Su función será doble: narrar y explicar. El objeto de explicación es múltiple y eso permite una enorme versatilidad funcional de la infografía. En ese sentido es de sumo interés plantearse la posibilidad de aplicar la infografía como herramienta analítica y pedagógica a objetos que, a priori, resultaban extraños como son, por ejemplo, los textos literarios. Extraños, digo, porque no pertenecen al ámbito del suceso, el evento deportivo, la guerra u otros acontecimientos noticiables. El texto literario tampoco es un tipo de información fácilmente cuantificable. La literatura, por su parte, ha venido siendo el objeto de estudio de otro discurso, la crítica literaria, que tiene sus propias herramientas de análisis. Visto así, podría concluirse que la interpretación ha estado en manos de la palabra. La hermenéutica es de naturaleza puramente verbal. Cuando se explica una imagen se hace a través de la palabra; cuando se explica un discurso verbal, de nuevo vuelve a ser la palabra el instrumento protagonista. Todo converge hacia lo verbal. Richard Rorty hablaba en los años 60 de ese giro lingüístico. Todo parece ser un texto o es susceptible de convertirse en un texto. Contrasta que en un mundo de creciente saturación icónica lo verbal siga ostentado el poder interpretativo. Cabe esperar, pues, que la imagen se vea empujada con el tiempo hacia una colonización de funciones que, en principio, no le eran propias como es la de convertirse en una herramienta analítica. A ese giro lingüístico, de los años 60, le sobreviene un giro visual en los años 90⁵ (García Varas, 2011). Precisamente por esas mismas fechas McCloud había usado un cómic para explicar cómo era el cómic. Para que la imagen se vea acreditada como herramienta explicativa le hace falta un determinado tipo de articulación. Esa articulación habrá de convertirla en un lenguaje. Tal articulación tendrá una doble expansión: una de naturaleza sintáctica, que le permite a través de yuxtaposiciones de imágenes urdir un relato, y otra de carácter semántico por el cual la imagen adquiere un tono metafórico. Para poder ejemplificar todo ello resulta de enorme interés acudir al trabajo de Isabel González, infografista de *El Mundo* que entre 2018 y 2019

⁴ Para una visión de las poéticas acerca de la infografía resulta de enorme utilidad la obra editada por Robert Klanter y Anja Kouznetsova (2017) en que, junto a numerosos ejemplos de infografías se pueden encontrar las declaraciones de diferentes autores.

⁵ Para una visión general sobre ese giro visual remito al importante volumen compilado por A. García Varas (2011) en el que se pueden leer los textos de W. J. Thomas Mitchell y Gottfried Boehm sobre el giro pictorial y el giro icónico. También hay una clarificadora introducción a cargo de la propia García Varas.

publicó cinco infografías en las que se analizaba cinco cuentos. Nació esta iniciativa en un marco como era el Suplemento *La esfera de papel* creado en septiembre de 2018, en el que se ofrecía un debate sobre la cultura y se apoyaba en un especial diseño gráfico que atendía a la importancia de la imagen. Los cuentos analizados infográficamente tenían su propia sección denominada, muy elocuentemente, “Mapa de cuentos”. Fueron los siguientes:

El nadador, de John Cheever (14 de enero de 2018, hojas 16-17)

El aleph, de Jorge Luis Borges (4 de noviembre de 2018, hojas 6-7)

La debutante de Lenora Carrington (6 de enero de 2019, hojas 6-7)

La noche boca arriba, de Julio Cortázar (24 de marzo de 2019, hojas 6-7)

La lotería, de Shirley Jackson (23 de junio de 2019, hojas 6-7).

2. MODELOS COMPOSITIVOS DE LA INFOGRAFÍA LITERARIA

2.1. INFOGRAFÍAS EN EL TALLER. LA VISUALIZACIÓN DE PATRONES Y ESTRUCTURAS

No ha sido la prensa el único espacio discursivo en el que Isabel González, escritora también ella de cuentos, ha desarrollado estas infografías como herramienta pedagógica y también como práctica analítica de textos literarios que ha utilizado en talleres de escritura creativa. La propia autora declara las posibles funciones que asume el discurso infográfico.

Unas veces simulamos cosas que aún no existen (edificios, etc.), otras veces recreamos hechos (un accidente, una batalla, etc.) y otras, buscamos desentrañar el significado oculto de las cosas, hallar patrones de conducta como por ejemplo que cada x tiempo, una película de guerra gana el óscar y coincide con un gobierno tal. Ésta es la parte que a mí más me gusta.

Esa idea de desentrañar el significado oculto de las cosas es una herramienta magnífica que cobra pleno sentido en el marco de los talleres de escritura. En ellos, se pretende llevar a la práctica la filosofía del *aprender haciendo* y se hace en un entorno que fomenta el debate y el intercambio de ideas en un grupo. El trabajo grupal y una metodología participativa son, pues, elementos esenciales en el desarrollo de estas actividades.

Será precisamente cuando Clara Obligado invite a participar en su taller de escritura creativa a Isabel González cuando surja una buena ocasión para no solo contar cómo se han escrito ciertos cuentos como *Caperucita* o, el mucho más complejo, *La virgen albanesa* de Alice Munro sino para hacer visibles sus esqueletos narrativos. Cualquier análisis estructural de un relato lleva implícita la idea de establecer una síntesis de naturaleza gráfica, un tipo de esquema que sintetice y haga visible esa estructura. Isabel desarrolla esta idea y aplica, en su doble condición de escritora e infografista, un lenguaje gráfico que actúa como un reactivo capaz de desentrañar los elementos que conforman los cuentos. La autora parte de un desconcierto inicial a la hora de enfrentarse al cuento, tal y como detalla.

«La virgen albanesa» me dejó estupefacta. Me maravilló la historia, los personajes, la forma de contar y la complejidad de una estructura más propia de una novela de mil páginas que de un relato de cincuenta. Una estructura que no acababa de comprender, llena de saltos en el tiempo y de alternancias entre dos narradoras. Esto fue lo que me impulsó a elaborar los siguientes esquemas.

A ese movimiento inicial de sorpresa y extrañamiento surge un impulso que trata de organizar gráficamente el argumento para encontrar así un sentido. Se trata de crear un mapa, un modelo de abstracción que simplifique la complejidad. En cierto modo la idea es muy pareja a lo que hizo Henry Beck en 1933 cuando diseñó un plano del metro de Londres. Desechaba la información no relevante para mostrar de forma esquemática la complejidad de las líneas del metro londinense.

Tras la presentación del análisis estructural del cuento de Munro a través de un gráfico Isabel propone al taller:

En este relato las cosas empiezan a complicarse. Existen dos narradoras que además participan en la trama (Charlotte que narra en tercera persona -naranja- y la librera que narra en primera persona -azul-. Existen numerosos saltos en el tiempo que coinciden con cambios de escenario (flechas). Hay cinco personajes principales aunque aparte hay muchos más que no aparecen en el esquema (el señor y la señora Cozzens, el doctor Lamb, la tribu, los clientes, Silvia, etc.) y existe un personaje que no aparece en escena sino comentado que es May Shelley y que funciona como intertexto, es decir, ésta es la historia real a la que estamos aludiendo. El cuento avanza a lo largo de las páginas y la longitud de cada segmento corresponde al espacio empleado en cada escena. A simple vista, se percibe una estructura compleja, casi anárquica de personajes que van y vienen. Pero no nos dejemos engañar. Echadle un ojo a ver si es posible establecer un patrón o se trata de pura intuición narrativa. [Fig. 1]

La Virgen albanesa

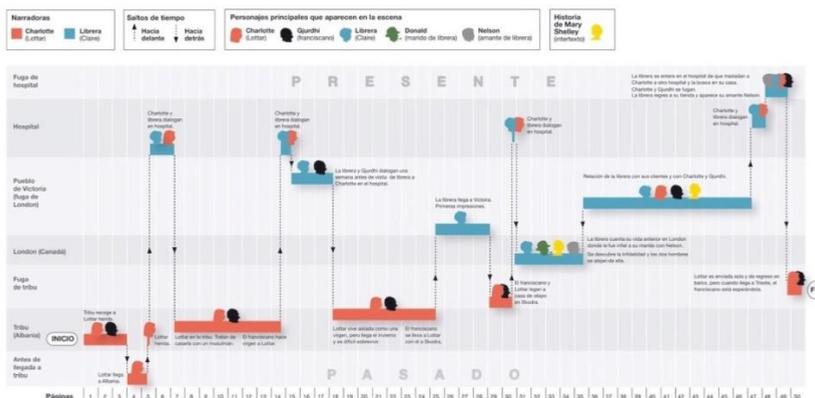


Figura 1. Infografía usada en el taller de escritura para explicar la estructura del cuento La Virgen albanesa

Podría hablarse de una superación de la opacidad del texto a través de una visualización de la estructura subyacente. En cierto modo actúa como una radiografía:

Confieso que a mí también me engañó, que también pensé que se trataba de pura anarquía, pero nada de eso. Si abstraemos los pequeños ajustes narrativos (segmentos cortos), el resultado es un espejo de 25 y 25 páginas perfecto en cuanto a voz narrativa y un pequeño espejo final como pirueta resolutive. ¿No es un milagro? A mí me lo parece. En el segmento azul, se incluye la historia de la librera y la de la librera y Charlotte cuando se conocen, pero la voz narrativa es siempre la de la librera. Aplausos para Alice Munro y un consejo: no os fieis nunca de ella.

Dentro de esta visualización de estructuras, Isabel llega a una profunda reorganización gráfica de los dos relatos que se encuentran inscritos en el cuento de Munro. Dispuestos uno junto al otro encuentra una estructura especular que dibuja de esta manera. [Fig. 2]

La Virgen albanesa final



Figura 2. Infografía usada en el taller de escritura para explicar la estructura del cuento *La Virgen albanesa*.

Son magníficos casos de condensación visual esquemática cuyo fin es hacer visible el esqueleto narrativo sobre el que se sustentan los textos. Estos casos están gobernados por un afán explicativo y el elemento estético apenas si es perceptible. Podría verse, así, un modelo de infografía entendida como una herramienta analítica que visualiza estructuras. Su función preponderante es la pedagógica. Para ver cómo actúan y qué implica este uso infográfico resultan útiles las palabras de Barthes cuando hablaba de la actividad estructuralista:

La estructura es pues en el fondo un simulacro del objeto, pero un simulacro dirigido, interesado, puesto que el objeto imitado hace aparecer algo que permanecía invisible, o, si se prefiere ininteligible en el objeto natural (2003:295).

Este “algo”, que era invisible y al que hace referencia Barthes, era el sentido, una necesidad puramente humana bajo la cual el hombre intenta ordenar todo cuanto le rodea. En todo análisis estructural, vuelvo de nuevo a Barthes, hay dos fases: el recorte, por el cual

se fragmenta el objeto estudiado en unidades más pequeñas, y el ensamblaje, que recompone de nuevo el objeto prestando atención a las relaciones entre los diversos elementos que lo conforman. La infografía en este estadio actúa *recortando* el objeto y señalando las relaciones entre los diversos elementos. En esa doble operación, mediatizada por el lenguaje gráfico, se inserta, como cabía esperar, el sentido.

Este modelo infográfico es, en suma, una operación de análisis estructural gráfico en el que tanto su sintaxis, como su iconografía o su cromatismo está pensados en función de un carácter explicativo. Su aparición obedece a propósitos funcionales. La infografía es, en este nivel, un instrumento analítico, que inserta un sentido, y pedagógico al comunicarlo siguiendo un principio de máxima eficiencia comunicativa. El lenguaje gráfico recupera y formaliza lo invisible y transmite lo descubierto de manera inmediata.

Sin embargo, las infografías no solo se inscriben en el perímetro de lo pedagógico. En las infografías publicadas en *El Mundo* existe una creciente complejidad en el entramado gráfico. Esa complejidad es un indicio que nos permite pensar que se trasciende, sin renunciar a él, ese propósito esencialmente analítico. El lenguaje gráfico ingresa en otro régimen funcional y comienza a asumir características que denotan una elaboración artística. En otro orden, se puede apreciar una mayor preocupación por elaborar el espacio narrativo en el que se inscriben los hechos narrados en el cuento. Esto tendrá una repercusión: la infografía también se narrativiza y pasa de ser un instrumento de análisis a ser, también, un relato.

2.2. LA INFOGRAFÍA CARTOGRÁFICA

No hay que esperar a las cinco infografías mencionadas que reescriben cuentos literarios para ver un acercamiento analítico a la literatura a través de este lenguaje. La aplicación de la infografía como herramienta analítica había encontrado también en la prensa un precedente en “La metamorfosis fallida” publicada en *El Mundo* el 15 de agosto de 2016.

Dentro de esta pentalogía infográfica publicada en *El Mundo* y dedicada al análisis de lo literario pueden verse algunas muestras de lo que podría tipificarse como infografías escénicas (Valero Sancho, 2001: 142-146) al situar en un lugar determinado un suceso que ha tenido lugar. Sobre ese escenario se detalla lo ocurrido y se explica lo que ha pasado. Eso es perceptible en los casos de *El nadador* y *La lotería*. La infografía está compuesta sobre la representación del espacio en el que sucede el relato; el deambular de los personajes por él traduce visualmente el devenir narrativo. Por esa razón a este modelo de infografía prefiero denominarlo infografía cartográfica ya que su propósito nace de condensar la totalidad del espacio narrativo en una única imagen tal y como pretenden los mapas al jibarizar el territorio operando a través de un principio de reducción a escala [Fig. 3].

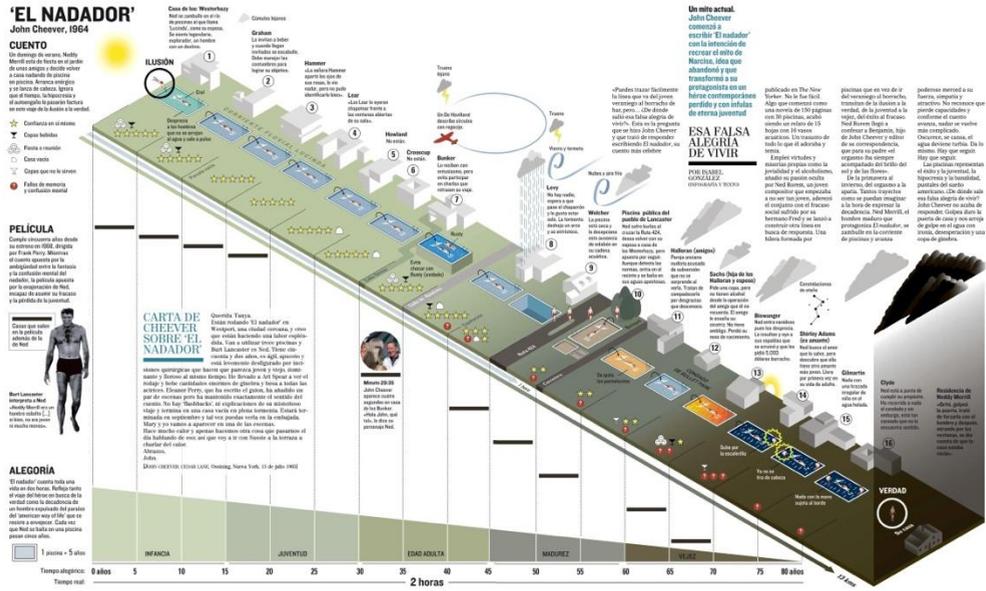


Figura 3. Infografía publicada en El Mundo dedicada a El Nadador de J. Cheever

A diferencia del modelo anterior, no se pretende solo visualizar una estructura sino también narrar visualmente el cuento analizado. Supone una traducción de un relato verbal a otro de índole visual. En este sentido su dinámica estaría emparentada con la práctica de la adaptación: una y otra son casos de mediación por la cual el relato verbal pasa a ser una narración gráfica. Sin embargo, lo que aparta a estas infografías de la tentación de considerarlas adaptaciones es el hecho de que subsiste un fin explicativo que se hace patente a través de elementos verbales pero, también y ahí es un rasgo distintivo, con recursos gráficos. En la infografía dedicada a *El nadador* existen varias operaciones gráficas que inculcan en el territorio de la narración gráfica un nuevo código que tiene que ver con la hermenéutica. A través de iconos como son las estrellas, copas, caras sonriendo e interrogaciones dispuestas a lo largo del espacio se van cuantificando una serie de datos que sirven para mostrar visualmente la evolución del protagonista en su discurrir por las piscinas del vecindario para regresar de la fiesta del inicio del relato hasta su casa. Se verá una paulatina pérdida de confianza en sí mismo, una merma de fuerzas que va aparejada a una creciente desorientación que tendrá su paroxismo en la escena final del cuento. Esa superposición del código hermenéutico sobre el narrativo es lo que da un valor añadido. Parte de ese código se apega a lo enunciado por el texto, caso de la pérdida de confianza del protagonista del relato, pero otra parte de ese código interpretativo tiene su origen en la lectura de la autora. Es una secuela de su interpretación: todo el discurrir por las piscinas es

entendido como un viaje simbólico de la ilusión a la verdad (de la fiesta al regreso a su casa). Como todo texto literario, el cuento de Cheever deja sus huecos de indeterminación, es algo incompleto⁶. Isabel González, con su lectura, traduce el argumento y rellena esos lugares de indeterminación. Su propósito es generar un sentido, una explicación a la que el texto siempre es refractario. Para ello inserta una operación de naturaleza retórica y lee el texto de manera alegórica. Resulta especialmente interesante cómo traduce visualmente esa operación. Extrapola del espacio narrativo las coordenadas de tiempo y espacio para crear un triángulo, situado en la parte inferior de la infografía, en el que establecen equivalencias entre tiempo vivido y la distancia recorrida. En ese triángulo existe una doble segmentación, correlato visible de la doble articulación de las imágenes: en un primer nivel hay 16 sectores que se corresponden a cada una de las visitas a las piscinas de los vecinos en su regreso a casa. Esa parcelación responde a una estructuración de carácter puramente narrativo. A ello hay que sumarle una segunda división que consiste en la agrupación de esos sectores en grupos de tres a los que se asigna una edad en la vida: infancia, juventud, edad adulta, madurez y vejez (esta última ocupa 4 sectores). Esa segunda división viene apoyada en una gradación cromática que los distingue y sirve para hacer visible un patrón compositivo dentro de la narración. Esa segunda parcelación traduce a un tiempo vital que va desde la infancia hasta la vejez el viaje a través de las piscinas. Esa búsqueda de una equivalencia que transforma los 13 km que supuestamente ha recorrido Ned, el protagonista, hasta llegar a su casa en unos 80 años implica un cambio de escala. Esa conversión de la distancia delimitada (13 km) en un tiempo expandido (80 años) impide una lectura realista del relato. La alegoría es un punto de fuga que intenta resolver esa contradicción. Esa solución, no obstante, nace de la lectura; no estaba en el texto, aunque este pudiera preverla. La traslación de esas unidades espacio/tiempo de la línea del relato a un gráfico abstracto habla de esa doble naturaleza (narrativa y hermenéutica) que posee la infografía.

Esa representación responde única y exclusivamente a ese código gráfico-hermenéutico que visualiza una lectura obtenida a partir del relato gráfico. Al código gráfico-narrativo le corresponde otro código de naturaleza abstracta y simbólica. Esa doble codificación está en estricta correlación con la doble articulación que mencionaba anteriormente: una de orden sintáctico y otra de naturaleza semántica.

Podría verse, así, cómo la infografía opera sobre un principio de encapsulación espacial del argumento literario. Traduce y transporta el desarrollo del relato a un póster/mapa a partir del cual se puede ver de una sola vez toda la trama. Lo secuencial de la operación de escritura/lectura que lleva aparejada la escritura deja paso a un acercamiento panóptico. Este acercamiento inicial habrá de estar necesariamente mediatizado por la capacidad apelativa de la imagen, su configuración, su cromatismo, es decir, todos aquellos elementos visuales encaminados a desarrollar su capacidad de seducción gráfica para llamar la atención del lector. Podría decirse, en consecuencia, que la infografía actúa en un primer momento como

⁶ Así lo enunciaba Roman Ingarden: “La presencia de lugares de indeterminación no es algo accidental, el resultado de un defecto de composición. Más bien es necesaria en toda obra literaria de arte”. (1989:387)

En lo temático, cabe recordar que el cuento originario de Cortázar narra el accidente en motocicleta del protagonista que, más tarde, en el hospital tiene una serie de alucinaciones causadas por la fiebre en las que se ve a sí mismo como un guerrero mexicano perseguido por una tribu (la de los motecas) que pretende capturarlo y sacrificarlo a sus dioses. La estructura presenta una distribución que oscila de manera alterna entre el mundo de la realidad y el de las alucinaciones. La inclusión de la serpiente alada entronca desde esta perspectiva temática con el núcleo narrativo del cuento de Cortázar. Sin embargo, la serpiente ejerce, además, otra función de naturaleza estructural. Se deja ver también como una suerte de vector que va conectando las diferentes secuencias del cuento de Cortázar. Su disposición en forma de zig-zag sirve como hilo que sutura y alterna la realidad y la alucinación. Supone una forma geométrica básica que se convierte también en una metáfora gráfica sabiamente integrada temática y simbólicamente en la trama del relato. Se puede afinar un poco más, todavía, su versatilidad funcional. Esa serpiente describe el orden en el que se hilvanan los hechos y es, en consecuencia, la traza visual de la lectura que hará el lector. Si en el caso de *El nadador* los códigos narrativo y hermenéutico tendían a separarse, en este caso se puede comprobar una mayor integración de ambos de tal suerte que puede decirse que la serpiente estructura la imagen (función sintáctica) al mismo tiempo que añade valores simbólicos (función semántica). Por todo ello esa serpiente, en cuanto que interpretante gráfico, es una mediación entre el relato y la construcción de un sentido más allá del mero resumen. Podría decirse, también, que el interpretante gráfico es el injerto de la creación gráfica en la narración literaria. Supone, por ello, un elemento distintivo de la infografía sobre textos literarios con respecto a las adaptaciones al cómic de textos literarios realizados desde una poética más convencional. El interpretante gráfico puede estar basado en una forma geométrica básica: en el caso de *La noche boca arriba* es una línea en zig-zag y, en el caso de *El aleph*, es la figura del círculo en torno al cual se va construyendo toda la infografía. En cierto modo existe una confluencia conceptual con lo que, desde otra óptica, ha planteado Sergio García con su idea del “contenedor de historias” (2017) como posibilidad de encontrar distintas unidades constructivas alternativas a la viñeta. Las historias gráficas podrán valerse de marcos diferentes a la tiranía rectangular del encuadre que proporciona la viñeta. Esas nuevas unidades constructivas que propone Sergio García pueden ser metáforas relacionadas con el contenido de la historia. En el caso de la ilustración que realiza para *The New York Times*, Sergio García adapta gráficamente la historia de *Alicia en el País de las Maravillas* y la inscribe en un reloj de bolsillo. Cada capítulo será un sector (lo que equivaldría al espacio que ocupa una hora) dentro de ese reloj (García y Trabado, 2021). La cercanía entre el “contenedor de historias” que Sergio García propone para una nueva forma de estructurar narraciones gráficas y el concepto de “interpretante gráfico” que defiende como un elemento visual estructurante y simbólico es un indicio de cómo las prácticas gráficas que arrancan en territorios dispares convergen hacia propuestas muy parecidas. En ambos casos la adaptación se vale de una metáfora gráfica que sirve como un mecanismo interpretativo de un relato literario dado. No solo hay una trasposición de lo literario a una narración gráfica, sino que, además, emerge un intermediario de naturaleza

conceptual que provoca que el relato gráfico sea algo más que un relato: es, además, una reflexión sobre esa misma historia, una forma de pedagogía e investigación que trasciende lo meramente narrativo insertando nuevos niveles creativos.

Esa dualidad relato/explicación es fácilmente perceptible en la infografía que Isabel González dedica al cuento de *La debutante*, de Leonora Carrington. La propia autora deslinda las imágenes y hace explícito un doble régimen funcional. De un lado resume la historia a través de cinco momentos cruciales. Ese “decoupage” de la trama narrativa convierte el argumento en un relato gráfico a través de una viñetización que surge de dibujar las escenas cruciales en el desarrollo lógico del relato. No solo se dibuja ese momento nuclear en el desarrollo de la intriga. Además, cada imagen se acompaña de un pequeño título que actúa ya como un índice de una lectura orientada: “liberación de lo indómito”, “rechazo a la feminidad”, “muerte de la criada”, “enfrentamiento con la madre” y “huida de casa”. Son en total cinco imágenes numeradas que ofrecen una síntesis argumental, aunque emerge ya, con la inclusión de los títulos, un atisbo hermenéutico. Esa idea de contar y explicar hará que la infografía desarrolle ese segundo régimen funcional icónico. En la esquina inferior izquierda observamos una ilustración en la que la joven protagonista está inscrita en lo que podría denominarse como una serie de imágenes que se contienen unas a otras a modo de matrioskas. Esta ilustración no funciona bajo los parámetros narrativos, sino que obedece a un propósito simbólico. La protagonista se ve encarcelada en esa serie de imágenes que la constriñen: el cuento narra la liberación de todas esas imágenes. La hiena viene a condensar simbólicamente ese espíritu imposible de domesticar que se rebela contra las normas sociales y la autoridad familiar. Curiosamente, cada imagen estará numerada y establece una correlación con las cinco viñetas del resumen argumental. Podría decirse, en consecuencia, que la misión de cada infografía es describir patrones compositivos del relato literario y asignarles a estos un valor simbólico. Con ello se trata de hacer visible y explícito lo que estaba latente bajo la superficie del texto a analizar [Fig. 5].

Cada una de las imágenes contenidas en esa ilustración simbólica se nombrará para hacer perceptible el carácter conceptual de la misma: 1 (criatura indómita), 2 feminidad (papel secundario), 3 criada (obediencia), 4 madre (autoridad) y 5 casa (prisión). La hiena estará inscrita dentro de la protagonista y saltará de esos espacios coercitivos para buscar la libertad. Cada imagen viene a ser una máscara y ese hecho sirve para crear una conexión entre la imagen conceptual y el desarrollo narrativo: en el cuento la hiena que suplanta a la protagonista para asistir a la fiesta se come a la criada y le quita su rostro para hacer una careta. Esa careta, precisamente, sirve para articular la imagen conceptual. La última imagen, que las contiene a todas, es la casa, un espacio doméstico que está dibujado en un calculado parecido icónico con los perfiles de las diferentes máscaras. La coalición gráfica entre las ideas de casa, máscara y matrioska genera un interpretante gráfico que emana, como ya se ha dicho, de una operación de lectura que ahorma el relato de una manera precisa.

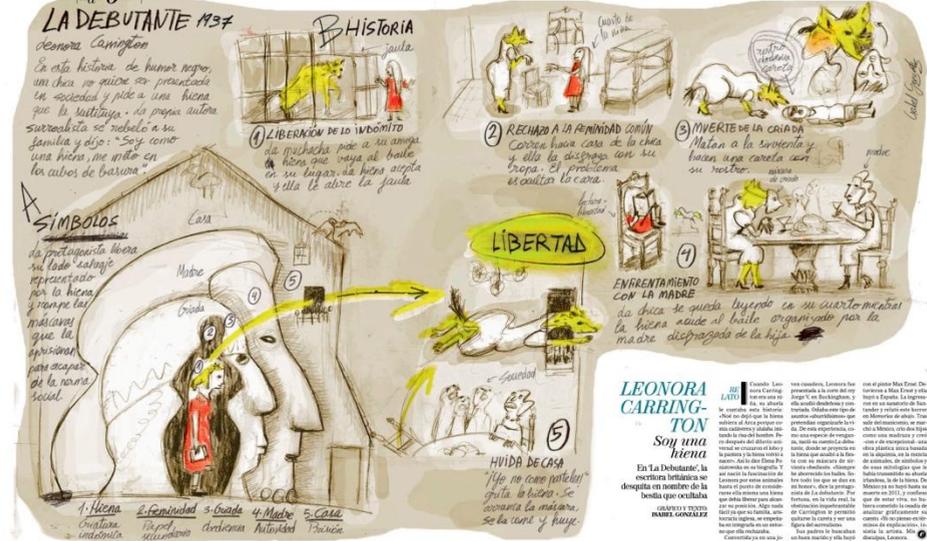


Figura 5. Infografía publicada en El Mundo dedicada al cuento La debutante de L. Carrington

Si comparásemos los diversos estilos gráficos de los que se vale Isabel González observamos una oscilación entre un estilo funcional de reducción icónica en el que prima el carácter informativo de la imagen (caso por ejemplo de *La lotería* de Shirley Jackson) y este otro estilo de *La debutante*, cuyo acabado final recuerda no poco al de un dibujo abocetado. Los personajes aparecen más singularizados y su textura gráfica se escora hacia el dibujo a mano alzada. El aspecto estilístico diluye el carácter infográfico hasta el punto de camuflar y enmascarar su sintaxis⁷. Subsiste, sin embargo, esa doble codificación a la que hemos aludido de forma reiterada: la del relato y la de la explicación. Esa nueva formulación estilística recuerda en gran medida a la ilustración y es un indicio de la creciente impronta del empuje de lo artístico que se combina, en estas imágenes, con lo meramente funcional. La parcelación sectorial del espacio gráfico no es tan clara como en otros casos y el cromatismo obedece más a un propósito estético que a un afán comunicativo que se le presupone a la infografía. Todo ello induce a pensar en las posibilidades crecientes del uso de la infografía

⁷ Podría plantearse la hipótesis de que el estilo gráfico de la infografía venga condicionado por ciertos elementos como el hecho de tener referencias gráficas previas. Pienso en la infografía dedicada a *La noche boca arriba* en la que la representación de personajes está en estricta dependencia de los estilos visuales de los códices mayas. De igual manera pasa con el ejemplo de *La debutante*. No hay que olvidar que la propia Leonora Carrington era pintora y su poética visual servía para arrastrar en cierto modo el estilo gráfico de la propia infografía, que recuerda mucho más a la pintura que al esquematismo de los iconos-personajes más propios de otros casos como es *La lotería*.

como vehículo primero explicativo (infografía dedicada al cuento de *La virgen albanesa*) y, más tarde, como lenguaje artístico (*La debutante*).

Podríamos pensar en qué elementos hacen distintiva esta reescritura infográfica de cuentos literarios. Frente a la adaptación en forma de cómic, estas infografías presuponen un principio de fidelidad máxima en lo que atañe al argumento⁸. Este hecho está relacionado con la finalidad pedagógica inherente al lenguaje infográfico. Es necesario un breve resumen del texto a analizar para poner en antecedentes al posible lector (que bien pudiera no conocer el relato) pero, además, también el relato se hace necesario porque sobre él se habrá de proyectar la plantilla interpretativa. La adaptación en forma de cómic posee una tendencia a operar sobre un nivel -el puramente argumental- y en raras ocasiones inserta valores de naturaleza simbólica. En estas reescrituras infográficas ese valor simbólico es algo inherente. Estas infografías podrían establecer un doble parentesco con otros discursos gráficos: por su sintaxis de índole narrativa encuentra afinidades con el cómic si bien es cierto que este basa su gramática en la discontinuidad en tanto que la infografía tiende a mostrar justamente lo contrario: la continuidad a través de vectores y otros signos gráficos que indican una relación entre las partes. Su carácter es de una naturaleza más orgánica. Por su carácter simbólico-explicativo las infografías podrían relacionarse con la poética de la ilustración conceptual. La inserción de interpretantes gráficos, metáforas visuales que actúan como intermediarios entre la narración y el sentido, es una buena prueba de ello. Simplificando quizá en exceso podría decirse que estas infografías suponen la amalgama de un relato gráfico y de una ilustración conceptual: dos códigos co-presentes y necesarios. El relato viene dado por el texto literario, la interpretación nace de la lectura: ambos combinados configuran una narración en segundo grado que puede investirse, a su vez, de valores artísticos. A estas alturas podría uno llegar a preguntarse si la infografía forma parte del inventario de la gramática expresiva del ensayo gráfico.

Si analizamos cómo funcionan los diversos niveles semióticos en la infografía podríamos apreciar algunas características especialmente llamativas. Si recordamos de nuevo el clásico texto de Barthes “Retórica de la imagen” y las conocidas funciones que este le asignaba al texto con respecto a la imagen (anclaje y relevo) podríamos ver cómo en la reescritura infografía se invierten los roles que Barthes había asignado al texto. El texto concebido como anclaje fija, según el crítico francés, el sentido de la imagen, reduce su capacidad innata de ser polisémica. Para el caso de la reescritura infográfica de textos literarios sucede lo contrario: es la imagen la que cierra el texto y lo hace en un doble sentido: insertando en él una veta interpretativa y traduciendo icónicamente un relato que puede ser contemplado en un solo golpe de vista. La infografía acota espacial y semánticamente el texto literario: lo contiene en una suerte de imagen aleph y en él inscribe, las más de las veces, una metáfora visual: un interpretante gráfico.

⁸ Para un panorama sobre la adaptación en forma de cómic recomiendo los libros de Baetens (2020) y el libro colectivo coordinado por Benoît Mitaine, David Roche e Isabelle Schmitt-Pitiot (2018)

Cabe situar, pues, este uso de la infografía en la línea del *visual thinking* y en la proliferación de esquemas, diagramas, mapas conceptuales para explicar procesos e ideas. El lenguaje verbal, de naturaleza abstracta, muestra más que nunca una opacidad, una resistencia a ser procesado intelectualmente. Por el contrario, la imagen, por su carácter plástico e inmediato, es capaz de captar la atención. La infografía, en cuanto que despliegue orgánico de signos visuales, se vale de su poder esquematizador y relacional para condensar en una píldora visual algo que podría acarrear costosas explicaciones. Su eficiencia comunicativa es muy grande; de ahí que pueda ser un vehículo especialmente valioso dentro del desarrollo del discurso crítico. Desarrolla nuevos regímenes funcionales para la imagen como bien muestra Isabel González y constituye una vía de enriquecimiento que transita caminos ya recorridos en sentidos contrarios. El cómic no tenía reparo en apropiarse de técnicas expresivas como el diagrama, la representación cartográfica, iconos de estado, gráficos de barras o los esquemas relacionales: se volvía, así, especialmente relevante desde un punto de vista informativo pues podía transmitir mucho contenido en un espacio reducido pero, a la vez, generaba una visualidad impactante que halagaba tanto a la vista como al intelecto. Isabel González, desde el territorio infográfico, se va adueñando de estilos cercanos a la ilustración (caso de *La debutante*) pero también, como se puede apreciar en la infografía dedicada al cuento *Deseos*, de Grace Paley, utiliza globos de texto para reproducir, como es habitual en el cómic, los diálogos⁹. Lo maravilloso de su actuación es cómo opera sobre los globos de texto tratándolos no solo como lenguaje a analizar sino como espacio gráfico que puede ser dividido y parcelado para desenmascarar las diversas emociones que se amalgaman en las palabras de los personajes: ese lenguaje gráfico nace de la necesidad de mostrar una lectura certera e intuitiva. De Grace Paley y sus personajes en el cuento “Deseos” afirma que sus palabras están saturadas de “emociones expresadas, no nombradas”. Mediante un código cromático, Isabel González saca a luz toda esa polifonía emocional subyacente y la convierte en un arcoíris de indudable valor y lo hace en el curso de una charla sobre la escritora norteamericana: es una técnica de análisis profundamente novedosa y radicalmente revolucionaria dentro de los dominios de la hermenéutica literaria. El lenguaje visual en manos de Isabel González es un escalpelo de una sensibilidad especialmente afinada. Ha encontrado en esta estrategia un territorio fronterizo en el que hacer converger su pericia literaria, una forma de lectura precisa a la par que sagaz y un potente don narrativo capaz de ordenar el espacio en blanco para contar.

2.4. LA SUPERACIÓN DE LA REESCRITURA. EL RELATO MULTIMODAL

Siguiendo con esa progresión que arranca de la infografía analítica y evoluciona hacia un modelo de infografía concebida como reescritura, también artística, de cuentos literarios,

⁹ La infografía en la que analiza el cuento de Grace Paley “Deseos” la utiliza en la charla titulada “Grace Paley: la vorágine de estar viva” impartida el 24 de febrero de 2022 en el marco de la serie de conferencias titulada “Oh Diosas amadas: autoras frente a sus iconos literario” celebrada en Pamplona. A lo largo de la charla ofrece un detallado análisis del cuento así como de la poética de Grace Paley.

Isabel González indaga más allá en las posibilidades narrativas del lenguaje gráfico. Un buen ejemplo de todo ello es la publicada en *El Mundo* el 29 de noviembre de 2020 con el título “Visité a mi madre cuando no debía”. Se libera aquí de la coartada de explicar y analizar textos literarios para contar la angustia sufrida por la visita que hace a su madre desde Madrid a Aragón en plena pandemia cuando las restricciones en el desplazamiento eran moneda de cambio y las burbujas estaban a la orden del día. Aun con precauciones extremas, el positivo de su hermana pone en peligro el inestable equilibrio de la salud familiar. Su viaje, fruto del amor, es ahora motivo de angustia por lo que parece haber sido una imprudencia. Todo ello podría haberse contado a través de un relato verbal y así lo hace. Sin embargo, ese elemento verbal se ve enriquecido con todo un aparato gráfico que explica y ofrece datos relevantes acerca de los espacios ocupados, las compañías que ha frecuentado y cuánto tiempo ha durado cada encuentro, los sentimientos que ella como protagonista de su relato alberga en el viaje y los encuentros que van desde la nostalgia, el valor, el miedo a la culpa. Todos estos sentimientos van cifrados con iconos que se inscriben en el apartado gráfico. Supone todo ello la posibilidad de cuantificar y mostrar datos que serían un cuerpo extraño en el relato verbal pero que son habituales dentro de la infografía y el lenguaje periodístico. Los espacios confinados ofrecían, además, una base perfecta para su traducción gráfica. Existe un paralelismo narrativo entre la narración textual y la narración gráfica. Los dos están divididos en cinco secuencias (en el texto existe una numeración que remite a la numeración en la narración gráfica). Cabe, en este punto de mi explicación, preguntarse por la posibilidad de si la segmentación espacial inherente a la infografía crea una retícula que condiciona y pauta la distribución del relato textual. Por otro lado, la disposición del texto atiende a criterios puramente espaciales que están condicionados por las imágenes. El espacio discursivo atiende, así, a parámetros puramente espaciales y en ese nivel los gráficos muestran su prevalencia. El lenguaje infográfico genera, además, simetrías en la distribución de los elementos visuales que son perceptibles no solo en la situación de los edificios sino en el dibujo de los trayectos del viaje. Obedece todo a ello no tanto a un criterio narrativo como a un equilibrio visual en la distribución de la información.

Se configura, así, un relato de naturaleza multimodal en el que texto y gráficos discurren de forma paralela complementándose y enriqueciéndose porque cada uno posee su propia gramática¹⁰. Se abre una vía fructífera. Por otro lado, la narración y sus esquemas distributivos ancestrales condicionan la elaboración de la infografía. Este tríptico gráfico que responde al viaje de ida y vuelta Madrid-Aragón en el fondo está aludiendo a ese esquema universal de planteamiento, nudo, desenlace. La lógica narrativa ahorma el relato vital lleno de angustia, ansiedad, afectos y azares.

¹⁰ Para un panorama sobre la narración multimodal remito al texto de Guijarro Lasheras (2019). Dentro de esa imbricación entre lenguaje verbal y gráfico no puede omitirse la obra de Antonio Altarriba y Sergio García, *Cuerpos del delito* cuyo ejemplo merecía la pena una comparación minuciosa con esta infografía de Isabel González (Trabado Cabado, 2023). Son dos muestras de una apertura de gran calado en los procedimientos narrativos. Queda ahora saber si el mercado y las editoriales son capaces de absorber estas propuestas para hacérselas llegar a un lector ávido de ese diálogo entre lenguajes.

Esta interpelación entre lenguaje verbal y textual tiene un punto de enorme interés en la figuración del “yo” narrador. A lo largo del texto, el “yo” narrador vehicula todo el relato, como no puede ser de otra manera, pero son muy interesantes las conexiones entre lo verbal y lo gráfico que se establecen en la página del título. Como autora figura Isabel González, remarcada en rojo (no hay que olvidar que “rúbrica” viene de *ruber*: rojo en latín). De él emergen dos vectores que conectan el nombre (verbal) con una foto de la protagonista (lenguaje gráfico) y con un personaje de naturaleza icónica que será el protagonista del relato infográfico. Como se puede ver esos dos “yoes” gráficos representan los extremos en el rango de la referencialidad icónica: la foto, que representa a la autora real (iconicidad referencial máxima), frente al avatar infográfico (iconicidad referencial mínima) que es solo un icono exigido por el lenguaje gráfico. Podría reelaborarse de otro modo: la representación de la realidad (fotografía) se va descomponiendo en diversas representaciones. Cada lenguaje marca un filtro que condiciona su aspecto: el lenguaje verbal lo traduce en forma de nombre (autora) y en un “yo” que obra como narrador del discurso verbal. El icono es otra traducción, esta vez pasada por el filtro de la gramática figurativa de la infografía. Esos vectores iniciales dan muestra de la construcción de la identidad a través de una malla de lenguajes que trazan la esencia de ese relato multimodal [Fig. 6].

No se olvida aquel doble propósito de contar y explicar de la infografía. Esas funciones son perceptibles en ambos modos expresivos, tanto en el verbal como el gráfico. Aquella naturaleza anfibia sigue estando latente en un relato de carácter testimonial de indudable novedad y rendimiento.

3. CONCLUSIONES

Como se puede ver a partir del razonamiento que guían estas páginas existe una enorme versatilidad funcional en el uso de lenguaje gráfico. La infografía sirve como un instrumento analítico y pedagógico que emerge con naturalidad en el entorno del taller de escritura y vira hacia una progresiva artificación en el terreno de la prensa. Insertada en el periódico, es concebida como reescritura de textos literarios: una reescritura que expande y afianza, desde el terreno de lo visual, un carácter de texto artístico que la extrae del territorio de lo utilitario para situarla dentro de lo intemporal. En ese proceso de reescritura hay una doble codificación: una, de naturaleza narrativa y, otra, de carácter simbólica. Tras ese movimiento de artificación, la infografía se convierte en un relato personal de naturaleza testimonial y abre las puertas a la multimodalidad como forma narrativa en ciernes que acaso tenga, ojalá, un gran porvenir si lectores, editores y estudiosos olvidan la preeminencia del prestigio de la palabra sobre la imagen. La imagen es capaz de sintetizar visualmente contenidos y hacerlos llegar con una máxima eficacia, pero también aporta un enriquecimiento estético e informativo a los relatos verbales que incrementan, así, de forma exponencial su potencial narrativo. Tanto en el campo de la hermenéutica literaria como en la narrativa se abren caminos que invitan a ser recorridos.

Me atrevo a decir que son relatos necesarios por cuanto que desactivan prejuicios en torno a la imagen y generan inercias que enriquecen los formatos no solo narrativos sino también explicativos: la imagen no es sólo un mero soporte narrativo o ilustrativo. Genera un pensamiento y enriquece nuestras formas de comprender. “Innumerables son los relatos del mundo” escribía Barthes; Isabel González así parece creerlo.

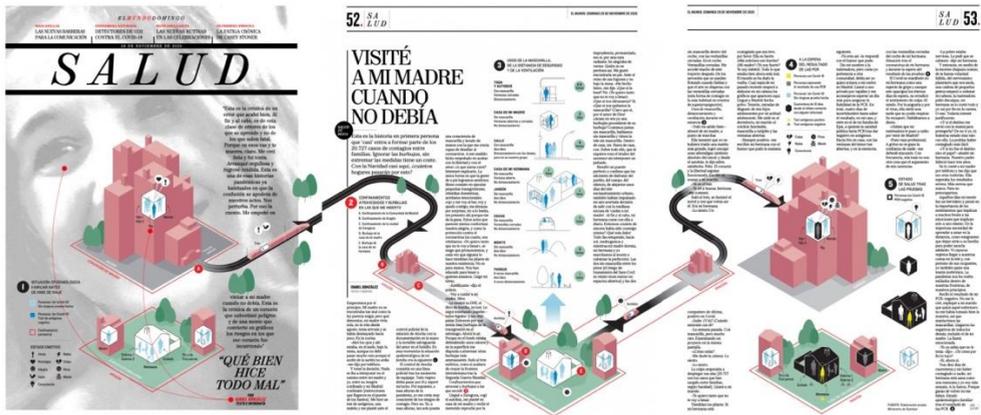


Figura 6. Infografía publicada en El Mundo en la que se narra Isabel González narra la visita a su madre en plena pandemia

4. BIBLIOGRAFÍA

- Arredondo, S. (2014). Las formas esquemáticas como contenido del cómic en la obra de Kevin Huizenga y Dan Zettwoch, *Cuco, Cuadernos de cómic*, 3, 7-23.
- Arredondo, S. (2021). Esquemas en el cómic: nuevas posibilidades narrativas en J. M. Trabado (ed.). *Lenguajes gráfico-narrativos. Especificidades, intermedialidades y teorías gráficas* (pp. 207-235). Trea.
- Baetens, J. (2020). *Adaptation et bande dessinée. Éloge de la fidélité*. Les Impressions Nouvelles.
- Barthes, R. (2003). La actividad estructuralista en *Ensayos críticos*. (pp. 293-302).Planeta. Seix Barral.
- Cates, I. (2010). Comics and the Grammar of Diagrams en D. M. Ball y M. B. Kuhlman (Eds.), *The Comics of Chris Ware. Drawing is a way of Thinking* (pp. 90-105). University Press of Mississippi.

- García, S. (2017). El contenedor de historias: una narración multilineal en un espacio gráfico expansivo en R. Marín Viadel y J. Roldán (Eds.). *Ideas Visuales. Investigación basada en Artes e investigación artística* pp. 240-251). Universidad de Granada.
- García, S. (2000): *Sinfonía gráfica. Variaciones en las unidades estructurales y narrativas del cómic*. Glénat.
- García, S. y Trabado, J. M. (2021). Ilustración conceptual y relato secuencial: la adaptación de *Alicia en el País de las Maravillas* en J. M. Trabado (Ed.). *Lenguajes gráfico-narrativos. Especificidades, intermedialidades y teorías gráficas* (pp. 325-341). Trea.
- García Varas, A. (ed.) (2011). *Filosofía de la imagen*. Universidad de Salamanca.
- Gubern, R. (1996). *Del bisonte a la realidad virtual*. Anagrama.
- Guijarro Lasheras, R. (2019). La multimodalidad en la narrativa española en *Signa*, 28, pp. 747-780.
- Ingarden, R. (1989). Concreción y reconstrucción en R. Warning (Ed.). *Estética de la recepción*. (pp. 35-53). Visor.
- Klanter, R. y Kouznetsova, A. (Eds.) (2017). *Visual Journalism. Infographics from the World's Best Newsrooms and Designers*. Berlin. Gestalten.
- Mitaine, B., Roche, D. y Schmitt-Pitiot, I. (Eds.) (2018). *Comics and Adaptation*. University Press of Mississippi.
- Rendgen, S. (2021). *History of information Graphics*. Taschen.
- Trabado Cabado, J. M. (2022). La música hecha imagen: desarrollos infográficos en la obra de Zer en J. Catalá, L. M. Quaianni Manuzzato y J. M. Trabado. (Eds.). *Multimodalidad e intermedialidad. Mestizajes en la narración gráfica contemporánea ibérica y latinoamericana* (pp. 268-294) Universidad de León.
- Trabado Cabado, J. M. (2023). Poética del relato multimodal en *Cuerpos del delito*, de Antonio Altarriba y Sergio García en *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* (en prensa)
- Valero Sancho, J. L. (2001). *La infografía. Técnicas, análisis y usos periodísticos*. Universitat Autònoma de Barcelona. Universitat Jaume I. Universitat Pompeu Fabra. Universitat de Valencia.