

HISTORIETA E IMAGEN NARRATIVA

Caraballo, Laura Cecilia, UNLP, Argentina

Introducción

En este artículo exponemos un primer paso del estudio de las cualidades narrativas de la imagen múltiple y secuencial, el cual parte de la investigación sobre la Historieta contemporánea en Argentina y Francia. Este trabajo se enmarca en el Sistema de Becas de investigación de la UNLP en el que se lleva a cabo un proyecto que se encuentra en su primera fase. El estudio de la historieta como lenguaje y como parte de la tradición de la figuración narrativa en la Historia del Arte implica en este caso el estudio de la imagen narrativa y de los mecanismos visuales que intervienen en la construcción del relato, independientemente de la presencia de texto.

Expondremos entonces, un análisis de dos dispositivos visuales medievales, el *Parement de Narbonne* y el *Tapiz de Bayeux*, imágenes múltiples y secuenciadas que apoyan su relato en las imágenes y sus correlaciones mutuas.

La cualidad narrativa de las imágenes

Partimos del concepto de « figuración narrativa » que abarca el campo del arte narrativo, por el cual el relato no es más que un pretexto, en tanto es un fin para la narración en imágenes. La historia de la imagen narrativa es tan antigua como la historia de las imágenes. Ella ha sido implementada en formas diversas, por diferentes culturas y en diferentes épocas. No obstante, la apelación “historieta” (o *comic*, *bande dessinée*, *tenbeo*, *fumetti*, etc.) designa una forma específica y moderna del relato en imágenes que responde a criterios distintivos. Los tres criterios indisociables de base son la secuencialidad, la relación texto-imagen y la reproductibilidad técnica. Estos tres elementos no se encontraron sobre un soporte material sino a partir del siglo XIX.

En la medida en que nos centramos sobre las cualidades narrativas de la imagen en la historieta, hemos elegido presentarla en función de una continuidad con la historia de las imágenes narrativas. Éste es el aspecto que trabajaremos aquí, analizando dos ejemplos de imagen narrativa y secuencial de la Edad Media: el *Parement de Narbonne* (tinta sobre seda, 286 x 78 cm., 1370 aprox.) y el *Tapiz de Bayeux* (bordado de hilos de lana teñidos sobre tela de lino, 70 x 0,50 m., 1070 aprox.). Como hemos dicho, no podemos hablar en estos casos de historieta, ya que el criterio de reproducción técnica es inexistente.

El estudio de los antecedentes históricos de la historieta forma parte del estado de la cuestión de las investigaciones sobre este dispositivo. No obstante, hallamos necesario retomarlos aquí, en pos de justificar nuestro estudio de la historieta contemporánea en el seno de la disciplina de la Historia del Arte. Es el valor narrativo de las imágenes que nos concierne y la pregunta que toma forma es entonces ¿de qué modo accede el relato a las imágenes?

Partamos para comenzar, de una definición simple de relato: el relato es la representación de un evento o de una serie de eventos (reales o ficticios) a través de un lenguaje. Podemos decir que el acontecimiento es una transformación, el paso de un estado “X” a un estado “X’ ” y está representado, es decir referido por algo o alguien. Estos dos elementos (representación-acontecimiento) se consideran como condiciones necesarias del relato: un evento no representado no es un relato; inversamente, una representación sin evento no constituye tampoco un relato, sino una descripción. La imagen narrativa se constituye de un conjunto de elementos y de relaciones visuales que presentan un hecho y exponen una acción o una serie de sucesos. Por otro lado la “leemos” como el informe de un hecho o varios, como una narración. Situado en el espacio y en el tiempo el desarrollo de la acción adquiere un sentido particular: el tiempo está condensado en la imagen.

En lo que concierne a las imágenes secuenciales y consecuentemente múltiples, percibimos el despliegue de la acción expresado por los diversos íconos separados, gracias a una cierta operación de puesta en espacio. Las imágenes coexisten y se articulan unas con las otras. La narración por su parte, se constituye gracias a una alianza de elementos comunes y de diferencias entre las imágenes sucesivas; es la estabilidad de los primeros que permite la puesta en evidencia de los cambios modificaciones. Aquello que se conserva invariante en cada imagen de la secuencia delimita y pone en evidencia los elementos que se modifican, las variaciones (en este caso) de un ícono al otro.

Figuración narrativa e historia del arte

Si demarcamos un recorrido a través de ciertos períodos de la historia de las imágenes, podremos identificar cualidades narrativas en la mayor parte de las imágenes. Sería entonces pertinente volver a la pregunta: ¿han existido acaso imágenes no narrativas? Aún siendo que no buscamos a responderla aquí, el hecho mismo de plantearnos esta pregunta demuestra la importancia de las imágenes narrativas, que por su parte atestiguan la necesidad humana de narrar a través de sistemas icónicos.

Los primeros testimonios del inicio de la capacidad humana de simbolizar y representar la abstracción del mundo material son las imágenes. Caracterizadas por un realismo sorprendente, éstas poseían una función bien específica en la época en que fueron producidas. En las cuevas de Lascaux o de Altamira, las figuras animales son tomadas en movimiento, en plena acción; es el acontecimiento el que es representa. Esta acción implica un reenvío a la construcción del relato, un antes y un después condensados en la imagen o en la figura. Lo cual puede advertirse en el uso de los recursos plásticos. El ejemplo de las patas de los animales corriendo es particularmente revelador, en la medida en que a través de la flexión y de sus posiciones con respecto a los cuerpos, se representa un instante dentro de una acción. Si bien la función de las pinturas paleolíticas era de orden sagrado sirviendo como escenografía de ritos particulares, podemos hoy en día percibir esta cualidad temporal que las acerca al relato. Esta expresión de movimiento condensado en las formas, puede observarse igualmente en la escultura clásica griega, donde las figuras humanas desnudas, producidas dentro de la observación de convenciones anatómicas precisas y ampliamente ensayadas, son representadas en una gestualidad, en la realización de un movimiento. La elección del artesano busca la representación de un momento bien específico de la acción, donde vemos una cierta tensión física en los músculos y en el equilibrio de las figuras.

En lo que concierne a las imágenes múltiples, podemos ver por ejemplo, el relato representado en las secuencias (pinturas y relieves) de los muros del Egipto antiguo, como también en las imágenes de las culturas amerindias, por ejemplo en la tela azteca de Tlaxcala de 80 viñetas que narra la historia de *La noche triste*, relativa a la llegada de Hernán Cortéz a Méjico. En la columna trajana, las compañías militares del emperador son narradas sobre un friso esculpido en relieve que se eleva en forma espiralada alrededor de la columna portando una yuxtaposición de imágenes que evocan acciones sucesivas. Asimismo, el problema de la representación del relato en el espacio plástico unitario con imágenes fijas ha estado siempre presente en la pintura occidental, siendo una de las soluciones halladas en el Renacimiento, la convención de las imágenes diacrónicas, que contaban en una imagen única un relato en varias etapas.

Un tipo particular de imagen narrativa, que construía su relato a través de una secuencia de imágenes yuxtapuestas, existía ya siglos antes que la historieta fuera constituida como lenguaje. Nos concentraremos aquí sobre dos ejemplos, dos formas singulares de narración por la imagen. Dispositivos visuales de la Edad Media, el *Parement de Narbonne* y el *Tapiz de Bayeux*, nos permitirán analizar el relato secuenciado en imágenes dentro de la historia de la narración figurativa.

A través de un análisis plástico y un sucinto estudio comparativo de las dos piezas, observaremos como el relato se construye visualmente y exploraremos dos formas a través de

las cuales la imagen narrativa medieval puede presentárenos: el relato secuenciado unitario y aquel fragmentado.

Las imágenes medievales cumplían con funciones específicas, como la instrucción por la puesta en imagen de vidas ejemplares (por ejemplo la vida de Cristo, de la Virgen o de los santos). Siguiendo al historiador Georges Duby, las imágenes tenían una doble función de aleccionamiento (recordaban el advenimiento de la muerte y el destino imprevisible) y de reconfortamiento. Esas imágenes medievales no podían cumplir funciones sino en tanto y en cuanto sus receptores poseían un cierto número de referencias previas. En los ejemplos que analizaremos aquí, buscaremos ese tipo específico de relato en imagen, que se construye a través de una secuencia. Se trata entonces, de una narración estructurada en episodios, los cuales pueden hallarse aislados por estructuras gráficas o cuadros o comportar una representación única compuesta de varias escenas, tratadas cada una como un conjunto con significación propia. Nuestro primer ejemplo, el *Parement de Narbonne*, ilustra el primer caso mencionado, mientras que el segundo, el *Tapiz de Bayeux*, ejemplifica el segundo.

El público y el saber implícito

Como estudiosos de las imágenes, podemos hoy en día construir una descripción temática de los objetos que analizamos, con la ayuda de documentos, fuentes discursivas que nos hablan de ellos. En la disciplina de la Historia del arte, establecemos constantemente vínculos entre diferentes artefactos visuales que estudiamos con otros objetos, otros textos, etc. Inversamente, el acercamiento de los consumidores contemporáneos a las imágenes, implica una fuente de conocimientos previos.

La comprensión temática de la imagen está ligada a propósitos específicos. Nos preguntamos en este sentido, cómo los espectadores del medioevo comprendían el mensaje de las imágenes narrativas. El análisis de las imágenes como medio de transmisión de mensajes específicos, debe tomar en consideración las funciones que le eran atribuidas y la mirada de los observadores de cada momento histórico.

En principio, el espectador lee la imagen dentro de sus condiciones de reconocimiento, que comportan las restricciones de lectura, es decir, los discursos y el bagaje cognitivo previo, que permiten operar el reconocimiento. Podemos en estos términos, evocar la teoría de M. Baxandall sobre el aspecto más subjetivo de la percepción de imágenes, el aparato humano de percepción. Una primera distinción es aquella que establece entre el uso general de las capacidades visuales más corrientes de los individuos y las capacidades asociadas a la percepción de las "obras de arte". Estas últimas expresamente aprendidas por un esfuerzo consciente se ligan a capacidades que pueden expresarse verbalmente. El otro polo de esta relación entre la producción y las capacidades de recepción es el pintor, que se especializa en la visualización o la materialización de las historias. En el caso analizado por el autor, los temas de las imágenes eran recibidos por un público que conocía bien los metadiscursos y que compartían un cierto número de referencias.

Como afirma el autor, el público no era una tabula rasa, sino activo en la construcción de sentido. El pintor sabía hasta que punto los observadores de esas imágenes conocían las marcas del discurso: "Su pintura consistía en general en una variación sobre un tema que el espectador conocía ya a través de otras tablas. No era entonces necesario subrayar de modo demasiado acusado las evidencias (...)"¹

Referente a la imagen medieval, Hans Belting expone a su vez la existencia de un sub-texto compartido por el público que permitía la comprensión no solo de los aspectos temáticos de las imágenes sino también –que aquí nos interesa particularmente– del esquema de representación de la temporalidad.

¹ BAXANDALL, M., *L'œil du quattrocento. L'usage de la peinture Dans l'Italie de la Renaissance*. Paris, Gallimard, 1985

“Los *historiae* de escenas múltiples ocupaban su lugar en los muros de las iglesias y los manuscritos. En uno y otro caso, ellas estaban ligadas a un contexto del que dependía simultáneamente su realidad y su sentido. Ellas se apoyaban en la ley del conjunto que subordina la imagen individual al relato global, o en el texto de la obra que no solo explica la imagen sino que le confiere su legitimidad.”²

Análogamente, podemos ver en la actualidad un cierto número de códigos que son a su vez compartidos por productores, distribuidores y el público de las imágenes en la historieta contemporánea. El lector conoce el tipo de lectura que implica la historieta como especie narrativa. En este sentido hallamos fructífero remontarnos a los orígenes de la historieta a comienzos del siglo XX en la prensa americana, donde Windsor Mc Kay en su célebre *Little Nemo in Slumberland* incluía números que guiaban el sentido de la lectura de las viñetas, de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba (FIGURA 1). Si hoy en día ese código de lectura nos parece por demás obvio a los lectores de historieta, fue necesario en el origen un aprendizaje y clarificación de las convenciones.

No es posible pensar en las imágenes narrativas y los recursos plásticos de los que ellas se sirven para representar el tiempo sin considerar las capacidades perceptivas del público y de sus referencias previas. A éstas se agrega a su vez el proceso de aprendizaje de los códigos del lenguaje o modo expresivo. Existe una instancia en que el público aprende los códigos que compartirá luego con los productores (y que éstos en una instancia posterior podrán desafiar ante la posible resistencia de los primeros). Como vimos en *Little Nemo*, la génesis del dispositivo comprende un momento donde ciertos códigos se presentan explícitamente. Luego de este momento originario, el público y el productor comparten referencias comunes que permiten la comprensión de las imágenes en diferentes niveles (temático, estilístico y estructural).

El *Parement de Narbonne* y el *Tapiz de Bayeux*

Compararemos, en la medida de lo posible, dos imágenes que poseen un soporte material de la misma naturaleza, el lienzo. Son raras las obras realizadas en un material tan frágil conservadas hasta la actualidad. La técnica de cada pieza puede constituir un primer parámetro de diferenciación plástica: tinta sobre seda por un lado y lino bordado por otro. Es importante no olvidar la diferencia entre las dos técnicas: la aguja es un instrumento muy deferente de la pluma o el pincel. Asimismo, la intervención de la pluma y del pincel pueden modificar el trazado de una línea, lo cual es imposible en el trabajo de la aguja.

Serán sin embargo los mecanismos plásticos de construcción del relato (y no los medios técnicos) los que nos ayudaran a producir un trabajo descriptivo y comparativo. En cada uno de los casos, hallamos soluciones radicalmente diferentes, lo que se explica sencillamente por la diferencia de técnicas.

Las dos imágenes se encontraban originariamente en templos, y se exponían en ciertas ocasiones especiales y estaban guardadas y plegadas la mayor parte del tiempo. Hoy podemos encontrarlas expuestas, ofrecidas al público en los museos del Louvre y de la Tapisserie de Bayeux. Ambas piezas tienen una diferencia fundamental que no podemos dejar de mencionar en esta instancia: una trata un tema religioso y la otra un tema profano que reconstruye un acontecimiento contemporáneo a su elaboración.

El *parement de Narbonne* (FIGURA 2) constituye un objeto incunable perteneciente al patrimonio del Louvre (es el único objeto de sus características que se conserva). Se trata una grisalla a la pluma para los trazos y al pincel en el caso de los modelados. La pintura no cubre la totalidad de la superficie de la seda, la cual es utilizada como fondo general para marcar las zonas de luz, especialmente en el interior de las figuras. La línea de contorno y el modelado de la tinta toma forma a través de una dilución progresiva. Su estado de conservación (observado por ejemplo en la intensidad del color) demuestra que estuvo escasamente expuesta a la

² BELTING, H., *L'image et son public au Moyen Age*, Gérard Monfort, Paris, 1998, p.12

acción del aire y de la luz, principales agentes de deterioro de las obras de arte. Se trata de un *paramento* de altar que no era empleado sino en grandes ceremonias.

La imagen atestigua un fenómeno socio-histórico que se desarrolló a partir del siglo XIII: la devoción laica o privada. Siendo la devoción un modo colectivo de religiosidad afectiva que provocaba un modo particular de contemplación de las imágenes, no estaba limitada al monasterio; la devoción por la imagen se producía en diversos medios laicos. Afirma Belting explicando la práctica de la devoción: “(...) el estado mental de *devoción* era un criterio de religiosidad personal para la que se disponía de preceptos y estereotipos. La devoción llamada privada, era igualmente una actitud colectiva donde se determinaban diversos grados de perfección.”³

Por su parte y ubicándose dentro de los parámetros de lo profano, el *Tapiz de Bayeux*, se constituye de un soporte de tela de lino, tejido a mano con un hilo de color gris-beige. Esta pieza se halla igual que el *Parament* notablemente bien conservada. Su cromatismo se constituye de una gama de ocho colores que forman las diferentes superficies de color pleno. Esta característica puede responder más a una restricción técnica más que a un objetivo expresivo. Como en el conjunto del arte medieval, la composición no considera la perspectiva artificial para la disposición de los sujetos o sus proporciones. El tamaño de las figuras es arbitrario así como la aplicación del color. Los colores de los caballos, los edificios y personajes no siguen un criterio de verosimilitud y no respetan el color local. Las costuras entre los diferentes fragmentos son prácticamente invisibles. La banda de lino está bordada con lana de color. Presenta como dijimos ocho colores diferentes, obtenidos a partir de los tres colores primarios.

El tapiz se exponía cada año en la Catedral de Bayeux, el 1º de julio en la fiesta de las Reliquias y durante los 15 días siguientes. Estaba ubicado en el interior del templo, suspendida en los pilares de la nave, de modo que se leyera en el sentido de las agujas del reloj. El origen de la creación del tapiz, realizado entre 1066 y 1077, así como su función, no son plenamente conocidas; una de las tesis más fuertes, atribuye –teniendo en cuenta el tema tratado en la obra– el encargo a Odon, Obispo de Bayeux, en ocasión de la consagración de la catedral de Bayeux. Consejero político y militar de Guillermo el Conquistador, había tomado parte en la invasión de Inglaterra y había recibido en consecuencia bienes y cargos deviniendo en 1067 Teniente General de Inglaterra.

Actualmente el Tapiz posee un interés histórico, portando información sobre los acontecimientos, personajes y múltiples aspectos de la vida cotidiana de la época. Asimismo, en la época en que circulaba, tenía como principales funciones la celebración de la victoria de Guillermo y a justificación religiosa de la conquista. El tapiz establece un lazo entre las versiones normanda e inglesa de la conquista, situando sus referencias en las fuentes históricas del lado normando (dos relatos en prosa y un poema escrito algunos años después de la Batalla de Hastings) e Inglés. Los escritores normandos tenían como principal objetivo la manifestación de la grandeza de Guillermo.

La narración en imágenes

Las imágenes narrativas que tomamos aquí forman parte de un grupo extenso de imágenes que se caracterizan por su vínculo con la evocación del tiempo, siendo que el relato en imágenes está fuertemente ligado a su capacidad de representarlo. El desarrollo cronológico de los eventos se observa a través de la limitación de las representaciones en el sentido de la lectura discursiva, de derecha a izquierda y de arriba a abajo. Los diferentes episodios se presentan de dos modos diversos, por un lado aislados por recuadros (como en el *Parament*) y por otro en una representación única (como observamos en el Tapiz). Sin embargo, ambos tipos de representación se caracterizan por la presencia de imágenes múltiples y correlacionadas, íconos separados y solidarios.

³ BELTING, H., *L'image et son public au Moyen Age*, op. cit., p. 74

El *Parement de Narbonne* es una narración de la vida de Cristo, contada en tres etapas sucesivas. La imagen se halla encuadrada por un borde follaje, cortada a intervalos equidistantes por un medallón circular con la letra “K” (inicial de *Karlous*). Está dividido en tres partes correspondientes a las tres etapas de la narración. El fragmento central, más angosto que aquellos de los extremos, está a su vez subdividido en tres partes. Las partes periféricas presentan tres escenas cada una, dispuestas en tres ojivas. El relato en imágenes narra el conjunto de sufrimientos y suplicios que precedieron la vida de Cristo. Las diferentes secuencias de acontecimientos son divididas por cuadros: en el centro la Crucifixión, a la izquierda las escenas que la precedieron y a la derecha aquellas que sucedieron posteriormente. En la lectura de izquierda a derecha, vemos la aprehensión de Cristo, el beso fatal de Judas y los soldados que se aprestan a arrestarlo. La segunda escena evoca la flagelación, Cristo semi-desnudo atado a una columna recibiendo los golpes. En el tercer fragmento, Cristo porta la cruz sobre sus espaldas y gira su rostro hacia su madre que lo ayuda. En el centro de la composición vemos el episodio del calvario: Cristo es montado sobre la cruz y coronado con espinas. Dos escenas no relacionadas con la vida de Cristo se ubican a los lados de la escena de la crucifixión. Se trata de figuras del Antiguo y Nuevo Testamento, representando las religiones cristiana y judía y los retratos del rey (Carlos V) y la reina (Juana de Borbón) arrodillados delante. El último tercio muestra el entierro de Cristo. José de Arimatea, Nicodemo y la Virgen acompañan su cuerpo. La segunda sub-parte es el descendimiento de Cristo al limbo. Finalmente el tercer fragmento de esta sección muestra la aparición de Cristo a Magdalena, con sus heridas visibles sosteniendo el estandarte. Desde el punto de vista simbólico, la imagen de Cristo en la cruz (doloroso con la corona de espinas y las heridas de la crucifixión) produjo en el siglo XI una imagen de devoción, como hemos mencionado. El crucifijo y el signo de la cruz devinieron símbolos de la fe cristiana. La imagen de la deposición de Cristo de la cruz es un preludio al tema de la Piedad (la Virgen dolorosa teniendo su cuerpo muerto sobre sus rodillas), muy corriente en los siglos XIV y XV. Cristo desciende a los infiernos y al limbo donde están encerrados aquellos que vivieron antes de su existencia y que no habiendo sido bautizados, no pudieron alcanzar el paraíso. Él los libera y los lleva a los cielos. La resurrección constituye una imagen triunfal que corona la encarnación.

Por su parte y del lado profano, el Tapiz de Bayeux narra la conquista de Inglaterra por Guillermo de Normandía a través de etapas sucesivas y un relato yuxtapuesto que no divide el espacio plástico con la ayuda de cuadros. Cada escena se acompaña de una inscripción bordada en letras mayúsculas que materializa un texto en latín.

Los principales acontecimientos –resumidos en fórmulas breves– son bosquejados a través de algunas figuras y no relatados en detalle. Las escenas se encadenan siguiendo un principio cronológico discontinuo, cada una representado sucesivamente un gran episodio de la conquista (y no de acuerdo a una narración continua que explicita los vínculos entre los diferentes episodios). El texto presente en las imágenes tiene por función completar la información dada por éstas y reducir la eventual polisemia (función descrita por Barthes en su clásica *Retórica de la imagen*). También podemos interpretar la presencia de texto como un complemento de la imagen pero de importancia inferior, ya que son las imágenes que portan el relato, el desarrollo de la acción y los detalles de la narración.

La primera mitad de la narración está dedicada al Conde Harold Godwinson, cuñado del rey Eduardo el Confesor, cuyo navío desembarca en tierras del Conde Guy de Ponthieu. Este es capturado por Guy, escena de la que es testigo un espía de Guillaume, quien pide la liberación de Harold y lo nombra caballero de Rouen. En la ceremonia le garantiza su apoyo y su deseo de llevar a Eduardo al trono de Inglaterra. El bordado muestra luego a Harold volver a Inglaterra y hacerse proclamar rey tras la muerte de Eduardo. En la escena siguiente vemos a Guillermo preparar su invasión de Inglaterra. La escena central del Tapiz describe la batalla de Hastings (tercera y última de las batallas libradas por Guillermo en toda su carrera). La obra justifica, presentándose como un testimonio de la sentencia de Dios a favor de Guillermo de Normandía, su acceso a la corona de Inglaterra.

Una de las principales diferencias entre los dos tipos de relato que presentamos aquí es la distribución de las escenas sucesivas. En el *parement*, el relato se inscribe en la arquitectura a través de una organización frontal en nichos. Estas estructuras encuadran las figuras y las

diferentes secuencias del relato. La narración se divide como dijimos en tres grandes partes, lo que responde a un criterio temático, que hemos descrito, tres grandes momentos en la vida de Cristo. El reborde de follaje cierra la totalidad del contorno de la imagen y tiene una función de marco. El tapiz por su parte, no se halla completamente encuadrado. La historia se presenta bajo la forma de un relato unitario sin presencia de ninguna división estructural. La fragmentación de las diferentes secuencias se produce por diversos procedimientos que marcan una solución de continuidad: en la mayor parte de los casos el fin de la escena es marcado por la imagen de un árbol, que juega el rol de “signo de puntuación” en el relato. La presencia de esta figura indicándole fin de cada secuencia, utilizada previamente en la pintura arcaizante –y retomada por los pintores carolingios- se volvió una tradición en los artistas del Medioevo. Existe a su vez otro elemento constante que, desplegándose en toda la extensión de la imagen, funciona como marco (y como elemento unificador): los frisos. Las dos guardas ornamentales construidas por líneas y motivos animales (fantásticos y reales) y figuras humanas en algunos fragmentos, se sitúan en las zonas superior e inferior del tapiz. La guarda cumple la función de límite pero puede al mismo tiempo ser sobrepasada y no impone un límite demasiado riguroso. Los motivos principales en este borde de guarda son pájaros y monstruos. Son tratadas a su vez algunas escenas de género. No tenemos intención de retomar el debate sobre la función de esta guarda, ornamental o simbólica (o ambas) sino de reflexionar sobre la importante función que cumple en esta pieza. Si trabajamos sobre la forma del relato en esta imagen, conferiremos en principio a los frisos la función de ligar y unificar la narración, de modo que ésta se conserve como una secuencia unitaria de hechos sucesivos. Tienen entonces estas guardas la misma función que los marcos del *Parement*, que unifican y fragmentan la narración simultáneamente (un único relato en varias etapas). La principal diferencia sin embargo, es la presentación del relato, que sigue una lógica ternaria en el caso del *Parement* (tres espacios, tres nichos) y un espacio uniforme en el Tapiz, que presenta un gran zona horizontal sin fragmentación estructural aparente y en una yuxtaposición de figuras.

Ambos dispositivos ofrecen elementos que acompañan el desarrollo del relato y que funcionan como motivos solidarios que lo unifican. Podemos hallar indicios que vinculan las diferentes partes, como el principio de incidencia de los personajes. Las variantes e invariantes del relato en cada unidad icónica son las que portan la narración y definen el relato como tal; lo cual se materializa, por ejemplo en la persistencia de los motivos, como el personaje de Cristo. Este motivo permanece constante en la obra en cada unidad icónica pero representado en situaciones diversas lo que implica una modificación o cambio de su actitud física y de los personajes y elementos que lo rodean.

El relato se despliega de manera horizontal en los dos casos y la organización es secuenciada: una sucesión de acontecimientos, de acciones yuxtapuestas. Las figuras se repiten, los personajes reaparecen de una secuencia a la otra; la distancia entre las diversas representaciones de Cristo, que corresponde a una distancia espacial en el soporte material comprende simbólicamente una distancia temporal. Esta correlación entre espacio material (en el espacio plástico) y tiempo simbólico (que se escurre en la narración) puede ser la clave de la narración en imágenes, careciente de los elementos básicos de la narración por la palabra.

La copresencia de imágenes y su encadenamiento en el espacio plástico y a su vez los lazos que se establecen entre ellas a través de las variantes e invariantes del relato son aspectos fundamentales en el análisis de la construcción de la narración en imágenes. Se trata de elementos comunes a todas las manifestaciones de la imagen narrativa secuencial.

Cierre

En el marco del estudio de la historieta como arte figurativo narrativo, nos hemos centrado -siguiendo la apelación de Thierry Groensteen “especie narrativa a dominante visual”- en la construcción del relato por las imágenes. Una vez planteada la cuestión de las cualidades narrativas de las imágenes múltiples, afirmamos que imagen y relato han estado siempre próximos. En principio ya que la temporalidad está a menudo presente en el discurso icónico, aún tratándose de imágenes únicas. Como hemos referido, el relato es la representación de un acontecimiento o una serie de ellos por un lenguaje. Hemos visto brevemente el modo en que la narración se construye a través de los elementos visuales haciendo un análisis de dos dispositivos visuales del medioevo y cómo la acción se despliega en la sucesión de iconos a

través de una operación de puesta en espacio y de correlaciones entre ellos. Las imágenes coexisten y se articulan unas con otras estableciendo variables y constantes de la historia presentes visualmente.

Este trabajo que busca indagar en los modos de ser del relato en imágenes y al mismo tiempo de desentrañar los mecanismos a través de los cuales la puesta en espacio construye un relato que el lector/observador puede reconstruir, tiene como continuación un análisis análogo que profundizará en los mecanismos del relato historietístico a través de ejemplos concretos de historieta contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, Jacques, *L'image*, Paris, Nathan, 1990.
- BAXANDALL, Michael, *L'œil du quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985.
- BAETENS, J. et LEFEVRE, P., *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*, Bruxelles, Centre Belge de la Bande Dessinée, 1993.
- BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004.
- BELTING, Hans, *L'image et son public au Moyen Âge*, Paris, Gérard Montfort, 1998.
- DUBY, George, *Art et société au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1997.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, *Récits et discours par la bande*. Essais sur les comics, Paris, Hachette essais, 1977.
- GARNIER, François. *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, Paris, Le léopard d'or, 1982 (3^e édition)
- GOMBRICH, Ernst, *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*. Paris, Gallimard, 1996.
- GROENSTEEN, Thierry, *Le système de la bande dessinée*. Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- GUBERN, Roman, *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987.
- JAKOBSON, Roman, « Linguistique et poétique » (chap. XI) dans *Essais de linguistique générale*, trad. fr. Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, 1963.
- RINGBOM, Sixten, *De l'icône à la scène narrative*, Paris, Gérard Monfort éditeur 1997. Ed. originale : 1965.