

El intervalo alucinatorio en las aventuras de Corto Maltés, de Hugo Pratt: la figuración de la palabra y la discontinuidad visual.

L'intervallo allucinatorio nelle avventure di Corto Maltese, di Hugo Pratt: La figurazione della parola e la discontinuità visiva.

Ivan Pintor Iranzo

The hallucinatory interval in Hugo Pratt's Corto Maltese: the figuration of the word and the visual discontinuity. *With his character Corto Maltese, the Venetian cartoonist Hugo Pratt reinvented the adventure for the twentieth century. In the work of Pratt, different landscapes and spaces are rediscovered through previous literary works. The present article approaches the literary construction of the different albums of Corto Maltese using the concept of Menippean satire. Moreover, each of the stories of Corto Maltese raises the tension between the accumulation of literary wisdom and historical knowledge, and a constant need to escape. In the form of dreams, hallucinations or suspensions of the story, there are always moments when the plot stops and the story tends toward graphic and narrative abstraction. As formulated by art theorist Carl Einstein, the notion hallucinatory interval allows studying these rhythmical instants that produce a very special form of participation of the reader based on a direct and almost haptic experience.*

Keywords: *hallucinatory interval, Menippean satire*

A través de su personaje, Corto Maltés, el dibujante veneciano Hugo Pratt reinventó la aventura para el siglo XX. Siempre con un libro bajo el brazo, de Conrad al Barón Corvo, consiguió que cada paso de Corto quedase suspendido entre la ensoñación literaria y la historia, al abrigo de un patio de Venecia o sobre los adoquines de San Telmo, en Buenos Aires. Ninguna otra criatura serial, después de la crónica de la Segunda Guerra Mundial que Milton Caniff construyó en *Terry y los piratas* (1934-1947) ha pisado un suelo tan cincelado por los hechos históricos y a la vez tan fértil en herencias literarias. Con la muerte de Pratt en 1995, Corto Maltés quedó tan huérfano como sus lectores, y privado de la muerte que debería haberle sorprendido defendiendo la sierra de Teruel junto a la brigada Lincoln, durante la Guerra Civil española.

Junto a los mapas y cronologías que detallan el paso de Corto por Manchuria, Suiza o el Kafiristán, Pratt dejó a sus lectores el regalo de los pasos perdidos entre un álbum y el siguiente, el sentir certero de un personaje históricamente real. ¿Quién, en los últimos veinte años, no se ha dormido alguna

vez con un libro en las manos, imaginando una nueva aventura de Corto, quizá esa que su amigo Rasputín solicita en la última viñeta de las tres páginas que Manara dedicó a Pratt tras su fallecimiento? ¿Qué hizo el marino durante la Primera Guerra Mundial, después de despedirse de Pandora al final de *Una ballata del mare salato*, antes de contribuir al derribo del Barón Rojo y apoyar al Sinn Féin en Irlanda? De igual modo que las aventuras de Tintin, de Hergé (Georges Rémi), permitirían reconstruir, como un friso enciclopédico, los caminos de la historia y la geopolítica del siglo XX desde los años treinta a los setenta, los álbumes de Corto Maltés proponen el ejercicio de una fabulación inscrita en la historia con una época en este caso pasada para su autor, las primeras tres décadas de ese siglo XX.

Las páginas de prefacio histórico que, con la publicación de las aventuras de Corto en forma de álbum, empezaron a anteceder al relato, apuntan a un universo susceptible de ampliación. En efecto, la línea lábil que Pratt fue conquistando y el modelo de narradores como Jack London, Stevenson, Haggard y Burton se ensambla con un efecto documental. Como si de antiguas fotografías o filmaciones se tratase, cada una de las aventuras posibilitaría ir acercándose, deteniéndose y examinando los hilos de la historia que la atraviesan. Un personaje secundario, el ritual de una comunidad indígena, las disensiones en un grupo político, un episodio bélico, la nota al pie de un viejo manuscrito o el más ínfimo detalle de un uniforme constituyen umbrales hacia un doble territorio de fabulación e investigación. Si desde su primera aparición, atado a unos maderos en cruz en medio del Pacífico en *Una ballata del mare salato* (1967), Corto vive en una perpetua despedida, cada nuevo álbum es, sobre todo, la ocasión de un encaje de erudición histórica y literaria y una simultánea tentativa de fuga de todos esos conocimientos y de toda forma de figuración.

El propósito del presente artículo es exponer la tensión entre la acumulación de saberes literarios y gestos de inscripción histórica en cada una de las historias y álbumes de Corto Maltés y la presencia de una voluntad sustractiva que, con frecuencia, suele traducirse en secuencias oníricas o alucinatorias. Del sueño ambientado en la Atlántida del pequeño Tristán Bantam en *Cita en Bahía* (*Sous le signe du Capricorne*, 1970) hasta la alucinación de Corto Maltés en el

álbum *Fábula de Venecia* (*Favola di Venezia, Sirat Al-Bunduqiyyah*, 1977), en la que el marino dialoga con una serie de caligrafías árabes, se constata la reiteración de un mismo fenómeno: una figura pasiva, casi siempre Corto, se adentra en un espacio visual y narrativo en el que la figuración se desvanece y se transforma de manera paulatina en una sucesión de trazos rítmicos y formas caligráficas. Ante las grafías árabes, como ante los hexagramas del *Yijing*, Corto Maltés afronta la descorporeización y la transformación de los signos gráficos en una mera pauta rítmica.

El Intervalo Alucinatorio

En esa forma de trance, el álbum encuentra un contrapeso casi abstracto de la erudición concitada a través de sus páginas. Cuando Carl Einstein aplicó el concepto *intervalo alucinatorio* al arte moderno como traslación de las dinámicas rítmicas identificadas en las formas artísticas de las sociedades tradicionales africanas — o *prácticas estéticas imbricadas*, como ha señalado Estela Ocampo (1985) al advertir sobre la naturaleza emancipada del término arte— supo incorporar asimismo un acercamiento a la dimensión temporal de las imágenes basado en la experiencia. Precisamente porque las viñetas no poseen un tiempo propio sino que se confían al que les otorga el lector, esta experiencia reviste una importancia doble: la página y la doble página es una forma de espacialización del tiempo que no impone una sola lectura lineal, sino que permite navegar o perderse en el juego de interacción entre tiempos y suspensiones temporales fundados en un juego rítmico.

Que ante la secuencia de imágenes, el lector es llamado a insuflar tiempo en la concatenación de espacios intericónicos entre viñetas es un fenómeno que Federico Fellini subrayó al comparar el carácter físico de cada viñeta, su naturaleza de huella mnémica y temporal, con mariposas muertas y fijadas con alfileres. Durante la lectura de historietas, el aliento del lector devuelve el aleteo a las mariposas-viñetas y hace de sus diferentes metamorfosis un proceso único. Quizá porque Pratt nunca la hizo explícita, la imagen que anida con mayor ardor en la memoria de Corto y de sus lectores es la de una navaja deslizándose sobre la palma del personaje en la adolescencia. Cuando, después de ser advertido por una

amiga gitana en la judería de Córdoba, el joven Corto decide trazar sobre su mano la línea de la fortuna que le falta no solo se hace dueño de su destino sino que, a la vez, concita en un solo gesto la dinámica fundamental que sostiene el avance del relato sobre la página de cómic: el afán de continuidad, la orientación de un patrón rítmico vectorizado por encima de la tensión discontinua y polirrítmica de las viñetas.

Acaso, la secuencia que abre *Corto Maltés en Siberia* (*Corte Sconta detta Arcana*, 1974), con un sueño del marinero en la Corte Sconta de Venecia, es una reduplicación de ese corte fundacional. Sobre la voz de Boca-Dourada — “Cuando un adulto entra en el mundo de los cuentos es para siempre, ¿No lo sabías, Corto?” —, la punta de un pincel traza las diferentes líneas de un hexagrama del libro adivinatorio chino conocido como *Yijing* o *I Ching*, el *Libro clásico de los cambios*¹. Además de constituir una nueva metáfora del diálogo entre la discontinuidad de las viñetas y la continuidad de la lectura, el detalle de los hexagramas reclama la atención del lector tanto sobre la opacidad del propio signo gráfico, convertido en un mero patrón rítmico, como sobre las líneas (*yao*) *yang* y *yin*, esto es continuas o quebradas, de cada uno de los trigramas. De igual modo que en la pintura y en la escritura tradicional china, en las viñetas de Pratt importa menos la emulación mimética de la realidad que el equilibrio sutil entre lo lleno y lo vacío, que la dinámica interna del trazo.

Sin embargo, más allá de la voluntad de hacer de la superficie del papel un espacio de transfiguración pleno (*hua*), que Pratt comparte con la tradición de la pintura paisajista china y con la centralidad de la escritura en el pensamiento extremooriental, hay un aspecto más que pone en correlación la naturaleza de los hexagramas del *Yijing* con el conjunto de la búsqueda estética de Pratt a través de su obra: la necesidad de crear la tensión del vacío para que exista circulación energética, *qi* en la tradición extremooriental. Nada hay en lo lleno que circule sin la presencia de lo vacío. Y nada existe en la imagen, la *imago*, que posibilite el relato sin la invocación de lo que los padres de la iglesia denominaron el *vestigium*, la contraimagen, la huella de la semejanza perdida en todo ejercicio

¹ El origen de este libro oracular se remonta al inicio de la dinastía de los Chou (1122-221 a.C.) y, según la tradición, los autores fueron cuatro santos: Fu Hi, el rey Zhu Wenwang, el duque de Zhougang y Confucio, en diferentes periodos, desde el s.XI al V a.C.

de figuración. En determinados momentos del relato, merced a ese anhelo de dar entrada al vacío, Pratt lleva de la mano al lector hacia el territorio de la experiencia pura, y se adentra en una suerte de expresionismo casi-abstracto, en lo que en el territorio de la mística se asimila a la vía negativa al abordar el legado de maestros como Eckhardt.

La Vía Negativa

Sin lugar a dudas, el gran logro de Pratt fue fusionar dos tradiciones de la historieta: la línea clara europea y las sombras de maestros estadounidenses como Noel Sickles, Lyman Young y Milton Caniff. Pero en su apertura hacia nuevas formas de relato, los tiempos muertos, las suspensiones y la arqueología de los espacios que Pratt pone en práctica constituye un despliegue paralelo a la indagación sobre la negatividad, sobre aquello que no está y sobre el plano vacío que no devuelve la mirada. De igual modo que cineastas coetáneos como Antonioni, Bresson o Godard y anticipándose a los caminos contemporáneos de directores como Apitchapong Weerasethakul y Philippe Grandrieux o de historietistas como Gipi, con Pratt adquiere importancia en el cómic la posibilidad de rescatar aquello que no está, la contraimagen, la tensión vertiginosa entre lo que mira y lo que deja de mirar al lector en cada imagen. ¿Qué fenómeno visual y narrativo, qué inducción de la experiencia temporal se sustancia entre la asimetría dinámica de las líneas de sombra en la arena en *En el nombre de Alá* o en el sueño de *Leopardos*, ambos relatos incluidos en *Les Ethiopiques* (1973)? ¿Qué sucede a través del tableteo de las danzas sufíes y el encuentro con el doble de Corto en *La casa dorada de Samarcanda* (*La casa dorata di Samarcanda*, 1980)?

En uno de los álbumes más significativos de su última etapa, *Las helvéticas* (*Les Helvetiques*, 1987), Pratt relata el viaje que Corto Maltés emprende en compañía de su amigo, el profesor Steiner, hasta la mansión de Hermann Hesse en Montagnola. Lejos de hallar al escritor, Corto y Steiner son recibidos por uno de sus personajes, el protagonista de *El último verano de Klingsor*, un niño en el que resuenan ecos del acercamiento al mito griálico tanto por parte del poeta medieval Wolfgang von Eschembach como a través de la música de Wagner. A partir del momento en que el pequeño se miniaturiza y queda integrado en el fresco

medieval que decora una de las paredes de la villa, todo el relato se urde en función de la entrada —literal— de Corto en una sucesión de frescos y bajorrelieves y, más tarde, en un ejemplar del *Parzival* de Von Eschembach. Corto se convierte entonces en una figura que se desliza por entre las viñetas discontinuas de los frescos o los códices que iluminan el manuscrito de *Parzival*. El cuerpo del personaje no se ve inmerso en la acción sino que se convierte, como la mirada del lector, en el hilo que restituye la continuidad a las diferentes secuencias que se desarrollan conforme a la mecánica de los sueños.

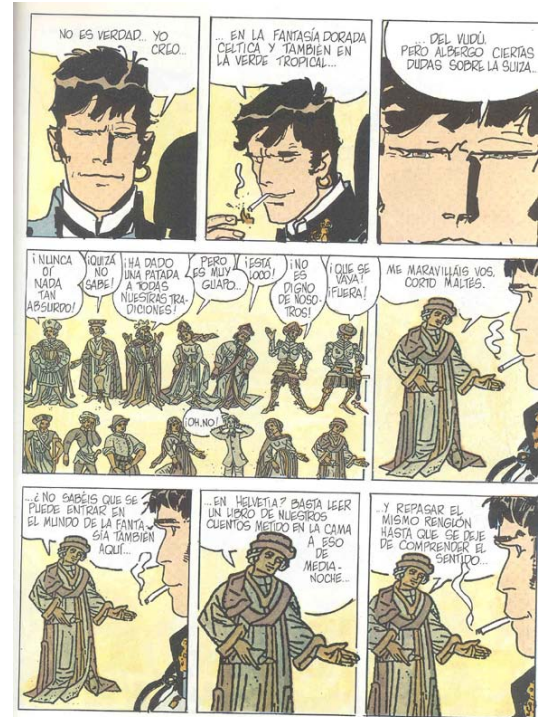
A diferencia de lo que resultaba más frecuente en las primeras obras de Pratt —desde *Asso di Picche* (1945) y *Ernie Pike* (1957) hasta *La ballata del mare salato*—, la hilazón entre las viñetas de *Las helvéticas* no adquiere en este caso su cualidad dinámica en función del movimiento narrativo, de la acción. Ésta queda en un segundo plano, contemplada por Corto. Es el carácter rítmico de las líneas y los espacios en blanco lo que se constituye el motor de lo que cabría denominar un *equilibrio dinámico*². Por eso, se entiende que las figuras con las que dialoga el marino sean medievales, resueltas conforme a un patrón representativo simbólico antes que realista, inspiradas en frescos, salterios y códices y en ilustraciones de la Vulgata. Por esa misma razón, Pratt no articula esas líneas con escrituras alfabéticas —excepto, por supuesto, en el caso de los textos de los bocadillos o filacterias—, sino con escrituras de elevado valor pictográfico, de igual modo que en *Mû* (1988) o *Corto Maltés en Siberia*.

En la secuencia de apertura de *Mû*, que se aproxima a la existencia de un continente perdido en el que coinciden la tradición de la Atlántida con alusiones comprendidas en la tradición maya, Pratt emplea un recurso narrativo inhabitual en la historieta, casi privativo de su puesta en escena y que le sitúa entre el cómic, la literatura y el cine: la aproximación óptica y narrativa, en una suerte de *dolly movement*, desde un grupo de figuras hasta un detalle muy concreto. En este caso, desde el exterior del marco de la viñeta, un grupo de peces son instados a hablar

² La página de cómic asimila un ritmo que constituye una traslación visual, musical o narrativa de un esquema de movimiento que, por definición, está orientado. Metafóricamente, podrá decirse que el tipo de equilibrio al que aspira la composición de toda página o doble página de cómic obedece una organización fractal, que admite alteraciones sin que ello bloquee su propio principio rector. El equilibrio dinámico, se entendería, así, como un equilibrio tendente al cambio pero no a la entropía y la disgregación, razón por la cual encuentra mejor su espacio de definición en el campo fractal que en una lógica estrictamente newtoniana como la que Arnheim sostiene, por ejemplo, en *Entropy and Art* (1971).

acerca de una guerra mítica que opuso a atlantes y atenienses y de una catástrofe que acabó con la civilización atlante. A partir de la viñeta que reproduce con trazo deliberadamente tosco y línea pura el ojo de un pez, las siguientes ofrecen una serie de *cortes* sobre diferentes ojos y, después, un movimiento de apertura dividido en sucesivas viñetas sobre el rostro de la figura de un monarca en un códice maya.

El contraplano de esa secuencia es el rostro de Corto Maltés en el interior de una escafandra de buzo. Asiste, de hecho, a un trayecto que va de la imagen real en movimiento a la escritura, un camino que a lo largo de sus aventuras el marino suele recorrer en los dos sentidos. Merced a esa imagen se comprende que la voz que dialogaba con los peces correspondía a Corto. Las siguientes secuencias justifican la situación: cuando el personaje asciende al bajel donde le esperan sus compañeros sigue divagando, a causa de la falta de oxígeno. Y, a lo largo de la historia, va creciendo la importancia de los pictogramas. Uno de ellos representa a la mariposa nocturna según el modelo de los códices mesoamericanos y se convierte en un personaje que guía a Corto a través del reino de los muertos. La mariposa es una figura constante en las obras de los dos autores que mejor han sabido elaborar la opacidad del signo gráfico y la asimilación entre la mancha, el trazo de tinta de los contornos y la grafía: Pratt y Comès, para quien aparece, al igual que las manchas del test psicoanalítico de Rorschach, como espejo lábil de la constante mutación de las imágenes.



Hugo Pratt, *Las Helveticas* (*Les Helvétiques*, 1987)



El Blanco Primordial

En latín, el término *imago* no sólo designa a la imagen, sino también estado definitivo de los insectos de metamorfosis completa, y como la mariposa, la

imagen de la historieta es a la vez resultado y proceso dinámico. En *Las helvéticas* y *L'Arbre-coeur* constituye un psicopompo, un guía de almas que lleva al lector de la mano en un paseo continuo por entre el universo discontinuo de las viñetas. Siguiendo su aleteo, las delicadas líneas del personaje de Corto Maltés descienden a un enclave donde incluso los signos de interrogación se convierten en paisaje, con una configuración de la que parecen nutrirse ciertas secuencias de Baudoin en obras como *Le voyage* y *Le portrait*, o los trazos caligráficos de autores como Blutch, Vatioli o Larcenet. Como en los pioneros del cómic, como en Wilhelm Busch, Winsor McCay o George Herriman, ese régimen visual atestigua, en última instancia, una pugna o persecución del blanco intericónico. En la misma medida que entran en un espacio alucinatorio, los personajes se mueven buscando aquello que está entre viñeta y viñeta y que, a la postre, puede suponer su propia desaparición: el blanco intericónico. Esa lucha constituye uno de los motores de la acción incluso cuando, como en el caso citado, queda amenazada la propia idea de blanco intericónico, y el tebeo no ha dejado nunca de revisarla.

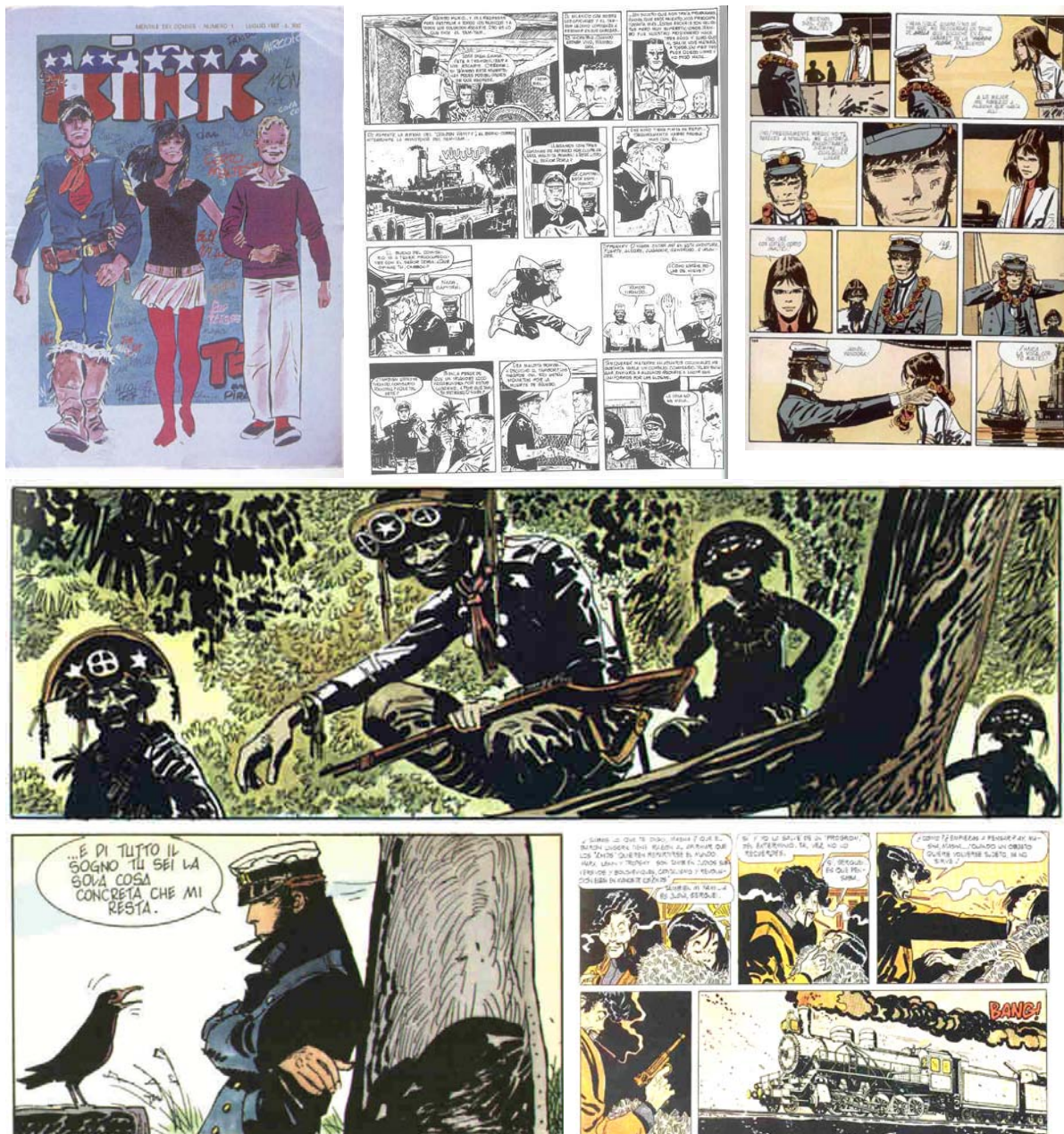
En muchas de los pasajes y viñetas señalados, también en el mencionado inicio de *Corto Maltés en Siberia*, las grafías y glifos pasan a ocupar mucho espacio en cada viñeta y en la interacción entre una y otra. El trazo y la mancha se convierten en protagonistas y, en el extremo de su dinamización, ambos se confunden y entran en una fase de indiferenciación. Ambas razones hacen que esos pasajes recuerden a los logogramas de Dotremont, a la obra de artistas como Jacques Calonne, Jack Keguenne o, sobre todo a las series de Henri Michaux inspiradas en los movimientos de la mariposa y en las formas dinámicas de los caracteres de la escritura china que estudió durante sus viajes por Asia. Esos dibujos —por ejemplo la serie *Movimientos*— se rigen por patrones basados en el equilibrio y la asimetría dinámicos, y sus trazos, como los de los caracteres, mantienen una armonía y un orden preestablecido en el trazado, sólo que en este caso su funcionalidad es estética. Aunque Pratt es heredero del clasicismo de Caniff, el trazo caligráfico y depurado que exhibe en los fragmentos comentados no puede ser evaluado desde la idea de secuencia regular ni desde el valor reticular de la escritura alfabética. Por el contrario, se adhiere a la preferencia extremooriental —asimilada por Michaux— hacia la integración de unos pocos

rasgos esenciales en un conjunto dinámico que hacia la acumulación reticular del signo alfabético.

En este contexto, hay que tener en cuenta la evolución en el uso de la línea de Pratt. Su maestría en el uso de la línea modulada, trazada con pincel, como herencia de Sickles o Caniff, no fue un obstáculo para ir recurriendo, cada vez más en sus obras, a la línea pura, de grosor constante y trazada con plumilla o rotulador. Con ello, Pratt fue sustituyendo los efectos de empatía, emotividad y ritmo de la modulación por otros artificios como la mancha de tinta y la utilización de la dialéctica entre superficies planas, manchadas y líneas que son límites pero también extrañas filigranas que se prolongan, mediante rimas gráficas, entre viñeta y viñeta, estableciendo continuidades de difícil fractura. Junto a esos cambios formales, también las historias de Pratt, dentro y fuera de la serie Corto Maltés, se fueron alejando de la acción y dando paso, poco a poco, a un tipo de relato que se configura más a partir de espacios mentales, de sueños y de referencias literarias, con una manera de hacer en ocasiones cercana a la de Jorge Luis Borges por la referencialidad y a escritores como Bioy Casares o Juan Rulfo por la facilidad para recrear vagos ecos de memoria que se encadenan y se disuelven.

A partir, sobre todo, de *Fábula de Venecia*, una farsa en la que resuenan los ecos de Shakespeare, Beckett y Pirandello, Pratt convierte la línea en signo y las formas en arquetipos que le permitan ensamblar narraciones. Corto Maltés deja de ser diurno, solar, dinámico y se hace cada vez más nocturno y reflexivo. La línea no pide ni implicación emotiva ni una observación detenida que pueda deleitarse. Fluye, por el contrario, al servicio de un relato sólido y mensurado que se convierte en el móvil que anima el conjunto —sin que ello redunde en menoscabo de la visualidad del conjunto, sino justamente todo lo contrario—, como puede apreciarse con mayor intensidad todavía en algunos de los últimos álbumes de Pratt, como *Jesuita Joe (L'Uomo del Grande Nord, 1980)*, *Cato Zulú (1984)*, *Saint-Exupéry, el último vuelo (Saint-Exupéry, le dernier vol, 1994)*, *Morgan (1995)* y las últimas entregas de *Los escorpiones del desierto (1969-1992)*. Las secuencias de vuelo entre la tormenta que Pratt recoge en *Saint-Exupéry, el último vuelo* son apenas unas manchas de pincel, semejantes no sólo a ciertas obras de

Michaux sino también a la *Contraescritura* que Barthes incluye en *El imperio de los signos* (1991).





La evolución del trazo en los álbumes de Hugo Pratt. De arriba a abajo y de izquierda a derecha: portada de *Sgt. Kirk* (1957), *Ana de la Jungla* (*Anna della Giungla*, 1959), *La balada del mar salado* (*Una ballata del mar salato*, 1969), *Bajo el signo de capricornio* (*Sous le signe du Capricorne*, 1970), *Las célticas* (*Les celtiques*, 1972), *Corto Maltés en Siberia* (*Corto sconta detta Arcana*, 1975), *Fábula de Venecia* (*Favola di Venezia - Sirat Al-Bunduqiyyah*, 1977). Sigue en la página siguiente:



La evolución del trazo en los álbumes de Hugo Pratt 2: *La casa dorada de Samarkanda* (*La Maison dorée de Samarkand*, 1980), *Jesuita Joe* (1984), *Las Helvéticas* (*Les Helvetiques*, 1987), *Saint-Exupéry, el último vuelo* (*Saint-Exupéry, le dernier vol*, 1994), *Morgan* (1995) y *Los escorpiones del desierto* (1969-1992) permiten ir apreciando un paulatino alejamiento del rigor de la línea modulada heredada de Caniff y una incorporación de la combinación de línea pura y manchas de tinta que, con posterioridad, heredarán autores como Didier Comès.

El Trance Del Lector

Los maestros calígrafos chinos afirman que debe escribirse en el tiempo de la respiración, y jamás debe corregirse (CHIANG, Yee, 1954). Ese precepto

también se aplica a los tradicionales dibujos y aguadas a la tinta en los que la pintura china retrata bambús y pagodas, cuyas formas no distan de las de la escritura y se acogen a las mismas leyes de asimetría dinámica. Desde una perspectiva centrada en la técnica es posible relacionar esos dibujos con la dimensión que cobra el significant gráfico en las secuencias de Pratt, que se sitúan en los límites del código ideográfico y lo conducen hasta un no-decir, un espacio de fuga o negatividad abstracta. Desde una posición iconográfica e histórica, es posible apreciar que la presencia que adquieren los signos y la continuidad caligráfica de las líneas diluye los valores espaciales y el efecto-ventana. Explican, además, la fluidez y la continuidad en la obra de Pratt e incluso de Moebius, hasta el extremo de que les resulta aplicable la afirmación de François Cheng: "Al culminar en el estilo cursivo y rápido, la caligrafía introdujo además la noción de ritmo y de aliento" (CHENG, 1993: 64).

En *Ecrits et propos sur l'art*, Henri Matisse escribió "Quand j'exécute mes dessins (...) le chemin que fait mon crayon sur la feuille de papier a, en partie, quelque chose d'analogue au geste d'un homme qui chercherait, à tâtons, son chemin dans l'obscurité. Je veux dire que ma route n'a rien de prévu: je suis conduit, je ne conduis pas"³. Con ello, sugiere que en los momentos en que el trazo y la mancha adquieren mayor libertad se produce una suspensión del control consciente y calculado del pintor o dibujante. Thierry Smolderen ha analizado este fenómeno en uno de los más reveladores artículos que hayan sido escritos sobre los mecanismos mentales que desencadenan la creación y la lectura de historietas, *Bande dessinée, feuilleton et cerveau droit* (1986). Fascinado por algunas secuencias semejantes a las de *Las helvéticas* o *Mû*, Smolderen se pregunta ¿qué sucede en esos pasajes de extrema libertad en los que la noción misma de viñeta queda abolida? ¿Qué sucede en la mente del dibujante y qué efecto genera sobre el lector esa suspensión plena de las tensiones entre continuidad y discontinuidad?

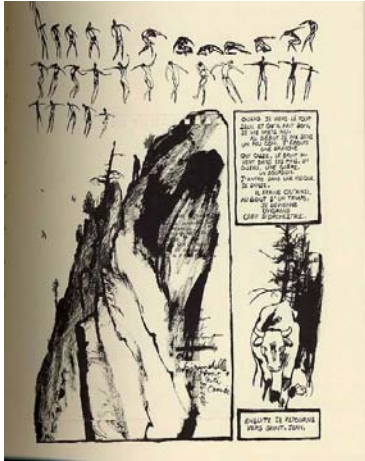
Smolderen parte de la hipótesis de que dibujar exige un tipo de disposición mental especial que, en ciertos momentos, se acentúa y provoca la experiencia límite del *trance del dibujante*, un estado de consciencia receptivo que Moebius

³ Apud. Rosset, Christian, "Sensibles familiarités" (1986: 96).

ha acertado a describir como: “*Il m’arrive parfois d’arrêter de dessiner d’un seul coup parece que c’est trop! Et je me dis: il se passe quelque chose, là. Je suis au spectacle, et c’est mon papier qui est la scène... Alors j’arrête part trop-plein d’échec ou de jouissance. Il se passe une histoire incroyable, une histoire parallèle, non écrite, à peine perçue, qui est celle du trait. L’hisotire de la représentation par rapport à la mémoire visuelle, aux capacités qu’on a de la retranscrire dans un champ à deux dimensions...*”⁴. Esa experiencia de receptividad visual, que hace del signo y la imagen opuestos conciliados e indiferenciados, suele tener lugar bien en historietas construidas sin el apoyo de un guionista, bien cuando el guión queda a un lado, y con ello también el anclaje de la sucesividad y el requisito del equilibrio entre continuidad y discontinuidad que exige la representación de la acción y el movimiento. Los signos gráficos se hacen opacos a su significación convencional, del mismo modo que, una vez acabada la metamorfosis, la mariposa sigue siendo la larva sin ser consciente de ello.

En la mayor parte de esas *fugas* de Corto Maltés, así como en la avalancha de piedras de *De otros romeos y otras julietas (Les Ethiopiques, 1972)* o el baile de *Tango (1985)*, se acusa una emergencia del punteado de la línea. Los movimientos continuos sobre la hoja de papel se resuelven en una suerte de campos hipnóticos que revelan un tipo de consciencia semejante a la que persigue Hergé cuando, en los márgenes de los bocetos a lápiz de *Tintín en el Tíbet*, dibuja volutas ornamentales o cuando Moebius, en *Arzach*, dibuja matizando cada volumen con miles de líneas casi microscópicas, hasta que afloran las imágenes hipnóticas. Sobre el plano de lo narrativo-visual adquiere forma un mundo que no corresponde al del lenguaje, en el que la memoria de los objetos deja de tener importancia y pasan a primer plano las percepciones holísticas del espacio y, con ellas, los fenómenos de autosimilitud y equilibrio dinámico, que adquieren su más pura expresión. Existen junto a Moebius o las diferentes secuencias de Corto Maltés, otros casos, de Schuiten a Krigstein o Fred Beltran, que apoyan esta hipótesis.

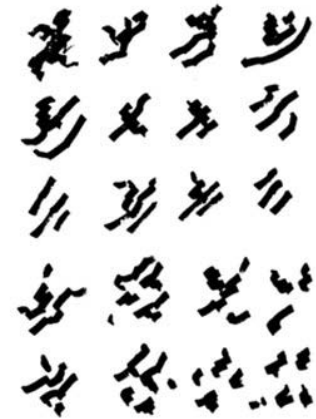
⁴ Entrevista publicada en *Synopsis*. Apud., Smolderen, 1986.



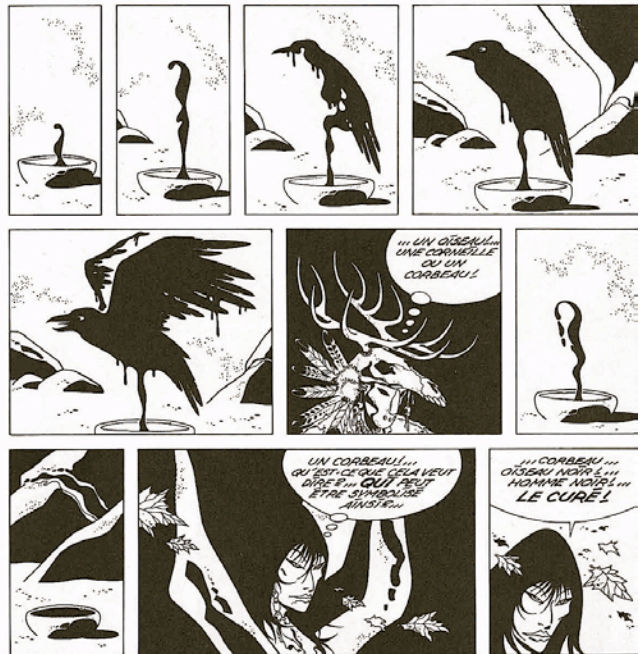
Edmond Baudoin, *Le Chemin de St. Jean* (2004)



Edmond Baudoin, *Couma Aco* (1991)



H. Michaux, *Par la voie des signes* (1974)



Hugo Pratt, Viñeta de las *Memorias de Corto Maltés* (*Memoires*, 1987); D. Comès, *La Belette* (1983) donde el pigmento cobra vida, confundiendo el trazo con un cuervo.



Hugo Pratt, Corto Maltés, *Tango, Y todo a media luz...* (1985)



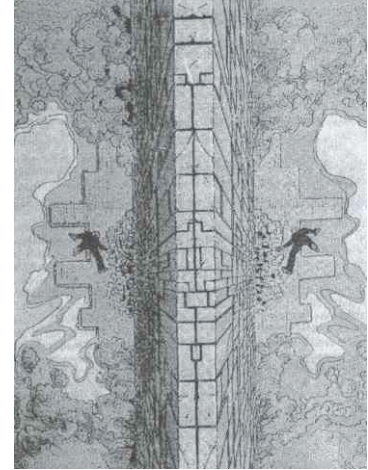
Así, y sin ánimo de exhaustividad, en *Los cigarrillos del faraón* (*Les Cigares du Pharaon*, 1934) Tintín se encuentra en un callejón sin salida, en el fondo de una tumba egipcia, y las líneas abstractas, ondulantes ocupan la viñeta. En *Cyrrus* (1983), de Andreas, el tema del trance se convierte en un *leitmotiv* obsesivo, hasta el punto de que el héroe queda fuera del espacio y del tiempo ante la figura de un laberinto irregular. En *L'Evasion d'Ivan Casablanca* (1986) de Claude Renard, el héroe pierde la consciencia después de experimentar el poder de desdoblamiento de un muro de proporciones ciclópeas, que constituye un verdadero laberinto de piedras encastadas. En el ciclo de *Las ciudades oscuras*, de Schuiten-Peters, ese modelo de situación desarrollada con Renard se reitera de modo semejante, sobre los ecos insistentes de Borges y, en particular, en el díptico *La frontera invisible* (*La frontière invisible*, 2002-2004), en el que el joven Roland, ávido de hacerse un lugar en el centro cartográfico de Sodrovno-Voldachie, da una y otra vez con los laberintos de las fronteras externas del expansionismo de su nación, a medida que descubre una réplica cartográfica de esos confines sobre el cuerpo de la joven Shkodra.



Cabanes, Max, *L'Anti-Jôle* (1983)



Vink, *Moine fou* (1985)



Renard, *L'Évasion d'Ivan Casablanca* (1986)

Naturalmente, abundarían otros paralelos en obras como *El garaje hermético* (*Le Garage hermetique*, 1979) de Moebius, en la que los decorados tienden a desaparecer y dejan únicamente líneas o pórticos sobre el blanco de la página, en las que predomina un patrón puramente rítmico. De igual modo, en el segundo episodio de *Moine fou* (1985) del dibujante Vink, titulado *La Mémoire de pierre*, los glifos gravados sobre la pared de una caverna se adueñan por completo de la conciencia de la protagonista. Por otra parte, en *L'Anti-Jôle* (1983) de Max Cabanes, el trance aflora cuando el personaje se queda sentado, soñando, ante el crepitar de un fuego cuyas brasas se convierten en formas de gran abstracción, y en *La mecedora eléctrica* (*Berceuse électrique*, 1982) de Ted Benoît, el detective Ray Banana aprovecha un rito de origen marciano para caer en el sopor, mientras se adueña de él la llamada *imagen-mandala*.

El Hemisferio Derecho

Es posible contemplar estos pasajes como muestras de un pensamiento visual liberado por completo del anclaje intelectual que proporciona la palabra. Aunque se sabe desde el s.XIX que sólo el hemisferio izquierdo es capaz de concretar su pensamiento en palabras, las investigaciones que el neurobiólogo Roger Sperry llevó a cabo en el *California Institute of Technology* durante los años cincuenta revelaron que el hemisferio derecho posee su propia forma de pensar, adaptada al tratamiento de problemas como el reconocimiento de formas o

la interpretación de las representaciones espaciales en dos y tres dimensiones⁵. Los trabajos de Sperry permitieron determinar la autonomía de este hemisferio *mudo* y sirvieron a la investigadora Betty Edwards para realizar un estudio exhaustivo de los estados de trance de los dibujantes, en los que quedan abolidas las polaridades entre signo e imagen o continuidad y discontinuidad: *Drawing on the Right Side of the Brain* (1979) concibe que el acto de dibujar implica un estado de conciencia contemplativo semejante a los trances ligeros inducidos mediante ciertas técnicas de relajación.

La metáfora de su suspensión de la lógica encuentra explicación en la teoría de Edwards, según la cual en la cultura occidental existe una marcada tendencia a someter las percepciones visuales al modo cognitivo del hemisferio cerebral izquierdo y a contemplar el dibujo como una actividad intelectual, cosa que provoca que la mayor parte de los niños, después de la edad de siete u ocho años, dibujen según un modelo verbal. Así, si ejecutan un retrato, descompondrán instintivamente lo visto en función de elementos significantes tomados del léxico verbal: ojo, boca, nariz, oreja, etc. A cada término corresponderá automáticamente un esquema estereotipado básico. Edwards constata que en los ejercicios realizados por personas que no suelen dibujar e, incluso, por muchos dibujantes, las zonas para las que no existe una clara denominación verbal aparecen indiferenciadas. Con un criterio práctico, Edwards aconseja, precisamente, centrarse en esas zonas anómicas a los aprendices de dibujantes, para recuperar el contacto con la intuición elemental y primitiva del espacio.

Esa presencia de lo verbal es lo que diferencia la construcción del espacio en la obra de Pratt y en la de autores como Ted Benoît y Pratt, por ejemplo. En las viñetas de Benoît no es posible la creación de un *trance pleno*, como se ha indicado. La razón es que construye el espacio con los criterios del hemisferio cerebral izquierdo: la perspectiva queda realizada a través de las líneas de los interiores de las casas; el traslape de dos objetos sobre un espacio tridimensional, ambos adquieren una tensión visual difícil de negociar; no hay intuición global del espacio, a diferencia de lo que sucede en el caso de Moebius. En sus dibujos pueden acumularse innumerables planos sin que eso genere confusión. Los

⁵ Véase: Springer, Sally P. y Georg Deutsch, *Left brain, right brain* (1981) y Changeux, J.-P., *L'Homme neuronal* (1983).

ángulos, curvas, variaciones en el grosor del trazo y los minuciosos punteados orientan las superficies y crean un campo continuo que sugiere una espacialidad envolvente y, en la sucesión de las viñetas, estereoscópica. Las imágenes de *trance* de Pratt traducen la preeminencia adoptada por el pensamiento visual frente al pensamiento verbal, hasta el extremo de convertir desligar el signo gráfico —la palabra vista— de su referente verbal —la palabra pensada—.

Aunque es obvio que todos los grandes dibujantes y pintores han explotado la voluntad de crear *con el hemisferio derecho*, el espacio envolvente y la liberación rítmica que tiene lugar en los ejemplos comentados constituye una concreción de la noción de *intervalo alucinatorio* exclusiva de la historieta, porque apela tanto a la lectura sincrónica de las imágenes como a sus enlaces sucesivos. Al *trance* del dibujante corresponde una situación análoga del lector. La lectura de historietas exige una disposición mental específica que logre crear un flujo continuo y multidimensional a partir de las viñetas, sincronizando los dos hemisferios cerebrales, cosa que explica que sea muy difícil aprender a leer historietas para los adultos que no lo han hecho durante la infancia y aplican únicamente el criterio verbal. Como señala Minkowski, la facultad de sincronización tiende a cerrarse una vez concluye la infancia⁶. Los pasajes de *Las helvéticas*, *Mû* o *Fábula en Venecia* antes descritos poseen la virtud de acentuar esa querida sinergia entre los hemisferios cerebrales.

Desde que McCay descubrió en *Little Nemo in Slumberland* (1905-1914) la posibilidad de manipular la noción de espacio euclidiana a través de la historieta, ésta ha mostrado en ocasiones la posibilidad que el lector tiene de sintetizar bloques consistentes de espacio y tiempo, y de acentuar las percepciones espacio-temporales a costa de difuminar la analogía y borrar los indicios eidéticos. El lector entra en la historieta por los resquicios que dejan los espacios en blanco entre las viñetas, como ha señalado Alan Rey en *Spettri di carta* (1982). Al igual que la pequeña figura de Corto Maltés en *Las helvéticas*, penetra en un universo rítmico donde la palabra y la imagen se anudan en un flujo unitario, invocando el gesto primigenio del contador de historias. La inaprehensible realidad dinámica que ampara las secuencias comentadas no sólo entronca con la relación entre el

⁶ Apud. Durand, G., 1960:27.

observador y el mitograma⁷ en el contexto de las culturas ágrafas, sino que además vindica dos de las más importantes facultades humanas: la fantasía y la imaginación, que no sólo es la facultad de crear imágenes sino también el poder de integrarlas en un universo coherente y estructurado, que puede ser llamado imaginario.

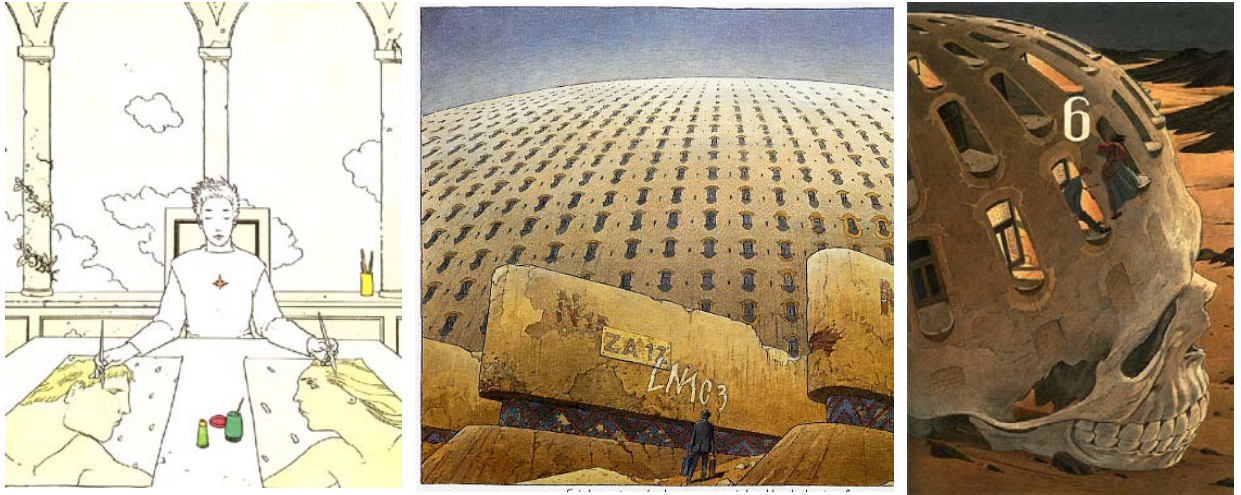


Ilustración de Moebius (1987); Peeter-Schuiten, *Les cités obscures*, donde la lógica interna del trance y la discontinuidad se reiteran una y otra vez

Un Coloquio Lucianesco

En ese sentido, lo que singulariza aún más la fuga hacia la contraimagen de Pratt a través del trance rítmico entre líneas, grifos y grafías es ese modelo de narrativa de aventuras pero teñida por la erudición en el que se inscribe su obra. En su libro *J'avais un rendez-vous* (1995), Pratt se adentra en las visiones poéticas que escritores diversos han ofrecido de lugares remotos en los que la aventura puede acaecer. En las acuarelas y textos de esta obra, queda clara la conciencia que Pratt tiene con respecto al viaje y la aventura clásica: sabe que ya no puede constituir una forma épica en la era de las comunicaciones, pero a la vez no se resiste al doble viaje físico e imaginario, tras las huellas de otros escritores. Eso le lleva a ubicar las aventuras del Maltés a principios de siglo, pero a la vez definirlo en función de un patrón irónico como un auténtico anti-Ulises o, como ha

⁷ Esto es, una imagen que, por oposición al pictograma, carece de vectorización temporal, según la clasificación propuesta por el antropólogo André Leroi-Gourhan (1983) para el estudio de las pinturas rupestres.

señalado Claudio Magris al respecto de la novela europea del salto entre el siglo XIX y XX, como un Ulises atrapado en la odisea de un engaño (MAGRIS, 1993:24). La nostalgia de la forma épica por excelencia, la del individuo que viaja para conseguir algo o batir a un enemigo, colisiona con la de un imaginario marcado por la privación de rasgos específicos de los protagonistas de la literatura de Musil, del Joseph K de Kafka o el Meter Kein de Canetti, seres atrapados por el tiempo, que no saben vivir y a quienes no les queda ya nada por descubrir⁸.

En su teoría sobre los géneros literarios, Northrop Frye (1977) distingue un tipo de ficción en prosa, la anatomía, que se caracteriza por brindar una visión exhaustiva y panorámica de un determinado objeto o tema, conforme a un modelo enciclopédico. Aunque su vasta tradición se remonta a Verrón o Luciano, los autores que más han cultivado su forma larga son Rabelais, Swift, en cierto modo Flaubert y, sobre todo Robert Burton en su *Anatomía de la melancolía*⁹ y Lawrence Sterne en *Tristram Shandy*. Pese a que el modelo inicial de la anatomía es el banquete o el simposio erudito, es más frecuente encontrarla mezclada con otros géneros de ficción como el romance —Rabelais, *Moby Dick* de Melville— o la confesión —*Sartor Resartus* de T. Carlyle—, o bien en co-constituciones ternarias de novela, romance y anatomía, como es el caso del *Quijote*¹⁰. En la historieta es posible hallar algunas visiones panorámicas como las que ofrecen las obras citadas, y no cabe confundirlas con los ejemplos de historieta-ensayo sobre el propio medio surgidos en los últimos años de la mano, sobre todo, de Scott McCloud. Así como buenos ejemplos de ello son *Hicksville* (2001) y *Sam Zabel* y

⁸ Con respecto a esa incapacidad que tienen los personajes para descubrir en la obra de Kafka, el citado estudioso de la mística judía Gershom Scholem señala en una carta a Walter Benjamin: "El mundo de Kafka es el mundo de la Revelación, claro que en la perspectiva en la que se dirige de nuevo a su propia Nada". Benjamin le responde: "La obra de Kafka es una elipse, cuyos focos, muy alejados entre sí, están determinados, por un lado, por la experiencia mística (que es, sobre todo, la experiencia de la Tradición), y por otro, por la experiencia del hombre moderno de la gran ciudad...(…) Todas las obras de Kafka son, originariamente parábolas. Pero su miseria y su esplendor residen en que tenían que ser algo más que parábolas. Véase: Benjamin, W., y G. Scholem. *Correspondencia, 1933-1940*, 1980: 143-144; 247-248. También Roberto Calasso, en *K*. (2005) convierte el enfrentamiento del K de *El Castillo* con la Nada en el eje de la labor de Kafka.

⁹ Esa tradición es la de la sátira menipea o verroniana, supuestamente inventada por un griego llamado Menipo. Aunque sus obras no se conservan, han quedado las de su discípulo Luciano, algunos fragmentos de las obras de Varrón y, sobre todo, las de sus continuadores Petronio y Apuleyo. La forma corta de la sátira menipea, empleada por Erasmo o Voltaire, suele ser el diálogo o coloquio, en el que se dirime un conflicto de ideas. La forma larga es la que han practicado Swift, Rabelais, Flaubert en el caso concreto de *Bouvard et Pecuchet* o Burton en su obra monumental (cop.1991).

¹⁰ Debe señalarse que la aproximación morfológica que Frye establece a partir el análisis rítmico —y las relaciones entre el *melos*, la *lexis* y la *opsis*— divide la ficción en prosa justamente en las cuatro parcelas señaladas: la novela, la confesión, el romance y la anatomía.

la pluma mágica (*Sam Zabel and the Magic Pen*, 2015), de Dylan Horrocks, hay que buscar en Pratt al principal autor que ha cultivado ese modelo.

Cabe considerar en términos de aportación teórica las reflexiones que en la serie *Corto Maltés* se hacen en torno a la propia idea de fabular, soñar, ensoñar o librarse a la aventura, porque se articulan conforme a un modelo anatómico, enciclopédico: la relectura literaria, la revisión de la épica o la investigación sobre la opacidad del signo y su diálogo con la imagen. En este último sentido, los pasajes mencionados de *Las helvéticas*, *Mû*, *Fábula de Venecia*, *Corto Maltés en Siberia* o *La casa dorada de Samarcanda* exhiben una dialéctica fluida entre la planimetría y la continuidad por una parte, y lo discontinuo de la narración secuencial por otra. Son fragmentos que, por la coincidencia en ellos del mundo visto a través de la literatura y narrado a través de la imagen se resisten a un análisis individualizado de la viñeta. Una aproximación iconográfica debería contemplar, a partir del carácter rítmico de la página, todos los factores que entran en juego, sin desterrar los valores esenciales de la forma del medio, lo que con gran exactitud J.-L. Tilleuil, C. Van Braband y P. Marlet (1991:25) denominan *lo irreductible dinámico*.

Es por eso que en la situación una y otra vez reiterada, con Corto Maltés dialogando con frescos medievales, relieves mesoamericanos, letras hebreas o caligrafías ornamentales musulmanas, estructuras que reproducen el movimiento secuencial de la historieta y el debate entre signo e icono, comparece siempre la idea de sueño. En tanto que en sueños, como ha señalado Zambrano en *Los sueños y el tiempo* (1998), estamos privados de tiempo y de palabra, el sueño comporta en este sentido, una suspensión. Desde el punto de vista de su representación, el sueño invoca, pues, la idea de intervalo, tanto en el sentido formulado por Carl Einstein como en el sentido último de la iconología del intervalo de Aby Warburg. Resulta importante señalar que, si se observan los sueños dentro de las diferentes historias que forman *Bajo el signo de Capricornio*, *Siempre un poco más lejos* (*Corto Toujours un peu plus loin*, 1970), *Corto Maltés en Siberia*, *Fábula de Venecia*, *La Casa Dorada de Samarcanda*, *Las Etiópicas*, *Las Célticas* (*Les Celtiques*, 1972) o *Las Helvéticas* es posible certificar que

siempre apuntan hacia una emergencia de lo espacial, en la cual el avance, el viaje imaginario, siempre queda en segundo plano.

El Último Viaje

Aún cuando parece imperar la acción, como por ejemplo en *Sueño de una mañana de invierno (Las célticas)* es sólo en su aspecto superficial, puesto que Corto se convierte en espectador lúcido de un verdadero debate verroniano que compara la situación estratégica de un ataque alemán sobre Tintagel con la pugna entre las criaturas mitológicas célticas y germánicas. Si en el concepto tradicional del viaje imaginario, la discontinuidad, como parte del lenguaje pictográfico, ofrece el perfecto apoyo para una narración épica, en el tipo de ensueño que representa Corto hay un grado de autoconsciencia muy fuerte. Pratt utiliza los sueños de un modo muy semejante al que les otorga Borges: no son tanto una dimensión asociativa como un espacio que permite conectar con realidades esencialmente literarias y eruditas, algo que también sucede en algunas obras con guión de Oesterheld y dibujos de Breccia, y en *Sandman*, de Neil Gaiman.

Como Borges, a partir de un modo irónico, Pratt recrea un imaginario del desplazamiento basado en la confluencia de referencias literarias. Al construir *La balada del mar salado*, los mecanismos del sueño permiten recorrer el Océano Pacífico de la mano de London y Stevenson. El deambular de Corto Maltés por África recrea a Speke, Burton y Haggard. En Etiopía resigue las huellas de Rimbaud, que se dedicó al tráfico de armas en la zona. Venecia se convierte en un lugar de conspiraciones y poetas desconocidos, siguiendo la estructura de comedia poética de Shakespeare. La Suiza visitada por Corto en *Las helvéticas* es un pleno sueño que concilia el mito del Grial con las constantes alusiones a Paracelso o Cornelius Agrippa. En *Tango* la presencia de Corto en un Buenos Aires misterioso presidido por dos lunas que se aparecen en la estación de Borges¹¹ hereda de éste toda su textura literaria y la concilia con Lugones, Arlt o incluso Bruce Chatwin y su búsqueda de la historia de Butch Cassidy y Sundance Kid en *In Patagonia* (1979). *Mû* (1988) y *Las helvéticas* combinan con particular

¹¹ Se trata de un homenaje al poema *La luna*, contenido en *El hacedor* (1960), donde Borges se interroga cómo aprehender una imagen singular de la luna al margen del encadenamiento de representaciones que proporciona el bagaje cultural.

intensidad el sueño y la indagación teórica sobre los mitos de la Atlántida y el Grial.

Milo Manara, que ha prestado su dibujo a dos guiones de Pratt, *Verano indio* (*Tutto ricominciò con un'estate indiana*, 1983) y *El Gaucho* (*Le Gaucho*, 1995) ha llevado a cabo una obra que adopta esta mezcla de sueño y *colloquium* lucianesco: *Viaje a Tulum* (1986), cuyo guión original fue desarrollado por Federico Fellini. No obstante, la idea de una anatomía ha cundido con mayor fuerza en la serie de volúmenes que integran las aventuras de Giuseppe Bergman. Sueño y realidad se confunden en este homenaje a Pratt, y a través de sus páginas cunde también la fuga hacia el espacio de la negatividad, incluso la regresión visual cuando Giuseppe, en *Tal vez soñar* (*Sognare forse...*, 1989) cae en una de las cuevas de la Capadocia, y el dibujo va volviéndose cada vez más arcaico y pictográfico. Bergman es un individuo que rastrea la posibilidad de que la aventura tenga lugar en el mundo moderno, y encuentra únicamente un cicerone, Pratt, que se le va apareciendo en diversos lugares del mundo para guiarle en un largo itinerario, que se extiende desde *H. P. y Giuseppe Bergman* (1978) hasta *L'odissea di Bergman* (*Le avventure metropolitane di Giuseppe Bergman*, 2004).



Hugo Pratt, *Mù* (1988); Milo Manara, *Tal vez soñar* (*Sognare forse...*, 1989).

En la belleza de un álbum como *Tal vez soñar* queda bien retratada esa necesidad de la fuga confrontada con una erudición histórica y literaria con respecto a un paisaje que, en este caso, dialoga con el mito del Grial y la herencia de *Las helvéticas*. Bergman, en *Tal vez soñar*, parte con una expedición que trata de recuperar las filmaciones que un malogrado equipo cinematográfico ha ido haciendo desde Venecia hasta el Nepal, acerca de un caballero medieval en pos de la iluminación. Misteriosamente, la película se vuelve discontinua y cada bobina sólo puede ser vista en aquellos lugares donde ha sido filmada, lo que constituye una hermosa metáfora de la relación entre cine e historieta, y una fuerte vindicación del lugar, detrás del cual el personaje busca siempre la figura demiúrgica de Hugo Pratt. Tanto la explosión final como la caída en una sima de la Capadocia constituyen el agujero, la fuga, y el espacio de negatividad fundante sobre el que Manara apoya el avance del relato.

Gracias a una circunstancia como la resurrección del personaje de Corto Maltés a manos del guionista Díaz Canales y el dibujante Rubén Pellejero en *Bajo el sol de medianoche* (*Sotto il sole di mezzanotte*, 2015), es posible verificar el contraste entre la praxis de Pratt y la de los autores que han intentado salvaguardar su modelo. La melancolía, ese sol negro heredado de John Ford que preside las frecuentes visitas de Corto a las sepulturas de sus amigos desaparecidos se ve, en el álbum de Díaz y Pellejero, sustituida por el mecanismo del encargo. A diferencia de las resurrecciones de personajes tan diversos como Astérix, la Lisbeth Salander de Stieg Larsson o incluso el Marlowe de Raymond Chandler, en *Bajo el sol de medianoche* se puede apreciar la voluntad de preservación del carácter original, pero a la vez echar en falta esta tensión, casi como si se tratase de los dos centros de una elipse, entre sátira menipea o discurso lucianesco y punto de fuga hacia una abstracción a medio camino entre lo literario y ejercicios pictóricos como los de Rothko.

Contaba Hugo Pratt que antes de morir en un campo de prisioneros francés en 1942, cerca de Addis Abeba, su padre, Rolando, quiso hacerle un último regalo. De la vieja sahariana extrajo un libro de tapas oscuras, *La isla del tesoro*, de Stevenson, y le dijo “Un día tú también irás a buscar tu isla...pero no te preocupes si no la encuentras enseguida; hay muchas y cuando llegue el momento

la encontrarás”. Pratt fue el soldado más joven de Mussolini, pues antes de este episodio final, su padre, funcionario colonial en Abisinia, le enroló como soldado a los trece años. A los diecisiete ya había pasado dos años como prisionero del ejército británico y poco después atravesó toda Europa en busca de una muchacha, antes de instalarse durante diecisiete años en Argentina, donde no dejó de cultivar su erudición y se convirtió en el último gran narrador que ha creído en la aventura o, como él mismo se definió, en "un fabulador capaz de escribir con dibujos". En la hilatura entre la literatura y la vida Pratt encontró su isla, una manera de contar, como él decía de Borges, “la verdad como si fuese mentira”; de hacer del viaje la travesía de un libro y del libro una quimérica conquista de lo inútil.

Bibliografía Citada

- Arnheim, R., 1971, *Entropy and Art. An Essay on disorder and order*, University of California Press.
- Barthes, R., 1991, *El imperio de los signos*, Mondadori, Madrid.
- Benjamin, W., y G. Scholem, 1980, *Correspondencia, 1933-1940*, Taurus, Madrid.
- Calasso, R., K. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Changues, J. P., 1983, *L'homme neuronal*, Fayard, París.
- Cheng, F., 1993, *Vacío y plenitud*, Ediciones Siruela, Madrid.
- Chiang, Y., 1954, *Chinese Calligraphy: an introduction to its aesthetic and technique*. Prólogo de Sir Herbert Read. Cambridge (Mass.): Harvard University press.
- Durand, G., 1960, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, PUF, París.
- Edwards, B., 1979, *Drawing on the Right Side of the Brain*, J. P. Tarcher, Los Ángeles.
- Frye, N., 1977, *Anatomía de la crítica*, Traducción de Edison Simons, Monte Ávila Editores, Caracas.
- Leroi-Gourhan, A., 1983, *Los primeros artistas de Europa. Introducción al arte parietal paleolítico*, Madrid.
- Magris, C., 1993, *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*, Barcelona
- Ocampo, E., 1985, *Apolo y la máscara. La estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*, Icaria, Barcelona.
- Rey, A., 1982, *Spettri di carta. Saggio sul fumetto*, Liguori, Napoli.
- Rosset, C., "Sensibles familiarités", en: *Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 70, julio-agosto de 1986. Grenoble: Glénat, 1986, p. 96.
- Smolderen, T., "Bande dessinée, feuilleton et cerveau droit", en: *Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 70, julio-agosto de 1986. Grenoble: Glénat, 1986, p. 54-56.

- Springer, S. P. y Deutsch, G., 1981, *Left Brain, Right Brain*, W. H. Freeman, San Francisco.
- Tilleuil, J.-L., C VanBravand C. y Marlet P., 1991, *Lectures de la Bande Dessinée*. Théorie, méthode, applications, bibliographie. Louvain-la-Neuve (Belgique): Academia Edition et Diffusion, 1991 [Avec la collaboration de Thérèse Belche, Isabelle Blavier, Marianne Piret, Dominique Poncelet y Nathalie Warnon].
- Zambrano, M., 1998, *Los sueños y el tiempo*, Siruela, Madrid.

