

Intertextualidad y metaficción en *Trazo de tiza* de Miguelanxo Prado*

Antía Marante Arias

Universidade de Santiago de Compostela

Resumen

Este artículo desarrolla el análisis de la obra *Trazo de tiza* (Prado, 1993) del ilustrador y autor de cómics Miguelanxo Prado, que obtuvo los premios “Alph-Art al Mejor Álbum Extranjero” en el Festival del Cómic de Angoulême en 1994 y el de “Mejor obra” en el Saló Internacional del Còmic de Barcelona de 1994. En primer lugar se centrará la atención en la explícita red intertextual que la obra plantea: la estructura narrativa de *Trazo de tiza* surge a partir de una reflexión extraída del cuento de Jorge Luis Borges “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (*Ficciones*, 1944). El entramado se completa con otros dos textos: *La invención de Morel*, novela de Bioy Casares, y *Dama de Porto Pim*, libro de relatos de Antonio Tabucchi. En segundo lugar, se atenderá al componente metaficcional que vincula las cuatro obras mencionadas. En este sentido, el cómic de Prado se convierte en una “obra abierta” —según la expresión de Umberto Eco— que exige la participación activa de un lector que debe completar su sentido último.

Palabras clave: literatura y cómic, intertextualidad, metaficción, Miguelanxo Prado, *Trazo de tiza*, J. L. Borges, A. Tabucchi, A. Bioy Casares.

Abstract

This article focuses on the analysis of *Trazo de Tiza* (Prado, 1993), a work by Miguelanxo Prado. As an illustrator and comics writer, in 1994 he obtained the prizes “Alph-Art to the Best Foreign Album” at the Festival International de la Bande Dessinée d’Angoulême and “Best Work” at the Saló Internacional of the Còmic of Barcelona. The analysis will first center attention on the explicit intertextual net that Prado’s work poses: the narrative structure of *Trazo de Tiza* arises from a reflection described in Jorge Luis Borges story “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (*Ficciones*, 1944). The framework is completed with two other texts: *La invención de Morel*, a novel by Adolfo Bioy Casares and *Donna di Porto Pim*, a short story book by Antonio Tabucchi. Secondly, this article will attempt to lay out the metafictional component that links the four works previously mentioned. As a whole, Prado’s comic turns out to be an “opera aperta” as Umberto Eco once expressed, demanding the reader’s active participation in order to achieve the final and ultimate meaning.

Keywords: literature and comic, intertextuality, metafiction, Miguelanxo Prado, *Trazo de tiza*, J. L. Borges, A. Tabucchi, A. Bioy Casares.

En 1993 apareció en Norma Editorial la primera edición en formato álbum de *Trazo de tiza*, obra del ilustrador y dibujante de cómics Miguelanxo Prado¹. La obra, que amplió su difusión

*Cita recomendada: Marante Arias, A. (2009). “Intertextualidad y metaficción en *Trazo de tiza* de Miguelanxo Prado” [artículo en línea] *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, núm. 4. Universitat de València [Fecha de consulta: dd/mm/aa] <<http://www.uv.es/extravio>> ISSN: 1886-4902.

¹ Tras su debut a finales de los años setenta en diversos *fanzines* gallegos, se traslada a Barcelona e inicia sus colaboraciones en varias revistas entre las que destacan *Zona 84*, *Comix Internacional*, 1984, *Cairo* y *Cimoc*. En *Creepy*, de Toutain Editor, aparece *Mar de tinieblas*, su primer trabajo. Las series *Fragmentos de la Enciclopedia Délfica* (1982-1983), *Stratos* (1984-1985), *Crónicas incongruentes* (1985-1986) y *Quotidiania delirante* (1986-1989) preludian la llegada de su multipremiada obra, *Trazo de tiza*, reeditada en 2003 con nuevas planchas que incluyen un

gracias a sus traducciones al inglés, francés y portugués, entre otras lenguas, fue galardonada con un gran número de premios entre los que destacan el de “Mejor libro de la Asociación de librerías especializadas de Francia” (1993), “Mejor obra” en el *Saló Internacional del Còmic de Barcelona* (1994), el “Alph-art al Mejor álbum extranjero” en el *Festival del Còmic de Angoulême* (1994), el “Premio de la crítica al mejor libro del año” en Austria (1994), el “Premio de honor del Festival de Amadora” en Portugal (1994) y las nominaciones a los premios estadounidenses “Eisner” y “Harvey”(1995).

Trazo de tiza narra la historia de Raúl, un viajero que llega de manera casual a un islote perdido en la inmensidad del océano, y de dos personajes femeninos: Ana, viajera que dedica su tiempo a la escritura de un diario y Sara, dueña de la única taberna de la isla y madre de un misterioso muchacho llamado Dimas. El escenario insular dibujado por el autor coruñés se convierte en un misterioso territorio donde se suceden un conjunto de acontecimientos extraños e inexplicables. Los intentos del protagonista por esclarecer lo que ocurre son infructuosos y, finalmente, se verá inmerso en una historia de amor enigmática con un final inesperado. La preferencia por un argumento “infinitesimal”, que supone la narración pausada de un conjunto mínimo de hechos, reclama un lector reflexivo y atento que difiera, en cierta medida, del simple aficionado a las historietas. Según Miguelanxo Prado, este último “no suele adentrarse profundamente en la obra; [sino que] más bien la sobrevuela” (2003: 87). El estudio de la obra permitirá mostrar cómo el medio secuencial se erige como espacio adecuado para plantear un entramado de referencias literarias y reflexionar sobre la creación artística.

El concepto de intertextualidad

El análisis de *Trazo de tiza* toma como punto de partida la noción de “intertextualidad”, enunciada por Julia Kristeva y desarrollada por Gérard Genette en el ámbito de la Literatura Comparada. Partiendo de las ideas del teórico ruso Mijail Bajtin, para quien la narrativa de Dostoievski se caracterizaba por una “polifonía textual”, según la cual la pluralidad de conciencias del universo narrativo daba lugar a una pluralidad de voces en el seno del texto, Kristeva señala la posibilidad de coexistencia de varios textos dentro de un texto (2002: 10). Así, la intertextualidad es definida como la “transposición de uno o varios sistemas de signos dentro de otro, acompañada por una nueva articulación de la posición enunciativa y denotativa” (en Stam, 1992: 204). Del mismo modo, incidía Kristeva en la capacidad del proceso

homenaje al historietista Hugo Pratt. De su labor como ilustrador de textos literarios destacan, desde su colaboración con Laura Esquivel en *La ley del amor* (1997), con un cómic de cincuenta páginas intercalado en la novela, hasta su contribución a la obra de Manuel Rivas, *Bala perdida* (1996). Otros títulos como *Tangencias*, *Pedro y el lobo* o, la reciente *A mansión dos Pampín* completan la obra de Prado, en la que también ocupa un lugar destacado la película de animación *De profundis*, codirigida con Nani García y estrenada en 2006. Desde el año 1998 dirige “Viñetas desde o Atlántico”, Salón del Còmic de A Coruña.

intertextual de enfrentar al lector no sólo a una estructura textual, sino a todo un proceso complejo de significados y relaciones emergentes.

En segundo lugar, deberá tenerse en cuenta para el análisis la concepción del proceso intertextual de Michael Riffaterre, que presta especial atención a la génesis dialéctica del significado textual a partir de la interacción entre texto y lector. El teórico francés define la intertextualidad como “la percepción del lector de las relaciones existentes entre un texto y todos aquellos que le preceden y surgen a continuación” (en Stam, 1992: 204), de modo que, además de poner de manifiesto la superación de las fronteras del texto y la incardinación de las obras literarias en una red más amplia donde se establece el diálogo entre unas y otras, llama la atención sobre el proceso de la recepción. En “Compulsory reader response: the intertextual drive”, Riffaterre fija su definición de intertexto como “one or more texts which the reader must know in order to understand a work of literature in terms of its overall significance (as opposed to the discrete meanings of its successive words, phrases, and sentences)”² (1990: 56); por lo tanto, la respuesta del receptor es capital a la hora de reconocer los intertextos y completar el sentido global de la obra.

Finalmente, Gérard Genette, en *Palimpsestes*, contempla la noción más amplia de “transtextualidad” como “todo aquello que pone un texto en relación, bien de forma manifiesta, bien en secreto, con otros textos” y distingue dentro de ella dos conceptos fundamentales para el análisis: “intertextualidad”, entendida de un modo mucho más restrictivo que Kristeva como la “efectiva copresencia de dos textos” y “paratextualidad”, referida a la relación del texto con todos los textos que lo rodean, ya se trate de títulos, prefacios, epígrafes, dedicatorias, etc. Las definiciones de “cita”, “alusión” y “paratexto” que Genette elabora explican, en buena medida, determinados elementos incluidos en *Trazo de tiza*, como podrá comprobarse a continuación.

Estructura del álbum, paratextos y capítulos

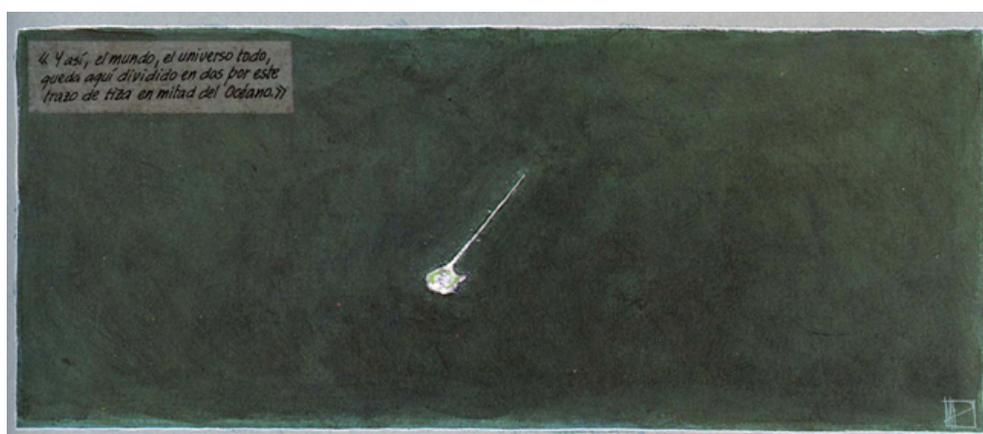
La división del álbum en siete capítulos viene condicionada por su previa publicación episódica en la revista *Cimoc*³ durante el bienio 1992-1993. Además de los textos integrados en los globos y viñetas, se incluye como material ficcional un conjunto de citas y notas de diferente naturaleza. Estos paratextos, que se incardinan entre los capítulos y en hojas aparte con tipos

² “Un intertexto es uno o varios textos que el lector debe reconocer con el fin de entender la totalidad de la significación de una obra literaria (en oposición a los significados discretos de sus palabras, frases y oraciones sucesivas)” (Riffaterre, 1990: 56).

³ Se trata de una revista española de historietas en la que Miguelanxo Prado también publicó su serie *Tangencias* (1995). Si se atiende a la publicación episódica de *Trazo de tiza*, cabe destacar la ausencia de cualquiera de los paratextos que aquí se analizan. Como portada de cada una de las entregas se incluye un motivo ampliado de una viñeta de la sección junto a un fragmento de texto extraído directamente del episodio o un pequeño resumen de la trama escrito por el editor. *Trazo de tiza* se publicó en ocho números sucesivos de la revista, del 134 al 141. Sin embargo, el álbum completo pasará a estructurarse en siete capítulos. Se incluye a continuación, a modo de orientación, la distribución de los episodios del álbum de 1993 en los números de *Cimoc* correspondientes: n. 134 (de la revista): cap. 1 (del álbum); n. 135: cap. 2; n. 136: cap.3; n. 137: 8 planchas del cap. 4; n. 138: 8 planchas del cap. 4; n. 139: cap. 5; n. 140: cap. 6; n. 141: cap.7.

blancos sobre fondo negro, contrapuntean la narración en viñetas y recogen reflexiones que trascienden lo planteado en ella. Por esta razón, resulta pertinente presentar un inventario de los elementos paratextuales del álbum para comprender la estructura global del mismo y atender a su valor en relación al conjunto.

La primera plancha del álbum narra la lucha de un navegante en su velero ante una imprevista tormenta. A continuación, se incluye una ilustración a toda página en que se muestra un contenido similar al de una de las viñetas de la página 31 del álbum, donde se coloca el título de la obra y el nombre del autor. Se trata de un paratexto en el que se representa una isla en la inmensidad del océano y que, además, propicia una segunda lectura en clave metafórica que conecta con el título del álbum y se erige como *leit motiv* del conjunto. La ilustración pretende destacar la analogía visual —que Ana propondrá en su diario— entre la isla perdida en el océano y un pequeño “trazo de tiza” dibujado sobre un fondo de color.



Trazo de tiza, de Miguelanxo Prado (2003: 31).

En primer lugar, junto a la portada del capítulo 1, se incluyen dos epígrafes que conectan con el contenido de la obra y con los procedimientos narrativos empleados. La cita inicial pertenece a *El caso del secuestro*, novela de S. S. Van Dine⁴, y llama la atención sobre una premisa de corte fenomenológico: “Tú has visto y oído lo mismo que yo, únicamente que interpretamos los hechos de modo diferente” (2003: 6). Se destaca la relación existente entre la clave de aproximación al género detectivesco y a la historia de *Trazo de tiza*, ya que ambas exigen una actitud atenta e incrédula por parte del lector para la reconstrucción de unos hechos que se pueden interpretar de múltiples modos. La ficción ofrece al lector unos acontecimientos hilados por una lógica no causal y finalmente debe cuestionarse si la interpretación a que le conduce es válida o no.

⁴ S. S. Van Dine, pseudónimo de Willard Huntington Wright (1888-1939), crítico de arte y autor norteamericano que creó el personaje del detective Philo Vance. *The Kidnap Murder Case* (1936), es la novela número IX de la serie protagonizada por Vance.

La segunda de las citas pertenece a las primeras líneas del cuento de J. L. Borges “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, recogido en su obra *Ficciones*, en el que se alude al bosquejo de una posible novela:

Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores -a muy pocos lectores- la adivinación de una realidad atroz o banal (Borges, 2002 [1971]: 13).

Miguelanxo Prado toma el relevo y convierte este esquema de “protonovela” en el punto de partida de su historieta, de modo que el valor de este paratexto trasciende la mera evocación de un referente prestigiado y entronca con el verdadero dispositivo de arranque de la narración. En este pasaje se apunta también el nombre de Bioy Casares y, por tanto, se adelanta la referencia escogida como origen del entramado intertextual. Asimismo, en las primeras líneas del prólogo de Borges a *La invención de Morel* de Bioy, se hace referencia a un conjunto de “novelas sin argumento o de argumento infinitesimal” (2006 [1953]: 9). *Trazo de tiza* presenta un ritmo pausado y un argumento mínimo, de modo que se vincula fuertemente con el conjunto de obras destacadas por Borges.

Junto al sexto capítulo se incluyen dos nuevas citas que amplían los límites del álbum. La primera de ellas es un fragmento de la novela *La luz del deseo* de Armand Silas y la segunda un extracto de la crítica de A. Casas a esta obra, publicada en la revista *Notas al margen*. Las líneas extraídas de la novela contienen referencias al islote, a sus habitantes y a la existencia de un faro que no funciona:

Hicimos escala en un islote miserable, un peñasco triste sólo poblado por lagartos y gaviotas en compañía de una vieja huraña, un tipo taciturno y brutal y una muchacha vulgar y desaliñada. El parentesco que existiese entre ellos resultaba difícil de determinar. La casa en la que vivían, única en la isla a excepción de un faro fuera de uso que coronaba un único montículo, estaba destaralada y sucia, impregnada en un olor pringoso de aceite rancio, y aunque nos ofrecieron comida y alojamiento a precios ridículos, preferimos cenar y dormir en nuestro barco (Prado, 2003: 68).

Estos paratextos trascienden la ficción de *Trazo de tiza* y contribuyen a desdibujar en mayor medida los límites existentes entre la realidad y la ficción. Los hechos de la novela de Armand Silas se desarrollan en una isla que comparte ciertas características con la del álbum de Prado. La inserción de este fragmento de *La luz del deseo* permite mostrar una visión degradante y distanciada de unos personajes que, pese a que no se corresponden por completo con los de *Trazo de tiza*, sí que pueden relacionarse con ellos.

La crítica de A. Casas⁵ sobre la novela de Silas no sólo desvela el género de la obra, una novela erótica con pinceladas autobiográficas, sino que destaca su ínfima calidad. Las citas y la novela,

⁵ La crítica incluida es la siguiente: “Según palabras del propio Silas, *La luz del deseo*, su segunda novela erótica, narra experiencias autobiográficas. Si es así será ése el único interés —morboso— que pueda llegar a tener su libro,

pese a que poseen total validez dentro de los límites del álbum, no conectan con ninguna realidad externa a ella. Se trata, pues, de una “falsa intertextualidad” creada, al igual que en algunos cuentos de Borges, para expandir la ficción y, en última instancia, presentar al lector la novela de un escritor que, en determinado momento, tuvo acceso a una isla sospechosamente semejante a la de *Trazo de tiza*. En este caso, los paratextos se recuperan como instrumento con que plantear nuevos juegos y canalizar la autorreflexión.

Junto al séptimo capítulo se incluye la carta que el editor R. Brines envía a Ana para comunicarle que ya ha leído el “mecanoscrito” de su novela. El valor del paratexto conecta con el de los anteriores, ya que contribuye a completar la historia del personaje de Ana más allá de la historia narrada y, además, advierte sobre su proyecto de escritura de una novela basada en sus experiencias en la isla. Al igual que *La invención de Morel* o *Trazo de tiza*, en palabras del editor R. Brines, aquélla se encuadra dentro de obras “tan reflexivas, tan introspectivas” que “no tienen un gran público”; con un ritmo tan irregular “que por momentos puede resultar tedioso”; y con una extensión “excesiva, teniendo en cuenta la práctica inexistencia de acción o tensión” (Prado, 2003: 76). En definitiva, este conjunto de apostillas sobre la novela presentan un fuerte carácter autorreferencial y autoirónico, ya que cualquier comentario negativo sobre la novela de Ana puede extrapolarse a la ficción en la que se engarza y, en un nivel externo a la ficción, a *La invención de Morel*.

El editor termina su carta sugiriéndole a Ana la reescritura de su obra, que incluya “alguna pincelada de erotismo y algo de acción”, y que no deje que “los personajes piensen tanto”, para así alcanzar un mayor éxito de ventas. En resumen, se le pide a Ana que escriba una novela similar a la de Armand Silas para garantizarse un hueco en el mercado literario. Por lo tanto, a través de esta carta se ironiza sobre el mundo editorial que no acoge propuestas personales y arriesgadas. Con este ejemplo se acredita cómo el paratexto contiene reflexiones autorreferenciales que permiten mostrar los mecanismos constructivos seleccionados en el álbum y destacar los vínculos existentes entre cada uno de los textos citados o aludidos.

La parte final del álbum incluye cuatro nuevos paratextos dignos de mención: una lámina titulada “Incognita natura”, con dos fichas propias de un cuaderno de naturalista; una ilustración en la que aparece Sara, la dueña de la taberna, mirando el mar por la ventana en actitud melancólica; una “anotación final”, nuevamente con tipografía en blanco sobre fondo negro; y tres planchas recogidas con el título “Homenaje a Hugo Pratt”. El retrato de Sara sintetiza visualmente el final abierto del álbum ya que representa su actitud de espera de nuevas visitas. El álbum se cierra con el “Homenaje a Hugo Pratt”, microrrelato protagonizado por Corto Maltés, personaje de culto del dibujante veneciano. A lo largo de estas planchas se narra cómo

pues no podrá el lector encontrar en él ningún otro mérito digno de mención (fragmento de la crítica a *La luz del deseo* por A. Casas en *Notas al margen*, n. ° 135, octubre de 1988)” (Prado, 2003: 68).

unos técnicos del Servicio de Costas llegan a la isla donde tenía lugar la acción de *Trazo de tiza* para valorar el arreglo del faro. En un diálogo entre Corto Maltés y Sara, el aventurero comunica a la tabernera sus planes inmediatos de instalarse en la isla para dedicarse a la puesta a punto del faro fuera de funcionamiento.

Para concluir este recorrido se tendrá en cuenta la “Anotación final”, paratexto a cargo del autor, que incluye una suma de advertencias sobre la lectura de la obra, que no pretende ser un divertimento intrascendente. Se trata de un epílogo, pero la actitud del autor no difiere de la de Cervantes en su prólogo a *Don Quijote de la Mancha*, donde el escritor áureo apuntaba la posibilidad de que su novela fuese objeto de diferentes lecturas dependiendo de la naturaleza del lector que se enfrentase a sus páginas: “Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención” (Cervantes, 1999: 18). En el álbum de Prado, quien sobrevuela los hechos no capta la profundidad del planteamiento; por el contrario, aquél que es exhaustivo en su lectura está predispuesto a percibir un mayor número de detalles que lo predispongan a múltiples interpretaciones de los hechos.

Umberto Eco plantea en su *Opera aperta*, que toda obra de arte es “un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un sólo significante”. Sólo a partir de esta definición se puede entender *Trazo de tiza* como mensaje enigmático que exige la intervención activa del receptor y que acepta múltiples interpretaciones. En *La invención de Morel*, de Bioy Casares, la siguiente reflexión en boca del narrador: “Cuando era chico jugaba a los descubrimientos en las ilustraciones de los libros: las miraba mucho e iban apareciendo objetos interminablemente” (2006[1953]: 74), conecta con lo enunciado y apunta cuál debería ser la actitud esperable del lector del cómic de Prado, su lector modelo⁶, en palabras de Eco.

Entramado intertextual

A lo largo de este apartado se repasará la red intertextual del álbum en que, a partir de una obra concreta, se suceden y se multiplican las referencias. En *Trazo de tiza* todos los intertextos desempeñan un papel fundamental como elementos cohesionadores de todos los niveles de sentido de la obra. Antes de profundizar sobre ellos es necesario reparar en un aspecto puramente argumental que vincula el álbum de Prado con *La invención de Morel*. En ella, el misterioso protagonista, único habitante de una isla desconocida, ve interrumpida su tranquilidad ante la imprevista llegada de una hermosa mujer:

⁶ Desde la acuñación de la noción de “lector implícito” por parte de Wolfgang Iser diversos conceptos teóricos han llamado la atención sobre la instancia receptora, desde el “informed reader” de Stanley Fish al ya citado “lettore modello” de Eco, pasando por el “interdieter leser” de Edwin Wolf y el “archilecteur” de Michael Riffaterre.

En las rocas hay una mujer mirando las puestas de sol, todas las tardes. Tiene un pañuelo de colores atado en la cabeza; las manos juntas, sobre una rodilla; soles prenatales deben de haber dorado su piel; por los ojos, el pelo negro, el busto, parece una de esas bohemias o españolas de los cuadros más detestables (Bioy Casares, 2006 [1953]: 32).

Este mecanismo de contemplación se recupera en la obra de Miguelanxo Prado, cuando Raúl pasa a desempeñar temporalmente un papel de *voyeur* al observar a Ana desde la ventana de la taberna. Sin embargo, a continuación, se produce una inversión de papeles y es ella la que disfruta de una visión privilegiada de Raúl desde el faro. Mediante la dialéctica de encuadres picados y contrapicados se consigue plasmar a través de las ilustraciones el juego existente en el primer estadio de la relación entre los protagonistas, antes de intercambiar palabra.

Mientras que en la novela de Bioy Casares el protagonista está condenado a su condición de *voyeur*⁷, en *Trazo de tiza* Raúl consigue entablar una conversación con Ana y averiguar su nombre mientras comparten mesa en la taberna de Sara. En este primer diálogo se desvela el hipotexto: “No has dicho palabra en toda la comida. Todo esto me recuerda a una narración de Bioy Casares: *La invención de Morel*. ¿La conoces?” (2003: 20). El personaje es el encargado de anotar una alusión que sólo podrá ser percibida por un lector modelo, de modo que se advierte una profunda imbricación entre el componente metaficcional —entendido como conciencia y reflexión sobre la propia obra, sus procedimientos e influencias— y el intertextual. Ambos personajes se revelan como buenos lectores y, sólo esta cualidad permite dotar de verosimilitud al hecho de que sean ellos mismos los encargados, no sólo de sacar a la luz el entramado intertextual, sino también de establecer conexiones entre lo que les ocurre y sus referentes ficcionales.

⁷ En la novela de Bioy Casares resulta significativo el modo indirecto mediante el que el protagonista llega a conocer el nombre de su amada. Desde un escondite escucha el fragmento de conversación que se lo revela: “Créame, Faustine —dijo el barbudo con desesperación mal contenida, y yo supe el nombre: Faustine” (2006 [1953]: 58).



Trazo de tiza, de Miguelanxo Prado (2003: 20).

En la siguiente conversación que mantienen los protagonistas surge una nueva conexión intertextual que entronca con un juego planteado en *La invención de Morel*. Stoever, uno de los personajes de la novela de Bioy Casares, declama un conjunto de versos⁸ que, en principio, no se asocia a ningún poeta. Seguidamente, desvelará que son de Verlaine y el lector deberá fiarse de tal apunte si no los reconoce. Del mismo modo, en *Trazo de tiza*, Raúl cita el verso “Inutile phare de la nuit” (2003: 23) que Ana atribuye inmediatamente a François-René Chateaubriand. De la respuesta de Raúl se deduce que la cita ha sido indirecta, a partir del autor Antonio Tabucchi, hecho que amplía el entramado intertextual y permite dar el salto a una nueva ficción, *Dama de Porto Pim*. Ante este hecho, Ana se muestra tajante y afirma que “es una frívola temeridad citar sin conocer las fuentes” (2003: 23). Los personajes se convierten tanto en transmisores directos de los contenidos intertextuales como en piezas clave capaces de activar la reflexión sobre la propia ficción que se está desarrollando. De este diálogo se deduce una concepción de la literatura como *continuum* de obras interconectadas ante el cual el lector puede perder la perspectiva a la hora de relacionar contenidos y títulos.

⁸ Se trata de los primeros versos de la composición *Amour* (1892) de Paul Verlaine: “Âme, te souvient-il, au fond du paradis,/ de la gare d’Auteuil et des trains de jades/ t’amenant chaque tour venus de La Chapelle?” (Bioy Casares, 2006 [1953]: 158).



Trazo de tiza, de Miguelanxo Prado (2003: 23).

Si Raúl conoce a Chateaubriand a partir de Antonio Tabucchi es necesario acudir a la obra del autor italiano para captar las dimensiones reales del juego intertextual planteado. En “Otros fragmentos”, uno de los relatos incluidos en “Naufragios, derrelictos, tránsitos, lejanías”, primera parte de la *Dama de Porto Pim*⁹, el narrador se refiere a una isla lejana denominada *Île de Pico*:

Durante mucho tiempo he conservado en mi mente una frase de Chateaubriand: *Inutile phare de la nuit*. Creo haberle atribuido siempre un poder de desencantada consolación: como cuando nos apegamos a algo que revela un *inutile phare de la nuit* y sin embargo nos permite hacer algo sólo porque creíamos en su luz: la fuerza de las ilusiones. En mi memoria esta frase iba asociada al nombre de una isla lejana e improbable: *Île de Pico, inutile phare de la nuit*¹⁰ (Tabucchi, 2001 [1984]: 33).

En contraposición con lo que ocurre con la geografía huidiza de *Trazo de tiza*, en *Dama de Porto Pim* existe una voluntad real de incluir paratextos —un apéndice con un mapa y una nota— que permitan localizar empíricamente dónde se desarrolla la acción: “a una latitud Norte

⁹ La obra se conforma como un cuaderno de fragmentos heterogéneos: apéndices, transcripciones, apuntes históricos, microbiografías, anotaciones sobre la geografía de las islas Azores, etc.

¹⁰ La cita continúa así: “(...) Cuando tenía quince años leí *Les Natchez*, libro incongruente y absurdo y a su manera magnífico. Me lo regaló un tío mío que abrigó durante su no larga vida el sueño de ser actor y que probablemente amaba en Chateaubriand la teatralidad y la escenografía. El libro me fascinó, cautivó mi imaginación y la arrastró con prepotencia entre los bastidores de la aventura. Recuerdo algunos pasajes con toda precisión y durante años he venido creyendo que la frase del faro le pertenecía. Se me ha ocurrido citar el pasaje exacto en este cuaderno, de forma que he vuelto a leer *Les Natchez*, pero no he encontrado mi frase. Primero he pensado que se me había pasado por alto por haber releído el libro con las prisas de quien busca simplemente una cita. Luego he comprendido que no encontrar una frase como ésta pertenece al sentido más íntimo de la propia frase y eso me ha consolado. También me he preguntado qué papel ha podido jugar la fuerza evocadora de sugestión, tal vez inconsciente, de esta frase para llamarme a una isla donde no había nada que allá me llamase. A veces los pasos de nuestra vida pueden estar guiados también por la combinación de pocas palabras. Sólo me resta decir que en Pico, por la noche, no brilla ningún faro”.

que varía de 36° 55' a 39° 44', y a una longitud comprendida entre los 25° y los 31°, se encuentra el archipiélago de las Azores, formado por nueve islas” (Tabucchi, 2001 [1984]: 92). El verso “Inutile phare de la nuit” presenta funciones dispares dependiendo de la ficción en la que se integra: en el relato de *Dama de Porto Pim* alude a la esperanza del narrador, mientras que en *Trazo de tiza*, el faro fuera de funcionamiento del que habla el verso, pasa a convertirse en elemento característico de la escenografía de la isla, junto al muro del dique y la taberna de Sara.

Estas líneas del relato de Tabucchi ponen en tela de juicio la filiación del verso. El narrador relee *Los Natchez*¹¹ de Chateaubriand para localizar el fragmento, pero comprueba que la memoria y el paso del tiempo le han jugado una mala pasada al borrar el límite entre las distintas ficciones que ha leído a lo largo de su vida. Lo más probable es que el verso pertenezca a una obra de la que ni siquiera recuerda el título. Posteriormente, en *Trazo de tiza*, se da por aceptada la atribución del verso a Chateaubriand —Ana reconoce el verso y el lector que sobrevuele la historieta confiará en la autoridad de sus palabras—, aunque esta filiación al escritor francés no tenga validez fuera de la ficción y venga motivada por la asociación planteada previamente en la obra de Tabucchi.

A continuación, se efectuarán dos calas en las siguientes cuestiones: la relación con el relato de Antonio Tabucchi, a partir de los motivos del “muro” y del “cuaderno del naturalista” y la presencia del diario en las tres ficciones revisadas.

El muro del espigón y el “cuaderno del naturalista”

Como en las novelas detectivescas, en el álbum se obvian detalles para no proporcionar excesivos datos al lector. De la misma forma que un director de cine escoge los encuadres y distribuye, añade o elimina información a través del montaje para dirigir la mirada del público, Miguelanxo Prado dosifica la información en cada viñeta y dirige la mirada de quien observa. En las primeras viñetas se observa cómo Raúl, el protagonista, acaba de llegar al espigón de la isla. A continuación, muestra que es un lugar muy transitado al encontrar un muro repleto de mensajes de todos aquellos que por azar llegaron antes a ese lugar. La primera de las viñetas representa, en un plano entero, a Raúl leyendo las anotaciones del muro; la siguiente proporciona un plano detalle, focalizado con el personaje, donde se distinguen algunos de los mensajes, en distintas lenguas, dibujados sobre el dique.

¹¹ Poema en prosa de Chateaubriand que versa sobre la colonia de los natchez en la Luisiana de 1927.



Trazo de tiza, de Miguelanxo Prado (2003: 11).

El motivo del muro, que se erige como pieza fundamental de la historia, está tomado, tal y como explica Prado en su “Anotación final”, del relato “Otros fragmentos”, donde se destacaba la existencia de un muro en la isla de Horta con una serie de inscripciones:

Para los navegantes que recalán en Horta es habitual dejar en el dique del muelle un dibujo, un nombre, una fecha. Es un muro de unos cien metros de largo donde se superponen dibujos de barcos, colores de banderas, números, frases. Recojo una entre otras muchas: *Nat, de Brisbane. Voy donde me lleva el viento* (Tabucchi, 2001 [1984]: 36).

Al comienzo de la narración, Raúl sobrevuela con la mirada los mensajes escritos en el muro y no fija su atención en ninguno en concreto. En consecuencia, se incluye una viñeta detalle que focaliza la visión del lector y la equipara a la mirada de Raúl. La visión limitada de los mensajes del muro que se proporciona al lector lo sitúa al mismo nivel de conocimiento que el personaje, reproduciendo una visión sesgada de la realidad que caracterizará a Raúl a lo largo de toda la historia. Al final de la narración, muro y mensaje adquieren nuevamente protagonismo, pero con considerables diferencias: Raúl es el autor de la nota en el muro, “Ana, volveré el próximo junio. Te esperaré. Te amo. Raúl” (2003: 83). El lector, entonces, además de cuestionarse si su reconstrucción de los hechos es válida, siente la necesidad de volver al principio para comprobar cuáles eran los mensajes iniciales y emprender una segunda lectura más pausada. No se trata de una historia circular, sino de una historia que está condenada a borrarse y contradecirse a medida que se avanza en su lectura.



Trazo de tiza, de Miguelanxo Prado (2003:83).

Por otra parte, los sistemas de comunicación a los que recurren tanto los personajes del relato de Tabucchi como los del cómic de Prado vienen condicionados por las características de la geografía en donde se desarrollan las historias. En el bar de la isla imaginada por el escritor italiano, el *Peter's Bar*, se encuentra un gran tablón de madera en el cual se acumulan numerosas notas a la espera de sus destinatarios:

Del tablón de madera del *Peter's* penden notas, telegramas, cartas a la espera de que alguien venga a reclamarlas. *For Regina, Peter's Bar, Horta, Azores*, dice un sobre con sello canadiense. Pedro y Pilar Vázquez Cuesta, *Peter's Bar, Azores*: una carta de Argentina, y también ha llegado. Una nota ya algo amarillenta dice: Tom, excuse-moi, je suis partie pour le Brésil, je ne pouvais plus rester ici, je devenais folle. Écris-moi, viens, je t'attends. C/o Engeneiro Silveira Martins, Avenida Atlántica 3025, Copacabana. Brigitte. Y otra implora: Notice. To boats bound for Europe. Crew available!!! I'm 24, with 26.000 miles of crewing/ cruising/ cooking experience. If you have room for one more, please leave word below! Carol Shepard (Tabucchi, 2001 [1984]: 38).

Al igual que los viajeros de Horta, Ana deja un sobre a Raúl en la misteriosa fonda de la isla. Páginas después, cuando él regresa, se presenta una viñeta con un plano detalle del lugar de la estantería donde la nota había sido colocada y tras preguntar por Ana, Sara, la tabernera, sólo alcanza a responderle: “No sé de quién me habla, señor” (2003: 80). La imposibilidad de que el lector encuentre el sobre en la viñeta pone de manifiesto las contradicciones que subyacen al devenir de la trama y la posible pluralidad de interpretaciones.

El segundo de los motivos de relación entre las ficciones es la inclinación existente en las obras de Tabucchi y Prado por las taxonomías y los nombres científicos. En el texto “De un reglamento”, perteneciente a la segunda parte de *Dama de Porto Pim*, titulada “Naufragios y balleneros”, se incluye un pasaje de un reglamento para la pesca de los cetáceos:

Art. 1 El presente reglamento es válido para la pesca de los cetáceos abajo indicados, cuando se efectúe en las aguas territoriales de Portugal y de las islas que le pertenecen:
Cachalote, *Physeter catodon* (Linnaeus)
Ballena común, *Balenopectera physalus* (Linnaeus)
Ballena azul, *Balenopectera musculus* (Linnaeus)
Ballena enana, *Balenopectera acustorostrata* (Linnaeus)
Ballena gibosa o «Ampebeque», *Megaptera nodosa* (Linnaeus)
(2001[1984]: 64).

Las ballenas aparecerán además en una de las viñetas de las planchas de homenaje a Hugo Pratt y, posteriormente, fuera de los límites del álbum analizado, se incorporarán al imaginario marino de Miguelanxo Prado en su película de animación *De profundis*, donde se narra la aventura subacuática de un pintor enrolado en un barco pesquero que sobrevive a un naufragio. Los nombres científicos convierten el relato de Tabucchi en un cuaderno de naturalista, motivo retomado por Miguelanxo Prado para cerrar su historia. El apéndice denominado “Incógnita natura” incluye dos fichas ilustradas que remiten a la fauna y la flora de la geografía claustrofóbica imaginada. Si bien los apuntes “De un reglamento” cumplen en la obra de Tabucchi la función de remitir a una geografía concreta y real, con su fauna específica, Miguelanxo Prado se vale de las convenciones de un cuaderno de campo e incluye dos fichas de una naturaleza que no tiene correlato real. Las etiquetas “*Laxus Violeus*” y “*Quercus Robur Oceanica*” hacen referencia a un árbol bajo el que Ana, en un momento determinado, escribe su diario y a la especie de la gaviota¹² que está presente en muchas de las viñetas y contempla con el lector todo el desarrollo de la trama.

La inserción de estas fichas pone de manifiesto nuevamente el carácter lúdico de la narración y la fina línea que separa lo vivido de lo imaginado, lo real de lo ficticio. Uno de los mecanismos clave de toda la obra es dotar de una pátina de realidad todo cuanto aparece, hecho que contrasta con la verdadera naturaleza de los elementos, ya que sólo pueden existir, con características tales, en el entorno imaginario de la isla.

La escritura de diarios

En este último apartado se tendrá en cuenta un hecho estructural que relaciona todas las obras que forman parte del entramado intertextual estudiado: la tematización del acto de la escritura a través de la presencia de “diarios”. En cada una de las ficciones analizadas este mecanismo presenta una función diferenciada, pero la escritura de todos ellos viene motivada por una situación de retiro, bien en una isla, bien en un barco. Este contexto predispone a los personajes

¹² En la página 22, Raúl bautizará al ave con el nombre de “Lucas”, hecho que provoca la individualización de la gaviota y le otorga un estatuto de acompañante y confidente del personaje. La aparición del pájaro responde a una necesidad estructural, ya que permite la verbalización de las percepciones y los pensamientos de Raúl y el acceso a ellos por parte del lector (el mismo privilegio que conceden las anotaciones, por su parte, del diario de Ana).

a una contemplación morosa del entorno. El protagonista de *La invención de Morel* de Bioy Casares necesita plasmar por escrito sus percepciones del entorno por su situación de aislamiento:

Escribo esto para dejar testimonio del adverso milagro. Si en pocos días no muero ahogado o luchando por mi libertad, espero escribir la *Defensa ante sobrevivientes* y un *Elogio de Malthus* (...) Hasta ahora no he podido escribir sino esta hoja que ayer no preveía. ¡Cómo hay de ocupaciones en la isla solitaria! (2006 [1953]: 16).

Toda la novela, escrita en primera persona, se conforma como un diario en el que el protagonista vierte sus impresiones. En este fragmento llama la atención sobre la función testimonial de su escritura y constata su voluntad de escribir dos nuevas narraciones. Por el contrario, en el relato “Otros fragmentos” de *Dama de Porto Pim*, la figura de Miss Elisa Nye convierte su diario en un cuaderno de viaje donde registra todo lo que ocurre durante la campaña en la ballenera “Shylyp” en la que se enrola:

Se llamaba Miss Elisa Nye, tenía diecisiete años y para reunirse en las Azores, con su abuelo materno, el naturalista Thomas Hickling (...) no dudó en embarcarse en la ballenera “Shylyp” que navegaba a vela desde New Bedford hasta las “Islas Occidentales”, como los americanos llamaban entonces a las Azores. Miss Elisa era una muchacha emprendedora y despierta, crecida en una familia americana de costumbres puritanas y frugales. En la ballenera no se desanimó e hizo cuanto estuvo en su mano para poder ser útil. Su viaje duró desde el diez de julio hasta el trece de agosto de 1847. En su simpático diario, redactado con rapidez y desenvoltura, habla del mar, del viejo capitán Gardner, huraño y paternal, de los delfines, de los tiburones y naturalmente de las ballenas. En sus ratos libres, además de atender a su diario, leía la Biblia y *The Corsair* de Byron (Tabucchi, 2001 [1984]: 37).

En *Trazo de tiza*, Ana es el personaje vinculado a la escritura de un diario. Resulta significativo cómo el título del cómic nace de su percepción poética de la realidad, que se traduce en los comentarios que recoge constantemente en un cuaderno. Las anotaciones de Ana sirven de contrapunto de la narración de la que ella es protagonista. Este juego metaficcional explicita la estructura de *mise en abîme* de la obra y el doble estatuto de Ana como protagonista de la historieta y como escritora de una novela. En una de las viñetas de la página 60 se explicita visualmente una nueva estructura de cajas chinas: Raúl se encuentra en la taberna de Sara, bebiendo vino, y la etiqueta de la botella que se distingue sobre la mesa muestra una ilustración en la que aparecen un faro y una gaviota, sinécdoque especular de la isla donde se encuentra.

Una de las reflexiones que Ana recoge en las páginas de su diario contiene el sintagma escogido como título para el cómic del que es protagonista: “La isla resulta ser, de esta forma, un límite blanco e incierto entre lo tangible y lo posible, y así, el mundo, el universo todo, queda aquí dividido en dos por este trazo de tiza en mitad del Océano” (2003: 30). Casualmente, el lector nunca podrá llegar a conocer el título de la novela de Ana creada a partir del conjunto de sus anotaciones y de la que se tiene constancia a partir del paratexto, analizado con anterioridad, que contiene la respuesta del editor tras el envío del material para su publicación.



Trazo de tiza, de Miguelanxo Prado (2003: 30).

Las anotaciones de Ana se incluyen a modo de didascalias y aportan diferentes contenidos. A través de algunas de ellas se accede a una descripción objetiva de lo que sucede: “13 de junio. Hoy, a media tarde, ha llegado otro barco. Hace calor” (2003: 14); otras muchas explicitan sus percepciones personales: “Las gaviotas, flotando lentas en el aire denso, se lamentan con voces de niño y tono lastimoso, retazos desprendidos del faro blanco, del dique blanco, de la isla blanca” (2003: 22). Todos ellos son comentarios que nunca llegan a verbalizarse a lo largo de la narración, de forma que se le concede al lector el privilegio de acceder a sus más recónditos pensamientos.

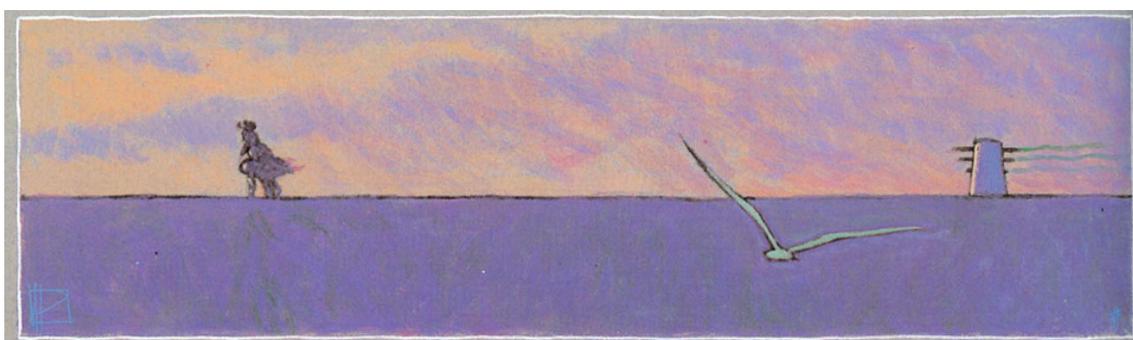
Del conjunto de anotaciones destacan aquellas que permiten completar la visión sesgada que el lector posee de los hechos: “14 de junio. La isla es un puzzle en el que las piezas encajan por su forma, pero no componen la imagen lógica esperada” (2003: 36), “El faro, el dique, Sara y su hijo... todos son, tomados por separado, perfectamente banales. Es el conjunto el que resulta inquietante” (2003: 36), “La actitud de Raúl ante todo esto es de casual espectador. Yo, en cambio, me siento implicada desde que, hace un año, quise creer que el mensaje que por azar leí en el muro iba, inverosíblemente, dirigido a mí” (2003: 36).

En definitiva, todo el material que pertenece al diario de Ana, y que se proporciona progresivamente al lector a lo largo del álbum, conforma el argumento de una obra novelística que comparte paralelamente las mismas características del álbum en que su autora se inserta como personaje.

Final

Tanto la ambigüedad a lo largo de toda la historia, como la inexistencia de un final que cierre la ficción, contribuyen a definir *Trazo de tiza* como un texto que, tal y como enuncia Eco, precisa de un lector cooperante que lo ayude a funcionar. En su “Anotación final”, Miguelanxo Prado confiesa que contempló la posibilidad de incluir dos epílogos más: uno que resumiese una reconstrucción de los hechos más superficial y otro que mostrase una segunda reconstrucción más compleja, aquélla que se espera del lector modelo. Sin embargo, la presencia de estas claves hubiese atentado contra la verdadera naturaleza de la obra.

Aunque el análisis se ha centrado en el repaso de dos mecanismos que se relacionan exclusivamente con el componente verbal de la obra, el álbum adquiere su verdadero valor al ser apreciado como espacio de confluencia armónica de imagen y literatura. El cómic de Miguelanxo Prado constituye un poema gráfico generado a partir de la contemplación del cielo y del paisaje insular creado para la ficción. El ilustrador gallego consigue la máxima expresividad en viñetas como la siguiente, en las que las figuras aparecen reducidas a la mínima expresión y el color se convierte en un elemento transmisor de significados tan efectivo como la palabra.



Trazo de tiza, de Miguelanxo Prado (2003: 34).

Trazo de tiza ejemplifica la traslación de un “argumento infinitesimal” a un medio mayoritariamente asociado a obras en las se precipitan, a ritmo frenético, peripecias y aventuras. El álbum combina una sucesión de viñetas de corte impresionista con la presentación de una historia situada en un espacio permeable a la suspensión temporal y a la lógica causal, idóneo para las “unutterable and self-repeating infinities” de las que Borges habla en su prólogo a *La invención de Morel*. Asimismo, el entramado intertextual esbozado permite trascender este espacio claustrofóbico insular y activar el diálogo entre las ficciones que sirven de punto de partida para la configuración de la historia. Junto a él, adquiere gran importancia el componente metaficcional y autorreflexivo que permite ironizar sobre el propio acto de la escritura y

justificar la mirada especular de la obra hacia sus propias influencias y mecanismos constructivos.

Bibliografía

- Bioy Casares, A. (2006 [1953]). *La invención de Morel*. Barcelona: Destino.
- Borges, J. L. (2002 [1971]). *Ficciones*. Madrid: Alianza.
- Borges, J. L. (1932). “El arte narrativo y la magia” [fecha de consulta: 26/04/09], <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/67927393210369673743457/p0000006.htm>.
- Cervantes, M. de (1999). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Crítica.
- Chateaubriand, F. R. (1829 [1826]). *Los Natches o los habitantes de La Luisiana: poema en prosa*. Barcelona: M. Sauri y Cía.
- Eco, U. (1997 [1962]). *Opera aperta*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (1977). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- De Santis, P. (1998). *La historieta en la edad de la razón*. Buenos Aires: Paidós.
- Domínguez, L. (1992). “La luz de los sueños”, *Cimoc* 136: 12-13.
- Gass, W. H. (1974). *La ficción y los personajes de la vida*. Buenos Aires: Juan Goyanarte.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- Gubern, R. & L. Gasca. (1988). *El discurso del cómic*. Madrid: Cátedra.
- Guiral, A. (1993). *Veinte años de cómic*. Barcelona: Vicens-Vives.
- Hutcheon, L. (1984). *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. London: Routledge.
- Kristeva, J. (1974). *La révolution du langage poétique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Kristeva, J. (2002). “«Nous deux» or a (his)tory of intertextuality”, *Romanic Review* 93: 7-13.
- López López, Y. (1999). “Os lapis dun carpinteiro”, *Interesarte* 5: 9-11.
- Prado, M. (2003). *Trazo de tiza*. Barcelona: Norma Editorial.
- Prado, M. (2008). *De profundis*. Santiago de Compostela: El Patito Editorial.
- Rajal Fernández, M. (2002). *Cómic: aplicacions e estratexias*. A Coruña: Toxosoutos.
- Riffaterre, M. (1990). “Compulsory reader response: the intertextual drive”. In: Worton, M. & Still, J. (eds.) (1990): 56-78.
- Rodríguez Monegal, E. (2003). *Obra selecta*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Stam, R. et alii (1992). *New Vocabularies in film semiotics*. UK: Routledge.
- Tabucchi, A. (2001 [1984]). *Dama de Porto Pim*. Barcelona: Anagrama.
- Verlaine, P. (1962). *Oeuvres poétiques complètes*. Paris: Gallimard.
- Waugh, P. (1984). *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London: Methuen.
- Worton, M. & Still, J. (eds.) (1990). *Intertextuality: theories and practices*. Manchester: Manchester University Press.