

SILENCIOS DEL “CORTO MALTÉS”

ROLANDO MARTÍNEZ MENDOZA

1. ¿ES LA HISTORIETA UN LENGUAJE SIN SONIDOS?

La respuesta parece ser obvia. Sin embargo, si se piensa a los lenguajes no sólo desde una concepción técnica material, o considerando exclusivamente su materia de la expresión, se hace necesario rediscutirla.

Christian Metz (1974) ha sido el primero en señalar la especificidad “entreverada” de los diferentes lenguajes. Su planteo es un buen punto de partida para reflexionar acerca de la complejidad que encierra la pregunta precedente, dado que diferentes materias de la expresión producen resultados diferentes. “Cada lenguaje posee su específica materia de la expresión o bien (como en el caso del cine) su específica combinación de muchas materias de la expresión” (Metz 1974: 3), es decir, son definidos por la ausencia/presencia de esas materialidades significantes.

Partiendo de esta observación se podría decir, comparando la historieta con dos lenguajes como el cine y la literatura a los que se los reconoce vecinos, que:

a) cine es sonido fónico grabado, imágenes fotográficas móviles y múltiples, trazados gráficos (leyendas escritas), sonido musical grabado y ruido grabado. Los sonidos son lo propio del cine sonoro en contraposición al cine mudo, por lo que su ausencia seguiría dando por resultado cine;¹ pero si se ausentan las imágenes y los trazados gráficos se obtendrá radio: música más palabras más ruidos.

b) literatura es palabras. Sin ellas, nada.²

c) historieta es imágenes hechas a mano, múltiples e inmóviles y leyendas gráficas y tipográficas. La ausencia de las imágenes da literatura; la ausencia de las leyendas, es decir, de palabras y “ruidos” gráficos y/o tipográficos, ¿sigue siendo historieta?

El porqué de esta nueva pregunta está dado por la complejidad instalada por Internet, que ha generado un gran equívoco al hacer creer que es un nuevo medio de comunicación cuando, en realidad, se está frente a “una nueva tecnología, la primera que no se diferencia de las anteriores sino que brutalmente se solapa, confunde y excede a las anteriores” (Petris y Martínez Mendoza 2011).³ En la actualidad, parece muy difícil encontrar un conjunto de materias de la expresión que sólo estén relacionadas con un medio de comunicación, con una única y “determinada gestión del contacto” (Petris y Martínez Mendoza 2011).

Es decir, el conjunto de materias de la expresión conformado por ausencia de sonidos y presencia de imágenes dibujadas inmóviles y de leyendas es *entreveradamente* reconocido como historieta. Además, existen historietas sin leyendas gráficas o tipográficas que se reconocen como tales y se oponen a aquellas que sí las tienen, conformando un sistema historieta muda/historieta ¿con sonidos?

No basta, entonces, para entender el funcionamiento de un lenguaje y sus posibilidades discursivas,⁴ remitirse a la descripción de sus materias de la expresión sino que se hace necesario, además, tener en cuenta los *entreveros* con el o los medios donde se asienta y los géneros discursivos y, especialmente, los campos de desempeño semiótico que recorre (Steimberg 2013a).

Una historieta sin leyendas (sin remisión a sonidos fónicos y ruidos) o con leyendas puede ser reconocida como tal en algunos campos de desempeño y en otros puede ser arte, periodismo, opinión/acción política, literatura..., y según sea su asentamiento en uno u otro campo de desempeño semiótico y su adscripción genérica se le podrá asignar o no socialmente la posibilidad de generar sonidos.

2. LA HISTORIETA DE AVENTURAS ESTÁ LLENA DE SONIDOS

Existen secuencias de imágenes dibujadas inmóviles que poseen leyendas, es decir, palabras y representaciones visuales de ruidos, a las que en un campo de desempeño (la ficción narrativa) y en un género en particular (el de aventuras) se le reconoce la capacidad de “producir” sonidos.

La historieta de aventuras es más del escuchar que del ver, “aunque la historieta no hable, en el sentido de escuchar relatos, atendiendo a la sucesión de las acciones y no a los modos de representación” (Steimberg 2013b: 204). Un tipo de historieta cargada de texto gráfico y tipográfico donde muchas veces las imágenes ocupan un segundo plano o se articulan, en cada momento estilístico, en cada autor, en cada cuadro, con diversas variaciones y matices.



Figura 1. Corto Maltés, una vez más, escondido en un minarete en "Un tiro desde las chumberas".

La historieta de Hugo Pratt se ajusta plenamente a estas características discursivas. “La elección de estilo aparece atenuada por la insistencia de una oferta representacional propia del cómic de aventuras más clásico; la conversación entre lectura y escritura integra la nueva complejidad narrativa con apenas un suave sobresalto” (Steinberg 2013b: 211). “Aun en su madurez, Pratt mantiene la fuerza del relato y la coherencia de los universos ficcionales” (ibid.: 235).

Las aventuras del Corto Maltés no escapan en nada a las reglas de la historieta de aventuras: plagadas de leyendas gráficas y tipográficas invitan a escuchar esos relatos, por lo que su ausencia es significativa en la secuencia de cuadros que las componen posibilitando la construcción de silencios.

3. ¿PUEDE UN LENGUAJE SIN SONIDOS HACER SILENCIO?

Lo que sigue a continuación no se refiere al silencio como tema del relato o a lo que la historieta calla, sino a que la ausencia de palabras y representaciones gráficas y tipográficas de sonidos se constituye como un recurso más de las posibilidades del lenguaje de la historieta de aventuras para significar silencios.

En principio, se pueden encontrar:

3.1 *El silencio de la narración*

En el episodio “Un tiro desde las chumberas”, que forma parte de *Las etiópicas* (1972), Corto Maltés se esconde en un minarete luego de darle un tiro al capitán Bradt del ejército británico para que no siga sufriendo la tortura en manos de los *dáncalos* del Mad Mullah. Corto le dispara y huye antes que los guerreros lo encuentren. Perplejos ante su desaparición entre las tunas, los *dáncalos* abandonan el fuerte a instancias de Cush, un guerrero del Mullah amigo del Corto. En todo el fuerte sólo parecen quedar Cush y los muertos tras el combate. Corto se ha esfumado y el fortín está vacío. Pero Cush sabe que está escondido en algún lugar y, rápidamente recordando otra aventura donde el Maltés estuvo oculto de sus enemigos,⁵ lo descubre. Y comienza el diálogo otra vez entre los amigos (Figura 1).

Son tres cuadros donde no existe presencia alguna de sonido. Tres cuadros donde el silencio forma parte de la acción. No hay palabras ni representación visual del viento o de algún sonido del desierto. Sólo Cush suponiendo que su amigo está oculto, escondido, quieto en algún lugar del fuerte.

Este silencio construido por y en la diégesis, no sólo por ausencia de palabras y de representaciones visuales de los ruidos del desierto de Etiopía, cumple la función de informante del relato (Barthes 1972). Es la acción la que necesita de ese silencio para existir como tal.

Silencio de la emboscada, del secreto, de la acechanza, del escondite.



Figura 2. Detalles silenciosos de Esmeralda en "Y todo a media luz"...



Figura 3. Dos lunas sobre la Estación Borges en "Y todo a media luz"...

3.2 *El silencio de la descripción*

Luego de una persecución que comienza en el centro de Buenos Aires y termina en algún descampado de Vicente López en las afueras de la ciudad, Corto Maltés debe abandonar la casa del Vasco Larregui y va a visitar a Esmeralda.

Se suspende la narración. Una serie de planos muy cortos detallan a Esmeralda y la retratan en cinco cuadros (el primero fundido con la acción anterior): su tatuaje en el rostro, su pelvis, sus manos que encienden un cigarrillo, la pitada. Ningún sonido de la casa ni ninguna palabra se hace presente. Este silencio es interrumpido por el sonido del timbre de la puerta de calle, que Esmeralda atiende, encontrándose con el Corto (Figura 2). A partir de ahí, el relato retoma sus acciones.

Otro pasaje de “*Y todo a media luz*”... (1985), la aventura del Corto Maltés en Argentina, también detiene las acciones y sirve como prolegómeno de la conversación que el Corto tiene con las dos lunas que aparecen en la Estación Borges de Vicente López del Gran Buenos Aires. Un solo cuadro en un plano general muestra el conjunto de la estación de tren y en el cielo las dos medias lunas. Ningún rastro del sonido del tren ni de la noche suburbana contribuye a situar la acción en ese lugar. Es el silencio representado por la “ausencia” de sonidos y la “quietud” de la imagen⁶ el que refuerza esa soledad de la estación y del Corto, que no pondrá en duda hasta el fin de sus días su charla con las dos lunas sobre la Estación Borges⁷ (Figura 3).

Ya sea detallando u ofreciendo la totalidad, es la imagen la que enumera, explora, ostenta, deriva y elige qué mostrar sin que las palabras “anclen” en la acción o expliquen esos personajes o lugares.

Tanto el silencio de la narración como el de la descripción no son exclusivos ni del Corto Maltés ni de la obra de Hugo Pratt y se conformarían como las posibilidades del silencio en el lenguaje de, al menos, la historieta de aventuras.⁸

La casi excepcional ausencia de palabras o “ruidos” gráficos o tipográficos en las aventuras del Corto Maltés hacen significativa su inclusión en estos relatos de Pratt, que aprovechan raramente este recurso del lenguaje.

Pero Corto Maltés plantea otro tipo de silencio.

4. EL SILENCIO DEL CORTO MALTÉS

Corto y su amigo, el profesor Steiner, llegan a Casa Camuzzi donde este último debe encontrarse con el escritor Hermann Hesse. El hogar del escritor parece deserto, como si todo, en palabras del Maltés, “estuviera predisposto para morir...” ayer.

Un único cuadro donde no existe ningún atisbo de sonido modifica el estatuto de la diégesis. Un niño sale al encuentro de los amigos y la frontera entre sueño y vigilia se atenuará de tal modo que *Las helvéticas* (1987) será una de las aventuras más extrañas y menos realistas vividas por Corto Maltés (Figura 4).



Figura 4. El silencio metafísico de Casa Camuzzi en *Las helvéticas*.

Ese silencio interrumpe la diégesis y produce en la ficción un salto de nivel. Ya no es un silencio del lenguaje, sino propio del Corto, de Hugo Pratt que interpela en ese silencio al lector.

Un silencio *metaléptico* (Genette 2004), plenamente enunciativo que detiene el tiempo de la narración pero también suspende la impresión de realidad que genera la descripción.

Silencio místico, mágico, poético, metafísico que produce un vínculo con el lector más allá del tiempo y del espacio de la historia. Silencio plenamente discursivo que no es ni sueño ni vigilia, tal vez ensofiación, con las posibilidades del lenguaje de las que el Corto y Pratt se apropián para transmitirnos la emoción de la aventura.

Esta configuración particular del silencio está prefigurada en el final de *La balada del mar salado* (1967), casi madura en las situaciones que se producen en la Estación Borges de “*Y todo a media luz*”... (1985) y también en el comienzo del relato *La casa dorada de Samarkanda* (1980). Y hace contacto con el lector una vez más en la última aventura del Maltés: *Mú. El misterio del continente perdido* (1988), donde el Corto se silencia luego de conversar con los *moáis* de la Isla de Pascua que sueñan y esperan mirando el cielo.

Jorge Luis Borges, en su personal teoría de la eternidad, plantea una sensación similar al sospecharse una noche “poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra *eternidad*” ([1953] 1989: 40).¹ Y al enumerar los elementos que conformaron esa noche concluye que “la vida es demasiado pobre para no ser inmortal” ([1953] 1989: 41).

A la historieta de Hugo Pratt le basta un solo cuadro, un único cuadro donde se hace presente el silencio del Corto Maltés, para prometer esas eternidades, las eternidades de los relatos de aventuras.

NOTAS

¹ Aunque habría que preguntarse si alguna vez existió el cine “plenamente” mudo.

² Esta afirmación también podría ser problematizada para la literatura, sus medios y géneros discursivos y campos de desempeños.

³ Las consecuencias políticas de este equívoco son discutidas en Petris y Martínez Mendoza (2011).

⁴ Se toma la concepción de discursividad social planteada por Verón (1987 y 2013) y revisada por Petris y Martínez Mendoza (2013).

⁵ Corto Maltés se escondió también en un minarete en el episodio “En el nombre de Alá compasivo y misericordioso”, del mismo volumen.

⁶ Así como se busca discutir las posibilidades del sonido tal vez habría que discutir las posibilidades del movimiento en el lenguaje de la historieta. Esta discusión queda reservada para otro momento.

⁷ Esas dos lunas sí existen. Alguna vez fuimos a la Estación Borges por la noche.

⁸ Sus construcciones en otros géneros pertenecientes a otros campos de desempeño deberán ser exploradas para visualizar las posibilidades de hacer silencio que posee la historieta como lenguaje.

⁹ La frase “el misterio de adiós que siembra el tren” del tango podría servir también para ilustrar este efecto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R. (1966/1972) *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- BORGES, J. L. (1953/1989) *Historia de la eternidad*. Buenos Aires: Emecé.
- GENETTE, G. (2004) *Metalepsis: de la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- METZ, C. (1974) “El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico”, en *Revista Lenguajes*, N° 2. Buenos Aires: Nueva Visión.
- PETRIS, J. L. y MARTÍNEZ MENDOZA, R. C. (2011) “Una definición social de medio de comunicación (El envejecimiento de sus versiones tecnológicas)”, en *Revista Avatares*, N° 2. Buenos Aires: Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales-UBA.
- _____ (2013) “Pierre Menard, autor del Quijote. Y de la *Semiosis social*. Notas sobre la teoría de los discursos sociales de Eliseo Verón” (inédito).
- PRATT, H. (1967/1978) *La balada del mar salado*. Madrid: Nueva Frontera.
- _____ (1972/1987) *Las etiópicas*. Madrid: New Comic.
- _____ (1980/1992) *La casa dorada de Samarcanda*. Barcelona: Norma.
- _____ (1985/1987) “Y todo a media luz”... Buenos Aires: La Urraca, Cuadernos de Fierro (publicado originalmente como *Tango*).
- _____ (1987/1990) *Las helvéticas*. Madrid: Nueva Frontera.
- _____ (1988/1993) *Mú. El misterio del continente perdido*. Barcelona: Norma.
- STEIMBERG, O. (2013a) *Semióticas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- _____ (2013b) *Leyendo historietas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia
- VERÓN, E. (1987) *La semiosis social*. Buenos Aires: Gedisa.
- _____ (2013) *La semiosis social 2: Ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós.