

LOS ESPACIOS URBANOS EN LA NOVELA NEGRA ESPAÑOLA: (DES)ENMARCAR LA CIUDAD EN LA PANTALLA Y EN EL CÓMIC

Dir.: Diane Bracco (EHIC) et Thomas Faye (CeReS)

Université de Limoges

Numerosos estudios han evocado los destinos entrelazados del cómic y el cine. A veces nos recuerdan que el cómic y el cine utilizan las mismas herramientas y el mismo metalenguaje (L. Cuñarro y J. E. Finol), otras veces subrayan que “ils empruntent [...] les mêmes voies d’expression”² al tiempo que nos recuerdan que “leur langage est essentiellement différent”³ (T. Groensteen, 2005). También comparten un interés especialmente fuerte desde mediados del siglo XX por los mundos de la ficción criminal. Esta predilección se explica porque estos medios visuales se prestan a la representación del ambiente, especialmente urbano, característico de los géneros de ficción detectivesca (J. Madrid), *noir* o *thriller*.

Como escrituras (audio)visuales, implican lo que Pascal Bonitzer designa como el “exercice d’un droit de regard”⁴ por parte del espectador/lector, así como una instancia de control de la mirada de este (W. Eisner) al imponerle una imagen, una serie de representaciones, y guiarlo hacia la interpretación de lo que se muestra. Este derecho a mirar y este control son posibles y se ejercen por el contenido de la propia imagen mostrada, pero también por la evocación, implícitamente, de lo que la imagen no muestra y de lo que supuestamente la rodea.

Jan Baetens (2021) atribuye la proximidad entre ambos medios al hecho de que están contruidos sobre imágenes “cadrées”, lo que implica por definición que también tienen un “hors-cadre ou hors-champ”, sin dejar de señalar que “le statut de cette zone autour de l’image réalisée n’est pas du tout le même”⁵. Establece así el encuadre como elemento estructurador de los lenguajes audiovisual y del cómic, y como factor ineludible de sentido en las ficciones cinematográficas, televisivas e iconotextuales.

En el cine, el encuadre se encarna en el plano, rígido y materialmente constreñido; en el cómic, toma forma de manera más flexible en el multimarco (T. Groensteen, 1999). En todos los casos, interpela al espectador/lector y se erige como una unidad de sentido, a la vez homogénea en su superficie y atravesada por una dialéctica compleja: al imponer límites a la representación, crea un espacio dentro del cual saca su cohesión de las relaciones que posibilita entre los elementos que encierra (P. Fresnault-Deruelle, 1975), insuflándoles a su vez sentido. Es, por tanto, un eslabón esencial en la estructuración de las artes secuenciales (cine, producciones televisivas, cómics), en las que es capaz de crear la ilusión de movimiento, de paso del tiempo, a partir de una escritura fragmentaria y fragmentada. En definitiva, cuestiona los valores de homogeneidad y continuidad de la representación, influyendo en la percepción. Su aprehensión debe ser, por tanto, paradigmática y sintagmática, variando así desde la representación estática contenida en el marco, hasta la inscripción de este en el *continuum* semiótico que lo une a los elementos que lo rodean.

Sin embargo, la secuencialidad propia de estos dos medios no juega con el marco de manera similar (J. Baetens, 2021; T. Groensteen, 2005), ya que el cómic se construye sobre lagunas que son sin duda más profundas que en las producciones cinematográficas o televisivas. Por lo tanto, tendremos que pensar en el marco y en los procesos que conducen a su configuración, tanto desde el punto de vista de su composición interna como del lugar que ocupa en el engendramiento de la secuencia. Estos procesos serán en primer lugar materiales: el marco y el encuadre, su corte, su modelado, su formato (más o menos “élastique”⁶ [B. Peeters, 1998] según el medio), lo que incluye

² “utilizan [...] los mismos medios de expresión”.

³ “su lenguaje es esencialmente diferente”.

⁴ “ejercicio de un derecho a mirar”.

⁵ “enmarcadas”, “fuera de cuadro o fuera de pantalla”, “el estatus de esta zona alrededor de la imagen producida no es en absoluto el mismo”.

⁶ “elástico”.

o excluye dependerá de la película, de su tratamiento analógico o digital, de los límites de la pantalla (P. Bonitzer; D. Villain), de los límites de la página o de la lámina (J. Baetens, 2021), de la materialidad del medio de difusión que informa sus contornos y, por tanto, sus contenidos. Se tratará entonces de una cuestión de procesos narrativos, ya que la construcción del encuadre pretende que el espectador/lector “reconnaisse avant qu’il analyse”⁷ (W. Eisner), obligando al director o autor a “voir’ pour le lecteur”⁸ (y, de hecho, también para el espectador), es decir, a hacer una selección de los picos narrativos a representar. Estos picos deben formar parte de una continuidad escenográfica y narrativa reconstituida por la cooperación del espectador/lector en el acto de ensamblaje y montaje de la unidad narrativa. Los procesos también serán estéticos, ya que se basan en elecciones de composición del encuadre y de la imagen, que combinan la preocupación por lo visual y la construcción de la narración. Por último, serán retóricos, en el sentido de que las elecciones mencionadas participarán, en torno al marco, en estrategias de tensión entre lo que se muestra y se dice y lo que se oculta y no se dice, entre lo que se construye y lo que se quiere construir (pensaremos en la *closure* que evoca McCloud en el cómic, como elipsis generadora de sentido, pero también pensaremos, en el cine, en la dialéctica *cadre/cache* establecida por Bazin y ampliada por Bonitzer). Esto juega con las expectativas y frustraciones del espectador/lector, que se ve obligado a someterse al marco y a imaginar sus contornos, su contexto, su fuera de marco.

Por lo tanto, quisiéramos orientar la aprehensión del marco como elemento estructurador de los medios audiovisuales y del cómic hacia una reflexión sobre lo que está en juego en una estética de la fragmentación, para cuestionar en particular los principios de continuidad, ruptura, márgenes limitantes o liberadores, cierre y apertura en la creación del universo ficcional.

A la luz de estas consideraciones se pretende examinar las representaciones de la ciudad española a través del prisma de las ficciones criminales en los medios audiovisuales (cine y televisión) y la literatura gráfica. Las atmósferas de misterio, suspense y angustia creadas por directores y autores españoles explotan el potencial visual intrínseco de los géneros fundados en el crimen, derivados de una literatura policíaca internacional inspiradora y tributaria del negro hollywoodiense de los años 40-50, el cual da protagonismo al motivo urbano. La profusión de relatos policíacos publicados cada año, proyectados en las pantallas o distribuidos a través de plataformas digitales sugiere que el género policíaco, el *thriller* y el *neonoir* (J. Memba, 2019), omnipresentes en la creación visual y audiovisual muy contemporánea en España, invita a la figuración y la representación mediante la imagen, como confirman las abundantes circulaciones transmediales de la literatura al cine, a la televisión y/o al cómic. El ejemplo más contundente es sin duda el del detective de Manuel Vázquez Montalbán, Pepe Carvalho, cuyas aventuras urbanas han sido objeto de múltiples adaptaciones cinematográficas desde finales de los años 70 (*Tatuaje* de Bigas Luna, *Asesinato en el Comité Central* de Vicente Aranda, *El laberinto griego* de Rafael Alcázar, *Los mares del Sur* de Manuel Esteban) y televisivas (serie de TVE, *Olímpicamente mort* de Manuel Esteban) y siguen transponiéndose al cómic (*Tatuaje* y *La soledad del manager*, coescritos por Bartolomé Seguí y Hernán Migoya). Más recientemente, la muy popular trilogía del Baztán de la autora vasca Dolores Redondo fue adaptada simultáneamente al cine, financiada y distribuida por Netflix, y trasladada al cómic por Ernest Sala. Aquí el elemento urbano no tiene que ver con las grandes metrópolis sino con la idiosincrasia de los pueblos y pequeñas ciudades de la Navarra profunda, pero se hace vector de significado al contraponerse con los paisajes naturales para expresar la permanencia de las supersticiones locales.

No cabe duda de que los géneros policíacos, popularizados en España por los eminentes novelistas policíacos de la Transición democrática (J. Paredes Núñez) y renovados por las artes y letras desde principios del siglo XXI (À. M. Escribà y J. Sánchez Zapatero⁹, R. Higuera Flores y J. L. López Sangüesa), otorgan al espacio urbano un papel predominante en la captación de una determinada

⁷ “reconozca antes de analizar”.

⁸ “ver’ para el lector”.

⁹ Véanse las numerosas publicaciones de los investigadores de la Universidad de Salamanca en torno a la literatura y al cine criminales españoles, coordinados por Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero. URL : <https://www.congresonegro.com/publicaciones/>

realidad humana y social. Los cineastas y novelistas gráficos se apropian de la ciudad y su imaginario, la convocan, la estilizan, la fragmentan, la (re)inventan en la pantalla o en la página, explorando por la imagen la articulación etimológica entre la ciudad (*polis*), la novela policíaca –entendida aquí en el sentido más amplio de la palabra– y lo político. Si Madrid y Barcelona siguen siendo dos polos innegables de la espacialidad criminal en dichas producciones (cine barcelonés de los años 50, cine quinqué, *Tarde para la ira* de Raúl Arévalo, *Antidisturbios* de Isabel Peña y Rodrigo Sorogoyen, también director de la película *Que Dios nos perdone...*), muchos filmes, series, novelas gráficas y cómics descentralizan sus intrigas, ambientadas en otras Comunidades Autónomas de las que permiten sondear las realidades locales. Se pueden citar el País Vasco (*Todo por la pasta* de Enrique Urbizu, *El silencio de la ciudad blanca* de Daniel Calparsoro, *Las oscuras manos del olvido* de Felipe Hernández Cava y Bartolomé Seguí, la trilogía *Yo* de Antonio Altarriba y Keko), Navarra (adaptaciones de la trilogía del Baztán de Fernando González Molina o Ernest Sala para la adaptación al cómic, *Muerte en San Fermín* de Alejandro Pedregosa y José Carlos Sánchez), Galicia (*O sabor das margaridas* de Miguel Conde, *El desorden que dejas* de Carlos Montero), la Comunidad Valenciana (*Canción de atardecer*, de Jordi Pitarch y Carlos Tosca), las islas Canarias (*Hierro* de Jorge Coira) o Andalucía (*7 vírgenes*, *Grupo 7* y *La isla mínima* de Alberto Rodríguez, *Toro* de Kike Maíllo, *El Inocente* de Oriol Paulo, *Brigada Costa del Sol* de Pablo Barrera y Fernando Bassi). Aunque la ambientación, según el lugar elegido y los rasgos identitarios convocados, le da distintos matices, la ciudad como espacio criminógeno nunca se reduce a un simple escenario: enfocada como verdadero personaje, es un “agent de la fiction”¹⁰ (J.-Y. Tadié) puesto que motiva los actos de los investigadores, víctimas y asesinos que son una emanación de ella, individuos de todos los orígenes sociales que encarnan y prolongan sus disfuncionamientos. Se analizará aquí precisamente el modo en que directores y autores se apoderan de la ciudad como espacio representado y construcción diegética que se despliega a través de un espacio de representación –el espacio fílmico o el de la viñeta, la tira, la lámina: nos interesaremos especialmente en los encuadres privilegiados por esos creadores para materializar sus miradas a los microcosmos urbanos de España, a la luz de una dialéctica de la mostración y la ocultación inherente al concepto de encuadre. El estudio de las relaciones dialógicas entre el encuadre y el fuera de encuadre, el campo y el fuera de campo o el fuera de vista revela truncamientos visuales, suspensiones narrativas, efectos de vacío que solicitan lo invisible, encuadres insólitos que centran la atención “dans les zones mornes ou mortes de la scène”¹¹ (P. Bonitzer, 1985). Se tratará de interrogar el funcionamiento del encuadre como elemento constitutivo de una gramática visual propia de cada lenguaje –cine o televisión, cómic o novela gráfica– y centrada en la composición y representación de la ciudad, en la confluencia de la percepción estética y la construcción cognitiva. Se observarán las declinaciones del encuadre/marco y (des)encuadre/(desen)marco para mostrar cómo estos procedimientos visuales –o audiovisuales en el caso de objetos que también movilizan el sonido– y narrativos generan sentido y catalizan los valores que cobra la ciudad española en la construcción del discurso que sustenta las ficciones criminales. Si bien esta publicación no excluye el estudio de las adaptaciones transmediales como fenómeno creativo, no se limitará a estas. Los autores podrán elegir corpus de uno u otro de los medios mencionados en esta presentación, para centrarse en sus especificidades.

Se redactarán las contribuciones en francés, español o inglés y se publicarán en un próximo número de la revista FLAMME. Los autores deben enviar una propuesta de aproximadamente una página antes del 31/03/2022 a los coordinadores del proyecto, Diane Bracco (diane.bracco@unilim.fr) y Thomas Faye (thomas.faye@unilim.fr). Se comunicará la respuesta del comité científico antes del 15/04/2022. Los trabajos deben enviarse a los correos electrónicos mencionados antes del 15/10/2022. La publicación está prevista para principios de 2023.

¹⁰ “agente de la ficción”.

¹¹ “en las zonas mudas o muertas de la escena”.

Comité científico

Jean-Paul Aubert (Université Côte d'Azur)
Jan Baetens (Université catholique de Louvain)
Cécile Bertin (Université de Limoges)
Pascal Bonitzer (réalisateur, scénariste et essayiste)
Nicolas Couegnas (Université de Limoges)
Camille Gendrault (Université Bordeaux Montaigne)
Émilie Guyard (Université de Pau et des Pays de l'Adour)
Matthieu Letourneux (Université Paris Nanterre)
Jacques Migozzi (Université de Limoges)
Agatha Mohring (Université d'Angers)
Pedro Poyato (Universidad de Córdoba)
Lucia Quaquarelli (Université Paris Nanterre)
Myriam Roche (Université de Savoie Mont Blanc)
Bertrand Westphal (Université de Limoges)

Bibliografía indicativa

- BAETENS Jan, "Bande dessinée, formats, hors-champ : l'enseignement des *blow books*", *Comicalités* [en línea], Bande dessinée et culture matérielle, 11 de abril de 2021.
URL : <http://journals.openedition.org/comicalites/4996>
- BAETENS Jan, "Quel décor pour quel récit dans la bande dessinée contemporaine ?", *Actes Sémiotiques, 2008* [en línea]. URL : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3401>
- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, col. "Septième Art", 1976.
- BONITZER Pascal, *Décadrages : peinture et cinéma*, Paris, Paris, Cahiers du cinéma / Éditions de l'Étoile, col. "Essais", 1985.
- BONITZER Pascal, *Le Champ aveugle : essais sur le cinéma*, Paris, Gallimard, col. "Cahier du cinéma", 1982.
- CUÑARRO Liber, & FINOL José Enrique, "Semiótica del cómic: códigos y convenciones", *Signa: Revista De La Asociación Española De Semiótica*, 22 [en línea], 2013.
URL: <https://doi.org/10.5944/signa.vol22.2013.6353>
- DEYZIEUX Agnès y PHILIPPE Marcel, *Le cas des cases. Informations, études et bibliographie sur la bande dessinée*, Paris, Bulle en tête, 1993.
- EISNER, Will, *La bande dessinée : art séquentiel*, Paris, Vertige Graphic (1^a ed. 1985), 1997.
- FRESNAULT-DERUELLE Pierre, « Du linéaire au tabulaire », *Communications*, 24, 1976, La bande dessinée et son discours, pp. 7-23.

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, "L'espace interpersonnel dans les comics", en HELBO André (dir.), *Sémiologie de la représentation*, Paris, PUF, 1975, pp. 129-150.

GROENSTEEN Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, col. "Formes sémiotiques", 1999.

GROENSTEEN, Thierry, *La bande dessinée : une littérature graphique*, Toulouse, Milan, col. "Les essentiels", 2005.

HIGUERAS FLORES Rubén y LÓPEZ SANGÜESA José Luis, "Cine negro, 'thriller' y policíaco español. Una perspectiva histórica", *Trípodos*, n° 41, Barcelona, 2017, p. 9-13.

MADRID Juan, "Sociedad urbana y novela policíaca", en PAREDES NÚÑEZ Juan (dir.), *La novela policíaca española*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1989.

MARTÍN ESCRIBÀ Àlex y SÁNCHEZ ZAPATERO Javier, publicaciones sobre literatura y cine criminales, Universidad de Salamanca, 2005-2020.

URL: <https://www.congresonegro.com/publicaciones/>

MCCLLOUD Scott, *L'art invisible. Comprendre la bande dessinée*, (trad. Dominique Petitfaux), Paris, Vertige Graphic (1^a ed. 1992), 2000.

MEDINA DE LA VIÑA Elena, *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*, Barcelona, Laertes, 2000.

METZ Christian, *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Union Générale d'Éditions, col. "10/18", 1977.

PAREDES NÚÑEZ Juan (dir.), *La novela policíaca española*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1989.

PEETERS, Benoît, *Case, planche, récit. Lire la bande dessinée*, Paris, Casterman (1^a ed. 1991), 1998.

PEETERS, Benoît, *La bande-dessinée. Un exposé pour comprendre. Un essai pour réfléchir*, Paris, Flammarion, col. "Dominos", 1993.

RIO Michel, « Cadre, plan, lecture », *Communications*, 24, 1976, La bande dessinée et son discours, dir. Michel Covin, Pierre Fresnault-Deruelle y Bernard Toussaint, pp. 94-107.

VILLAIN Dominique, *L'Œil à la caméra. Le cadrage au cinéma* (1984), Paris, Éditions de l'Étoile, Cahiers du cinéma, col. "Essais", 1996.