

Claroscuros discursivos intergeneracionales.

Testimonio iconotextual a dos voces.

Blanco-Cordón, Tatiana
Universidad de Granada

1. Introducción

La novela gráfica *Pendant que le loup n'y est pas* de Valentine Gallardo (1987) y Mathilde Van Gheluwe (1982) –publicada en 2016 por la editorial suiza Atrabile y reeditada en 2019– rescata los recuerdos de infancia de las autoras en Bruselas a través de un relato inquietante, a imagen de la canción infantil *Loup y es-tu?* de cuyas estrofas toma su nombre. En este relato autobiográfico a dos manos, las niñas protagonistas, al igual que los lectores, no conocen todos los detalles de lo que ocurre en su entorno, pero perciben una tensión proveniente del mundo de los adultos que, de manera cada vez más perceptible, da libre curso a las fabulaciones infantiles. Bajo la banalidad aparente de las palabras y de los gestos, encontramos sentimientos intensos y relaciones sociales complejas que ponen de manifiesto una amenaza exterior evidente. Las relaciones de dominación, el acoso sexual, la vulnerabilidad de la infancia y las desigualdades entre sexos son algunos de los temas que entretejen la atmósfera amenazante de la obra. Sin adentrarse en los detalles, los crímenes del pedófilo Marc Dutroux en los años noventa hilan el telón de fondo de esta historia tan introspectiva y tierna como violenta.

Esta novela gráfica se compone de 31 capítulos, de entre 1 y 10 páginas, que alternan sucesivamente el trabajo de cada autora. Abundan las páginas de viñeta única a modo de frescos, como espacios de libre expresión para la imaginación de las autoras. Los capítulos están separados por una página en blanco con un objeto central que, privilegiando el valor del detalle y del subconsciente, permite orientar la atención y traer al primer plano un elemento de la trama que, si en ocasiones resulta esclarecedor en la comprensión del episodio, otras veces incrementa el desconcierto por la falta de lógica aparente. Estos elementos transicionales que vertebran el relato acentúan la dimensión sugestiva y misteriosa de la obra.

Nuestro análisis se adentra en los mecanismos discursivos que hacen visualmente perceptible y textualmente inteligible un universo enigmático y oscuro, con pinceladas surrealistas, que marca la lenta salida de la infancia. Más concretamente, nos interesa desentrañar el tratamiento aplicado al tabú discursivo que, lastrado por la prohibición cultural, social o comunicativa, convierte en innombrables o inapropiadas las unidades lingüísticas que lo conceptualizan (Cestero Mancera, 2015, p. 73). Responsable de ambigüedades, eufemismos, perífrasis, sobreentendidos u omisiones, el peso de lo *indécible* se hace particularmente palpable en los contextos comunicativos en los que interviene la infancia. Etimológicamente vinculada a la privación de la palabra como sujeto agente –compuesta por el prefijo negativo *in-* y el participio presente (*fans*) del verbo *for, fari, fatum*, “hablar”–, la infancia se convierte también en sujeto paciente del tabú, pese a estar, como señala Françoise Dolto (1994, p. 132), «en contacto directo con una realidad esencial que los adultos solo captamos deformada a través

de metáforas y símbolos, mediante un sistema de convenciones». Como tendremos ocasión de comprobar, la obra que abordamos propone una particular versión de los modos de percepción infantil, poniendo a la vez de relieve las dificultades de los niños para acceder al mundo adulto.

A partir de la lectura de fragmentos significativos, nuestro objetivo es comprobar en qué medida el estudio del código iconotextual de la historieta nos permite dilucidar, por un lado, el funcionamiento y la fuerza pragmática de la ambigüedad y los tabúes discursivos y, por el otro, los retos narrativos de las autoras en este recorrido autobiográfico a cuatro manos.

2. Fuerzas opuestas de contextualización

La ambigüedad discursiva que estudiaremos en el apartado siguiente se va construyendo y reforzando por una cuidada labor de contextualización que reposa en la confluencia de realidades contrarias. La ambientación nos lleva a observar ambientes urbanos y domésticos donde el realismo en la representación de los escenarios está marcado por un significativo realce de lo bucólico. La sublimación de la vegetación a través del despliegue de formas, líneas y texturas conseguidas con el lápiz negro y el carboncillo desempeña un papel determinante en el relato. Las posibilidades visuales en la recreación de árboles y de elementos naturales permite plasmar la exuberancia del imaginario infantil favoreciendo la expresión de sensaciones y estados de ánimo, donde el miedo desempeña un papel central. A través de la exploración visual de los paisajes naturales, el retrato cotidiano del entorno es matizado con la sublimación de lo imaginario. De esta manera, el objetivismo del mundo adulto se nutre constantemente del idealismo del universo infantil.



Figura 1: Viñeta de *Pendant que le loup n'y est pas* (©Atrabile, 2019, p. 73)¹.

La supuesta normalidad de la escena en la que los niños vuelven a casa después del colegio (fig. 1) es alterada por la imagen de tres formas arborescentes que dominan la diagonal de la viñeta, las cuales, en paralelo con el negro intenso de la calzada, contrastan con la luminosidad de las casas adosadas y de la acera sobre la que caminan los niños junto a las monitoras. Lo inquietante de la escena reside

¹ En ausencia de número de páginas y para facilitar la lectura del análisis, hemos paginado manualmente la obra desde la segunda vez que figura el título en el interior.

en la distorsión del paisaje provocada por los recuerdos infantiles de la autora, que la llevan a materializar visualmente su sensación de intranquilidad. Lo que, en principio, es un episodio banal, en un paisaje cotidiano, se convierte en una escena amenazante por las posibilidades expresivas del imaginario de las formas naturales. Esta técnica detallista en la recreación de la vegetación es un recurso gráfico recurrente en la obra, que permite acentuar considerablemente el componente onírico y sensorial.

En la viñeta de la figura 2, vemos una escena onírica que rememora la serie clásica de Windsor McCay (2019), *Little Nemo in Slumberland*. La oposición entre la horizontalidad de las camas frente a la verticalidad dominante del resto de figuras realza la concomitancia entre dos universos dispares. Las camas en las que se sitúan las hermanas, elementos del mobiliario doméstico por excelencia, arraigan la escena al mundo terrenal, mientras que el despliegue de flora y criaturas asombrosas en una galaxia imaginaria trae al relato una dimensión alternativa que conecta con lo introspectivo y la subjetividad de la protagonista.



Figura 2: Página de *Pendant que le loup n'y est pas* (©Atrabile, 2019, p. 34).

Como hemos visto en las figuras 1 y 2, el significado se construye sobre opuestos visuales –blanco-negro, horizontal-vertical– que reflejan la dualidad sensorial de las niñas, la percepción de sus dos mundos, el exterior y el interior. Esta técnica, recurrente a lo largo de la obra, aporta densidad al relato autobiográfico.

La convivencia de lo racional con lo fantástico, no solo en las escenas plenamente oníricas sino en las que recrean visiblemente la realidad cotidiana, aporta una tonalidad muy singular a la obra permitiendo ahondar en sensaciones y emociones paralelamente a la narración de los hechos. Esta confluencia de fuerzas divergentes supone, además, una base contextual determinante en la recepción de los matices expresivos del discurso, tal y como desarrollamos en el apartado siguiente.

3. Tabúes discursivos y ambigüedad

Según Allen y Burridge (1991, p. 8), las diferencias culturales en la aparición del tabú atienden más bien a una cuestión de grado, pues, en lo que a temática respecta, son comunes a todas las culturas. El sexo y la muerte son dos de los temas más frecuentemente asociados a los tabúes discursivos, sobre todo en sus variantes pedófila y homicida, como es el caso que nos ocupa.

La influencia de la (auto)censura impuesta por las convenciones culturales ejerce un impacto determinante en el lenguaje, que deriva en diferentes mecanismos conversacionales. Tal y como afirma Alberdi:

L'introduction de certains sujets constitue ainsi une opération délicate: toute question indiscrete, tout tabou conversationnel doit faire l'objet de soigneux adoucissements mettant à l'œuvre les procédés d'atténuation de la politesse réparatrice, sinon de la politesse abstentionniste. (2011, p. 204)

En los fragmentos propuestos a continuación, centraremos nuestra atención en los enunciados verbales, así como en los aspectos visuales de la diégesis y en el dispositivo gráfico para comprobar la mecánica de los tabúes discursivos.

3.1. El discurso de los adultos

El discurso de los adultos experimenta una evolución significativa que se corresponde con el transcurso de los hechos que trascienden tímidamente, desde la desaparición de las niñas hasta que sus cuerpos son encontrados sin vida. Este motivo nos ha llevado a seguir una lectura cronológica de la obra, en la que la falta de exhaustividad en los discursos va dando paso a la falta de pertinencia para derivar en enunciados marcadamente ambivalentes. Nuestra clasificación asocia las muestras de lengua con el rasgo discursivo más acentuado, aunque veremos que los límites entre las tres categorías son fluctuantes, pues algunas comparten rasgos.

2.1.1. Enunciados incompletos

La madre de Mathilde profiere un enunciado, dirigido al padre, que atrae la atención de la niña: «Il y a des enfants qui disparaissent...» (Gallardo & Van Gheluwe, 2019, p. 42). En este capítulo de una sola viñeta (fig. 3), la distribución de la página juega un papel fundamental en la fuerza del enunciado. En la mitad inferior izquierda, vemos parte del rostro de Mathilde, de perfil, ocupando una posición mínima pero determinante. El pabellón auditivo bien despejado por el pelo recogido detrás de la oreja y su ojo izquierdo abierto de par en par, simbolizando la apertura de los sentidos, subrayan el estado de alerta de la niña ante la noticia. Los padres, por su parte, se autocensuran frenando el intercambio comunicativo de tipo verbal. La aserción en suspenso de la madre, a pesar de la trascendencia del tema, queda desprovista de intervención reactiva por parte del padre, lo que instala un silencio marcadamente perturbador. La inaccesibilidad de la expresión facial tanto del padre –fuera de campo– como de la madre –de espaldas, en un procedimiento que recuerda a la voz *through* del análisis fílmico (Carmona, 1993, p. 108)– refuerza, asimismo, el truncamiento del diálogo y la sensación de ocultación.

En esta escena, conviene detenerse, además, en las marcas tipográficas que intervienen en el diálogo, las cuales, lejos de constituir «une encombrante convention», como apuntaba Nathalie Sarraute (2019, p. 105) al referirse a los marcadores del diálogo en la novela, hacen entrar en juego matices determinantes para comprender el sentido de la obra. Los puntos suspensivos que indican la interrupción voluntaria del discurso se encuentran inscritos en un globo, convención utilizada para la emisión de enunciados. Por su carácter divergente, ambos recursos, esenciales en la economía del relato, constituyen un indicio gráfico de la existencia de una conversación subterránea que yace latente por toda la obra.

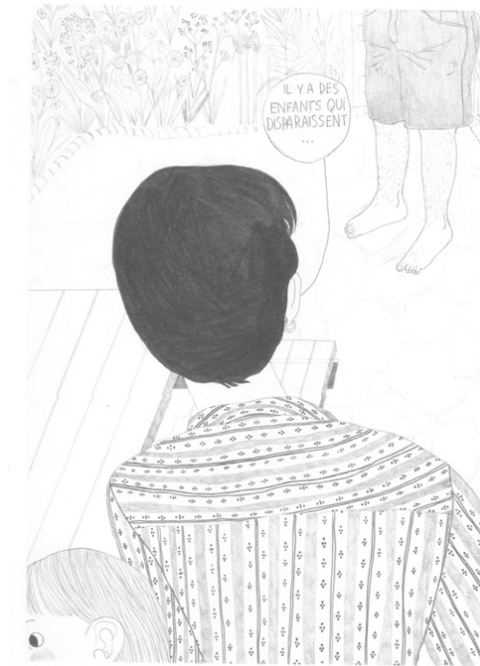


Figura 3: Página de *Pendant que le loup n'y est pas* (©Atrabile, 2019, p. 42).

Las desapariciones misteriosas y los secuestros forman parte del amplio abanico de temas poco abordables en contextos comunicativos con presencia infantil. La interrupción del enunciado de la madre de Mathilde y la falta de respuesta del padre no obedecen por lo tanto, a un impedimento personal de tipo psicológico, sino a valores culturalmente determinados que les impiden extenderse en este asunto en presencia de su hija:

Certaines pensées s'avèrent réfractaires à la verbalisation, non plus en raison d'un quelconque déterminisme psychologique individuel, mais sous la pression des codes socioculturels d'acceptation et de recevabilité du discours. Le non-dit relève dans des circonstances d'une *impossibilité* de dire exercée par des facteurs externes, et non point d'une *incapacité* interne. (Alberdi, 2013, p. 20)

Esta falta de exhaustividad impuesta por convenciones culturales se manifiesta en todo tipo de enunciados, incluidas las oraciones interrogativas, a pesar de que su principal finalidad sea recabar información. Tras un episodio de crisis existencial, Valentine decide cortarse el pelo, entre otras razones, para parecer menos femenina, lo que a su parecer es una garantía de seguridad para su integridad física. El deshacerse de sus trenzas supone, además, la prueba de su incipiente ruptura con la infancia. Una vez acabada la sesión, tras constatar que no

ha llegado ningún adulto a recoger a la niña, la peluquera le pregunta si sus padres no vienen a buscarla (fig. 4):



Figura 4: Viñeta de *Pendant que le loup n'y est pas* (©Atrabile, 2019, p. 67).

Aunque esta pregunta tenga la apariencia de una demanda de información neutra, la cara de estupor de la peluquera, sus brazos en jarra y el empleo de la forma negativa, denotan cierto tono de alarma e indignación. De hecho, podríamos considerarla como una pregunta orientada, en la que según la clasificación de Escandell (2008, p, 184): «el emisor ya no es del todo neutral ante las posibilidades que pueden reemplazar la variable, y la intención de su enunciado es que el interlocutor confirme su posición». La suposición de la peluquera, obvia para los lectores, de que existe un riesgo, no resulta tan evidente para la niña. El tabú en torno al secuestro hace que la peluquera se abstenga de aportar más datos del porqué de su pregunta, quedando su temor encubierto, lo que genera confusión en la niña.

La falta de exhaustividad en el discurso adulto ante un oyente infantil implica una ambigüedad discursiva evidente. Sin embargo, esta ambigüedad no es exclusiva de los enunciados manifiestamente incompletos; también se da en los que pretenden ser exhaustivos pero omiten datos esenciales para la contextualización.

Madre: Si un monsieur que tu ne connais pas te demande de monter dans sa voiture, tu dis...

Hija: Je dis NON!

Madre: Et s'il t'offre des bonbons?

Hija: Je dis NOOOON!

Madre: Et s'il t'offre une poupée Barbie

Hija: Oh ouiii une Barbie!

(Gallardo & Van Gheluwe, 2019, p. 94)

En este diálogo entre una madre y su hija en el pasillo de un supermercado, constatamos que ante la eventual propuesta de subir al coche de un desconocido o de aceptar caramelos, la niña sabe lo que debe contestar. Sin embargo, cuando lo que está en juego es una muñeca Barbie, fiel a su instinto y por una evidente falta de información que se reduce al carácter de «desconocido» sin mencionar la amenaza potencial del «agresor» («si un monsieur que tu ne connais pas»), la niña olvida la respuesta correcta. La comicidad de esta escena pone de manifiesto el riesgo que implica la falta de claridad y exhaustividad en el discurso de los adultos

hacia los niños. En este caso, la violación de la máxima de cantidad de Grice (1975, p. 45), según la cual las contribuciones conversacionales deben ser todo lo informativas que requiera el propósito del diálogo, responde una vez más a la presencia de un tabú discursivo en torno al secuestro.

Según Kerbrat-Orecchioni (1998, p. 217), «il existe deux manières de transgresser la loi d'exhaustivité: ne pas parler du tout de x et ne pas dire le tout sur x». Sea cual sea la modalidad, como hemos visto en los ejemplos abordados, la falta de exhaustividad en el discurso adulto, aunque disimulada, conduce al incremento de las conjeturas en torno a las posibles interpretaciones por parte de los niños oyentes, lo que es fuente ineluctable de ambigüedad discursiva.

2.1.3. Intercambios evasivos

En ciertas situaciones, Kerbrat-Orecchioni destaca la necesidad de recurrir a:

la formule implicite pour conjurer l'existence de certains tabous, dans une société donnée, pour déjouer certaines censures d'ordre moral, politique ou juridique, et ruser avec la loi du silence qui frappe d'interdit certains objets discursifs : dans un contexte social déterminé, bien de choses ne «se disent pas» –du moins directement. (1988, pp. 277, 278)

Los intercambios conversacionales analizados en este apartado comparten la evitación de un tema tabú –en este caso el secuestro infantil–, a través de la desviación de la atención del niño hacia otro elemento, lo que conduce a una falta de pertinencia y de cortesía evidente.

Al principio de la obra, vemos un episodio en el que la mamá de Mathilde no ve inconveniente alguno en que la pequeña vaya sola a casa de su amiga Mahaut, salvo llevar la chaqueta para protegerse de la lluvia. Tras conocer la noticia de las niñas desaparecidas, la madre cambia de parecer (fig. 5). Sin embargo, su hija, que no está al corriente de lo que ocurre, no recibe ninguna explicación del cambio de actitud de la madre, incomprensible para ella, puesto que cumple con la condición de ir abrigada («Mais j'ai mis mon anorak!»). La madre utiliza fórmulas de atenuación y evitación que persiguen compensar la insuficiencia informativa. Estas fórmulas engloban la estructura triple básica recogida por Poyatos (1994, p. 291): lenguaje, paralenguaje y kinésica.



Figura 5: Fragmento de *Pendant que le loup n'y est pas* (©Atrabile, 2019, p. 62).

Por un lado, observamos fórmulas imperativas que eluden una justificación razonada («J'ai dit tu restes ici») y argumentos carentes de valor concluyente pues omiten el porqué la niña no puede ir sola («Là je suis occupée [...] Je ne peux pas t'accompagner à l'autre bout du quartier»). Del mismo modo, se introducen elementos fáticos que pretenden conseguir la aprobación del receptor («ok?»), así como propuestas futuras de compensación («On ira chez Mahaut une autre fois»).

Junto a los atenuadores verbales, observamos rasgos suprasegmentales que en el medio historietístico se evidencian gracias al rotulado y a la recreación metafórica de estados de ánimo (fig. 5). Además de las líneas puntiagudas que bordean el contorno de los globos y de las mayúsculas enfatizando el tono de voz elevado, en este fragmento la autora recurre al uso de sensogramas (Gasca y Gubern, 2001, p. 230), que hacen posible la representación icónica de estados de ánimo. Estos recursos paralingüísticos evidencian la intención de la madre de desviar la atención para evitar abordar la verdadera razón por la que no deja a su hija que vaya sola a casa de su amiga.

Junto a los atenuadores paralingüísticos, encontramos los recursos kinésicos que entran en juego con los mecanismos mediagénicos, es decir, con las técnicas de construcción de significado propias a la historieta. Además de los gestos de enfado de la madre, cuyo rostro aparece enfocado de espaldas, de perfil y de frente, aportando dinamismo y fuerza a la escena, es significativa la penúltima viñeta del fragmento propuesto (fig. 5), en la que vemos un primer plano de la hermana de Mathilde que observa a su madre de reojo con gesto pensativo. Este desplazamiento de la atención hacia un personaje que no forma parte del intercambio comunicativo en curso permite incluir un testigo exterior que expresa su incredulidad ante el discurso de la madre, a la vez que favorece la identificación con el lector. La elección del encuadre, como vemos, constituye un recurso de gran valor semántico que, en este caso, representando gráficamente la incredulidad de un testigo, subraya la evitación evidente del tema tabú.

En el siguiente fragmento, se vuelven a retomar mecanismos iconotextuales de atenuación para compensar la insuficiencia informativa. El momento de juego y fantasía de Mathilde con las hormigas en el jardín delantero de su casa es bruscamente interrumpido por su madre, que le ordena con vehemencia entrar en la casa aportando razones que se dan por sabidas y que, en cualquier caso, no se manifiestan explícitamente («Tu sais que c'est dangereux de jouer à l'avant»). El sentimiento de vigilancia («Personne ne te surveille!») resulta abrumador por la ausencia de explicaciones que justificarían la necesidad de supervisión. De esta manera, las razones parecen reducidas al capricho de la madre («J'aime pas ça»). El uso del imperativo («Rentre que je t'aie à l'œil») acentúa la sensación de autoritarismo injustificado.

Como vemos en la parte superior de la página (fig. 6), la imagen de la madre enfocada de cintura para abajo acentúa la distancia y falta de conexión con su hija, mostrando así su lado menos afable y humano. Esta escena se cierra con una viñeta de gran tamaño en la que vemos a la niña de espaldas apoyada en el alféizar interior de la ventana. La semejanza con el cuadro *Figura en una ventana*, de Salvador Dalí (1925), resulta significativa por la relación de contraste entre ambas imágenes. Mientras que en la popular obra de Dalí el personaje nos introduce en el paisaje que contempla, la opacidad de la ventana cerrada en *Pendant que le loup n'y est pas...*, enmarcada en un fondo de un negro dominante, nos confronta con la incompreensión y soledad de los niños ante el hermetismo del discurso adulto. En este caso, la relación de intericonicidad pone en evidencia la dominación adulta y el desequilibrio intergeneracional en el plano comunicativo.



Figura 6: Página de *Pendant que le loup n'y est pas* (©Atrabile, 2019, p. 98).

Los mecanismos de atenuación y evitación abordados en este apartado violan el axioma de pertinencia desarrollado por Sperber y Wilson (1989), lo que, además de atentar contra las normas de cortesía, dificulta el proceso de desambiguación del comportamiento adulto.

La falta de contextualización del discurso de los adultos en ocasiones es contrarrestada por una serie de detalles visuales que van permitiendo disipar la ambigüedad conversacional y recuperar la pertinencia. Hasta este momento, en las escenas de espacios públicos se insertan carteles de las niñas desaparecidas de manera aparentemente anecdótica, como decorado: enfocados parcialmente, enfocados del revés por detrás de un escaparate y de frente. El peso de estos indicios visuales va acompañando el proceso de toma de conciencia de los sucesos por parte de las protagonistas. Este recurso semántico da cuenta de la importancia otorgada a los detalles y a la contemplación por parte de las autoras.

2.1.3. Enunciados ambivalentes

A medida que la acción avanza, los enunciados se hacen cada vez más explícitos, aunque siempre se hallan envueltos en una nube de ocultamiento y misterio, debido principalmente a la polisemia de los términos empleados y a la falta de contextualización.

Madre: Tiens, des feuilles et des crayons. Sois calme un moment, on doit discuter entre adultes.

Amiga de la madre: On a retrouvé leurs petits corps, c'était juste aux infos.

Madre: Attends, je ferme la porte.

[Onomatopeya de puerta que se cierra] Clic.

(Gallardo & Van Gheluwe, 2019, pp. 99, 100)



Figura 7: Página de *Pendant que le loup n'y est pas* (©Atrabile, 2019, p. 100).

La madre de Mathilde no oculta la privacidad del encuentro con su amiga, pero tampoco puede evitar que la información que esta le aporta sobre los cadáveres encontrados llegue a oídos de su hija, a pesar de que los emisores se encuentran fuera de campo (fig. 7). Por su ambivalencia, y al parecer aislada, la palabra *corps* puede prestarse a ambigüedad. De hecho, la asociación con el sentido al que se refiere realmente el término supone la aceptación de una realidad desgarradoramente cruel, por lo que acepciones alternativas puede ser barajadas con anterioridad. La figura ensombrecida de Mathilde en un fondo inmaculado, mirando perpleja la puerta tras la que se esconden las adultas, hace visible su

desconcierto y soledad ante la inmensidad del color blanco. Además de marcar el cierre de la puerta, la onomatopeya simboliza el impacto que supone para la niña confrontarse a la incertidumbre del discurso cuya ambigüedad no es fácil disipar, pues se encuentra explícitamente excluida del intercambio comunicativo.

Este capítulo, en el que se descubre y trasciende en los medios uno de los asesinatos del pedófilo Marc Dutroux en 1995, marca un punto de inflexión en la obra pues se confirman las sospechas y suposiciones del principio. A pesar de que a partir de este momento, los discursos se revelan más certeros por la constatación de los hechos, paradójicamente, las conjeturas no dejan de multiplicarse, lo que ineluctablemente hará proliferar la confusión discursiva dando acceso al lector al «royaume incertain du soupçon» (Alberdi, 2017, p. 199).

En la Figura 8, vemos el momento en el que, tras recibir un choque accidental por parte de una compañera, Mathilde es conducida por la monitora de los scouts al baño para ser curada. Teniendo en cuenta la conmoción social por los acontecimientos hechos públicos, el comentario de la monitora llegando con la niña a los servicios, lugar íntimo por excelencia, se reviste de gran ambigüedad: «Assieds-toi, je vais regarder ça» (Gallardo & Van Gheluwe, 2019, p. 108). A nivel lingüístico, el enunciado se revela incierto por la imprecisión del pronombre demostrativo neutro *ça* y por el potencial sentido voyerista del verbo *regarder*.

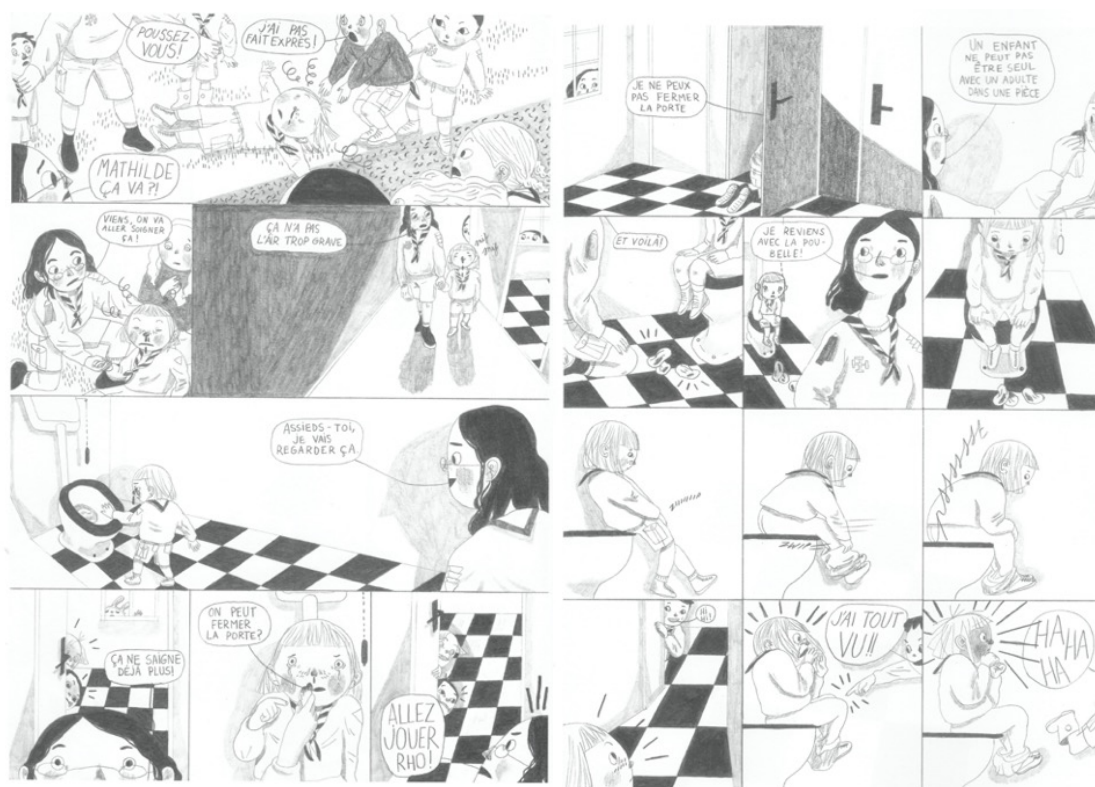


Figura 8: Doble página de *Pendant que le loup n'y est pas* (©Atrabile, 2019, pp. 108, 109).

El dispositivo iconográfico se inscribe en la misma línea de ambivalencia discursiva. El suelo, recreando un tablero de ajedrez, simboliza el peso del azar. De esta manera, se transmite el mensaje de que en la vida como en el juego unas veces se gana, otras se pierde. Este desconcierto provocado por lo desconocido y por lo polisémico del discurso se ve reforzado por el papel protagonista de la sombra en esta doble página que instaura una sensación de desconfianza ante la potencial

doble cara de los adultos. Acto seguido, Mathilde pide a la monitora que cierre la puerta para escapar de las miradas de los compañeros que se asoman de manera incesante a lo largo de la doble página, lo que refuerza el sentimiento de indefensión y violación de la intimidad de la pequeña.

Las dos viñetas superiores de la segunda página (fig. 8) nos plantean un caso significativo de ambigüedad iconotextual. La puerta del baño entreabierta nos impide ver a la niña que está recibiendo los cuidados por parte de la monitora que se ve parcialmente agachada de espaldas, lo que alienta el deseo voyerista del lector y hace crecer las sospechas. La sombra de la puerta en la pared parece alertar del potencial doble sentido del discurso: «Je ne peux pas fermer la porte. Un enfant ne peut pas être seul avec un adulte dans une pièce» (Gallardo & Van Gheluwe, 2019, p. 109). Aunque en la siguiente viñeta podemos comprobar que en el interior del baño todo transcurre con normalidad, la sombra de la monitora reflejada en la pared mantiene activa la sospecha de que la adulta, a pesar de su amabilidad, pudiera desarrollar comportamientos inapropiados hacia la pequeña. La falta de precisión del enunciado, junto a la polisemia de la imagen, da pie a suposiciones sobre los motivos por los que un adulto no puede permanecer a solas con un niño en una habitación. A pesar de que el episodio deja claro el comportamiento intachable de la monitora, el sentimiento de incertidumbre y confusión provocado por la dialéctica entre el dispositivo lingüístico y visual es constante.

Este sentimiento de desconfianza que planea sobre toda la obra no exime a los propios padres de ser considerados criminales potenciales. En otra escena (fig. 9), Mathilde acaba de protagonizar una animada riña con su hermano que parece irritar considerablemente a su madre, quien se encierra en una habitación con su padre. Los niños siguen peleándose, cuando, de repente, escuchan: «-Mais arrête! À t'écouter on devrait les enfermer ici pour toujours/-Et pourquoi pas?» (Gallardo & Van Gheluwe, 2019, p. 120).



Figura 9: Fragmento de *Pendant que le loup n'y est pas* (©Atrabile, 2019, p. 120).

Estas palabras fuera de campo que los niños escuchan a través de la puerta de forma descontextualizada les dejan atónitos pues las asocian a sus peleas recurrentes y no al miedo de los padres por las niñas asesinadas. El acercamiento progresivo al primer plano de la última viñeta acelera el ritmo del relato insistiendo en la preocupación de los niños que, con rostro perplejo, dudan de lo despiadado de las intenciones de sus padres. La desconfianza generalizada hacia el género humano, que se deriva de la ambigüedad discursiva confronta a los niños con una realidad cruda que acelera su salida de la infancia.

A menudo, los adultos parecen esforzarse por aportar a los niños enunciados supuestamente esclarecedores, aunque a menudo fracasan en el intento.

Valentine: Pourquoi tu dis que c'est un monstre? Il a l'air normal je trouve...

Père: C'est une expression. C'est parce qu'il a fait des choses tellement horribles qu'il n'est presque pas humain. Tu comprends? C'est des histoires d'adultes, tout ça. Va plutôt te mettre en pyjama, il est tard.

(Gallardo & Van Gheluwe, 2019, p. 104)

La pregunta de la niña hace evidente su deseo de recibir más explicaciones. Sin embargo, la exhaustividad aparente del discurso del padre esconde una ambigüedad innegable. La polisemia del vocablo *choses* no responde a las expectativas de la niña. Por otro lado, la pregunta *Tu comprends?* implica un valor imperativo más que interrogativo. Las evasivas finales, al igual que las otras similares analizadas con anterioridad, demuestran la falta de habilidad del adulto para gestionar los tabúes discursivos, en este caso los temas del secuestro, la violación y el asesinato.

Tras la exigua respuesta de su padre, Valentine se muestra pensativa y visiblemente decepcionada (fig. 10). La proyección de su mirada hacia el exterior de la página subraya su convencimiento de que las respuestas debe buscarlas fuera del entorno doméstico. Este gesto de resignación y toma de conciencia, que anuncia su progresiva salida de la infancia, supone una constatación de la incompetencia discursiva de los adultos.



Figura 10: Viñeta de *Pendant que le loup n'y est pas* (©Atrabile, 2019, p. 104).

3.2. El discurso de los niños

Los fragmentos propuestos a continuación ponen de manifiesto la influencia de la ambigüedad del discurso adulto entre los niños.



Figura 11: Fragmento de *Pendant que le loup n'y est pas* (©Atrabile, 2019, p. 52).

En el texto de la figura 11, el aire de superioridad que adopta la amiga de Mathilde al responder que su padre ha puesto rejas en su casa para que no la secuestren desvía la atención hacia el valor inestimable que ella misma se atribuye, y resta gravedad a la razón central, lo que imprime ambigüedad al enunciado. La variación familiar de la interjección asertiva *oui* incide en el talante irónico de la emisora. La exageración del símil en torno a la depredación deforma la realidad con la consiguiente duplicidad que ello imprime en el discurso. Las rejas que simbolizan la falta de libertad, por su parte, contribuyen a intensificar la idea de represión y miedo ante una amenaza externa.

Observemos otro ejemplo (fig. 12). Tras vivir episodios agitados y, ante la evidencia acechante de la tragedia ocurrida, la pequeña Mathilde pregunta a su hermana qué está pasando. La hermana, sin dar explicación, da por hecho que Mathilde debe saberlo, empleando un enunciado abierto a múltiples interpretaciones, «Tu sais ce qu'il se passe...» (Gallardo & Van Gheluwe, 2019, p. 122).

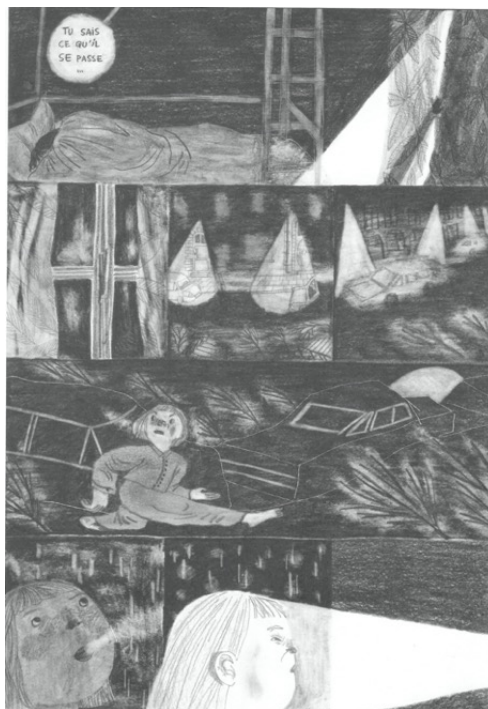


Figura 12: Página de *Pendant que le loup n'y est pas* (©Atrabile, 2019, p. 122).

Los tres puntos en el interior del globo de diálogo marcan un silencio que evita el tabú del secuestro, violación y homicidio. Como vimos en el caso de los adultos, el no dicho puede deberse a los valores culturalmente determinados, sin embargo, en el caso de los niños, la ambigüedad del discurso en suspenso puede responder a un deseo de no información voluntario. Lejos de sentir empatía por su hermana, y quizás por ocupar la posición privilegiada de ostentación de la información, normalmente reservada a los adultos, la hermana mayor deja en ascuas a su hermana pequeña. Nos atrevemos a afirmar un caso de revancha discursiva hacia los adultos que se ceba con los más pequeños. En cualquier caso, el silencio en torno al homicidio de las niñas desaparecidas acrecienta las confabulaciones de Mathilde. El resto de la página presenta viñetas mudas de un negro inquietante en el que parece ilustrarse una pesadilla de Mathilde. En realidad, no queda claro que se trate de un sueño pues no hay ningún elemento visual que indique claramente el paso de la vigilia al sueño, lo que constituye otro indicio de ambigüedad que acentúa la angustia y el desconcierto del episodio.

A pesar de que en los intercambios conversacionales los niños se encuentran en desventaja por la ambigüedad del discurso adulto, los más pequeños dan muestra de saber integrar los patrones discursivos de los adultos con el fin de valerse del potencial combativo del lenguaje. Ante la negativa del padre a compara helados, Mathilde, con una mirada maliciosa, le lanza una contundente cláusula condicional, inspirada en una compañera de clase que, animada por su madre, ha inventado que su padre había abusado de ella para deshacerse de él:

Mathilde: Papa, si tu ne m'achètes pas une glace..., je ferai comme Jodie, et tu disparaîtras.

(Gallardo & Van Gheluwe, 2019, pp. 155, 156)

Sin ser plenamente consciente de la gravedad del asunto, Mathilde chantajea a su padre, lo que da cuenta de la receptividad de los dispositivos

verbales y de la instrumentalización del lenguaje por parte de los niños como resultado de la repetición de los patrones adultos.

Los fragmentos propuestos en este apartado ponen de relieve que la ambigüedad discursiva no es exclusiva del discurso de los adultos. Los niños reproducen lo que oyen, a la vez que recrean pautas de comportamiento, lo que hace fluctuar las fronteras entre la víctima y el verdugo, intensificando el sentimiento de inseguridad que transmite la obra. La posición de dominación alcanza la esfera del mundo infantil. Estas relaciones asimétricas forjadas en el sometimiento de una víctima, que se nutren abundantemente del imaginario de los cuentos infantiles, enfatizan el tono amenazante que reina en la historia.

4. Conclusión

La lectura de *Pendant que le loup n'y est pas* aporta respuestas significativas a nuestros objetivos de partida. En cuanto al funcionamiento y la fuerza pragmática de los tabúes discursivos, comprobamos que la particular gestión del tema del secuestro, la violación y el homicidio por parte de los adultos ante los niños implica grandes dosis de ambigüedad discursiva que se materializan principalmente en enunciados e intercambios comunicativos incompletos, poco pertinentes o particularmente ambivalentes. Esta ambigüedad da cuenta de la existencia de un sedimento de expresión alternativo que va dando cuerpo a la denominada subconversación. No obstante, aunque en muchos casos restringe la fluidez comunicativa, esta ambigüedad aporta una tonalidad introspectiva y extrospectiva a los intercambios verbales intergeneracionales que, desde una esfera de información latente pero accesible, hace entrar en juego matices semánticos esenciales.

Como hemos comprobado en nuestro estudio, en el medio historietístico, esta tendencia de los intercambios verbales a mantener en la sombra aspectos expresivos esenciales es elucidada por el dispositivo iconotextual, tanto en la dimensión meramente intradiegética (gestos, lenguaje corporal, líneas cinéticas, sensogramas, pasajes...), como en la extradiegética que apela a todo lo referente al medio historietístico (encuadres, angulación, distribución, tamaño de viñetas, estilo...). Las referencias intericónicas también juegan un papel importante en la construcción de significado. Retomamos aquí las reflexiones de Groensteen en torno a los tres grados de articulación que operan en la historieta: la imagen, el texto y la unión de ambos. Según Groensteen (1999, p. 152), «les deux premiers, homogènes, concernant la chaîne des images, d'une part, et la chaîne des bulles, d'autre part; le troisième, hétérogène, concerne l'articulation de ces deux séquences, l'une iconique, l'autre linguistique». Este mecanismo triple de creación de significado ocupa un papel central en la elucidación de la ambigüedad discursiva de la obra. La lectura iconotextual aporta, por tanto, respuestas esenciales, poniendo en entredicho el sentido literal de la célebre cita de Georges Steiner (2003, p. 43): «lo que no se nombra no existe». Además del texto, las imágenes, incluyendo la totalidad del dispositivo iconográfico en el caso del cómic, ponen luz al sentido oculto de las palabras.

A pesar de que «le non-dit relevant dans ces circonstances d'une impossibilité de dire dictée par des facteurs externes, le locuteur ne saurait être rendu responsable de son silence» (Alberdi, 2017, p. 160), constatamos una falta

de destreza manifiesta de los adultos a la hora de gestionar los tabúes discursivos, en particular ante la solicitud de explicaciones por parte de los niños. Estos, por su parte, aunque en la mayoría de ocasiones se encuentran sometidos a situaciones de desequilibrio discursivo, recrean las pautas de comportamiento de los mayores, alcanzando a veces niveles superiores de crueldad. Cría cuervos...

No obstante, la transgresión del principio de exhaustividad y pertinencia observada, paradójicamente, refuerza la riqueza expresiva. Tal y como afirma Alberdi (2017, p. 199), «l'incapacité de dire ou le refus, les omissions et les mensonges viennent encore enrichir le profil communicatif des personnages». En *Pendant que le loup n'y est pas*, este enriquecimiento alcanza la dimensión sinestética gracias a la cual, a partir de lo visual, se aúnan imágenes y sensaciones procedentes de otros dominios sensoriales, en consonancia con las reflexiones planteadas por Kandinsky (1994; 1995). Constatamos que la materialidad tangible del lenguaje de la historieta, en su doble dimensión lingüística y visual, se convierte en una herramienta de análisis esencial para impregnarse y asimilar la complejidad expresiva de la obra.

En segundo lugar, en cuanto a los retos narrativos de la autobiografía, asistimos a un movimiento de renovación de este género en la historieta mediante un relato a dos voces en el que la singularidad de cada creadora, además de aportar unidad visual y temática, garantiza la cohesión de la historia y crea un efecto de tensión que no deja indiferente al lector. Lejos de la tendencia mixta de la historieta industrial en la que un autor se ocupa del guion y otro de la imagen, las novelas autobiográficas se decantan por el «autor completo» que aúna las labores de escritura y dibujo. Tal y como afirma Baetens (2004, pp. 1, 2): «la veine autobiographique est, de ce point de vue, une cause autant qu'une conséquence de l'aspiration de la bande dessinée moderne à vouloir se doter d'auteurs complets». Esta predilección de los relatos autobiográficos contribuye a intensificar el efecto de realidad perseguido, minimizando el peso de la ficción.

En este caso, son dos las autoras completas cuyos trabajos se suceden en cada capítulo, a través de un diálogo que resuena como una melodía a dos voces, reforzando una vez más la dimensión sinestética. El blanco y negro instaaura una unidad con dos vertientes, marcadas por la fragilidad del trazo fino y estilo depurado de Van Gheluwe y la profundidad del espesor de las figuras de Gallardo. Independientemente de los rasgos estilísticos, en este dueto iconotextual observamos numerosos elementos comunes que aportan cohesión a la obra, como son la prevalencia en la representación gráfica de los estados de ánimo o la importancia atribuida a los objetos, mediante flashes de recuerdos en la reconstitución del imaginario infantil.

Las dos autoras se interesan por recrear las mutaciones propias que, a diferentes niveles, produce la desconcertante entrada en la adolescencia, así como la toma de conciencia de lo inherente a la feminidad, por ejemplo. Ambas abordan, también, las confluencias entre el mundo adulto y el mundo infantil a pesar de lo antagonista de ambos. La particular versión de la obra de la danza de Henri Matisse, en la mitad superior derecha de la figura 13, lanza una reflexión sobre el recuerdo del estado ideal o utópico de la mítica Edad de Oro. La confluencia entre armonía y agresividad representada en esta página de viñeta única recreando el momento de recreo en el patio de un colegio pone de relieve la confrontación de mundos opuestos y las volubles fronteras entre el bien y el mal, lo que traduce

visualmente uno de los planteamientos centrales de la obra. Por un mecanismo de condensación de tipo *pars pro toto* (Neuschäfer, 1994, p. 57), esta viñeta reproduce a pequeña escala la arbitrariedad e irracionalidad de las relaciones de dominados y dominantes que se dan en el mundo adulto.



Figura 13: Página de *Pendant que le loup n'y est pas* (©Atrabile, 2019, p. 71).

En el último capítulo, las historias y el trazo de las dos autoras se cruzan, lo que aporta coherencia al relato polifónico. En definitiva, la condición de autoras completas aporta una visión global a la autoría que conecta con la cualidad de narrador omnisciente e imprime un grado de legitimidad al relato autobiográfico al intensificar la voluntad de transparencia y autenticidad. En este sentido, es esencial referirnos a las tres instancias narrativas planteadas por Marion (1993) y desarrolladas por Glaude (2019):

Le récit de bande dessinée ressortit de la responsabilité d'un méga-narrateur cumulant trois instances narrative imbriquées : la narration scripturale, la graphiation et la monstration. L'isolement des composantes sémiotiques des dialogues montre que chacune de ces trois instances narratives mobilise tous les signes du système signifiant : textuels, plastiques, iconiques et médiatiques. (Glaude, 2019, p. 352)

En las historietas de memoria, el concepto de meganarrador se reviste de gran importancia porque el relato de vida se lleva a cabo desde canales de expresión multimodales lo que, indiscutiblemente, aporta una densidad muy personal al relato autobiográfico.

El valor de la subconversación o esta voluntad por hacer prevalecer la línea del discurso desde el interior –el pensamiento– hacia lo exterior –la palabra–, y viceversa, conecta particularmente bien con el relato del Yo. En *Pendant que le loup n'y est pas* esta dualidad conecta además con la materialización del mundo interior y exterior de las autoras, a la vez que se va forjando un relato intimista que, desde el florecimiento sensorial, alterna emoción y reparación. La ambigüedad en la

autobiografía de autor completo, por tanto, lejos de constituir un déficit comunicativo, permite activar parcelas expresivas, menos frecuentadas pero marcadamente significativas, que iluminan los claroscuros discursivos.

5. Referencias

- Alberdi Urquizu, C. (2017). *Dire, redire et ne pas dire. Enjeux du dialogue filmique dans les Contes des quatre saisons (É. Rohmer)*. Peter Lang.
- Alberdi Urquizu, C. (2013). Le non-dit dans le dialogue filmique. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 28, 9-25. <https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/40027>
- Alberdi Urquizu, C. (2011). *Communiquer, être : informations, relations, identités*. Universidad de Granada.
- Allan, K. y Burridge, K. (1991). *Euphemism and dysphemism. Language used as shield and weapon*. Oxford University Press.
- Baetens, J. (2004). Autobiographies et bandes dessinées : problèmes, enjeux, exemples. *Belphegor*, 4 (1). <https://dalspace.library.dal.ca/handle/10222/47689>
- Carmona, R. (1993). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Cátedra.
- Cestero Mancera, A. M. (2015). La expresión del tabú: estudio sociolingüístico. *Boletín de filología*, 50(1), 71-105.
- Dalí, S. (1925). *Figura en una finestra* [pintura] Museo Nacional. Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/figura-finestra-figura-ventana>
- Dolto, F. (1994). *La causa de los niños*. (I. Agoff, trad.). Paidós.
- Escandel, M. V. (2008). *Introducción a la pragmática*. Ariel Lingüística.
- Gasca, L. y Gubern, R. (2001). *El discurso del cómic*. Cátedra.
- Glaude, B. (2019). *La bande dialoguée. Une histoire des dialogues de bande dessinée (1830-1960)*. Presses universitaires François Rabelais.
- Grice, P. (1975). Logic and Conversation. En Cole, P. y Morgan, J. L. (eds.) *Syntax and Semantics* (pp. 41-58). Academic Press.
- Groensteen, T., (1999). *Système de la bande dessinée*. Presses Universitaires de France.
- Kandinsky, V. (1994). *Punto y línea sobre el plano*. Labor.
- Kandinsky, V. (1995). *De lo espiritual en el arte*. Labor.
- Kerbat-Orecchioni, C. (1998). *L'implicite*. Armand Colin.
- McCay, W. (2019). *Little Nemo in Slumberland*. Taschen (Original publicado entre 1905 y 1911).
- Marion, P. (1993). *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur. Essai sur la bande dessinée*. Academia.

Neuschäfer, H. J. (1994). *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. (R. P. Blanco, trad.). Anthropos editorial del hombre.

Poyatos, F. (1994). *La comunicación no verbal*. Istmo.

Sarraute, N. (2019). *L'ère du soupçon*. Gallimard (Original publicado en 1956).

Sperber, D. y Wilson, D. (1989). *La pertinence*. Minuit.

Steiner, G. (2003). *Lenguaje y silencio*. Gedisa.