

«ELECCION DE UN 'COMIC' PARA LA PRACTICA COMUNICATIVA»

Emilio MENENDEZ AYUSO

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

He sido convocado aquí para hablarles del «comic» en la clase de inglés. Tratándose de un recinto universitario —y si yo me viera de repente afectado por una timidez retrospectiva— debería comenzar por disculpar mi osadía porque, en efecto, este género, implantado hoy plenamente en la sociedad, era, como saben, considerado en otro tiempo subgénero cultural, indigno de atravesar los umbrales de la escuela o de la universidad.

«Se ha querido —decía Román Gubern hace unos años en *El País*— justificar su rechazo por su carácter poco serio y esencialmente lúdico; pero hoy sabemos que el «comic», como toda manifestación artística, induce también a la investigación, a la reflexión y a la creatividad. Posee, pues, la dignidad que le permite integrarse en la categoría de las producciones serias».

Pero sería difícil imaginar la cultura de nuestro siglo sin las viñetas, las tiras, 'la bande dessinée', tan ligadas en su esencia expresiva al cine, y cuyo parentesco con los «story boards» de las producciones cinematográficas no es una simple coincidencia.

Su empleo actual abarca una muy ancha franja cultural. Existen incluso en latín, proliferan las versiones bilingües, se adaptan óperas al formato «comic». Recientemente, haciéndose eco del hecho, la prensa española anunciaba (1) la aparición de un libro de 144 páginas que, bajo el título OPERA, recoge la adaptación en viñetas de las óperas *Parsifal* (R. Wagner), *Salomé* (O. Wilde, R. Strauss) y *Pelléas et Mélisande* (M. Maeterlinck, C. Debussy) así como la de *La canción de la Tierra* y *En este mundo*, de G. Mahler. (Autores: P. Craig Russel-dibujos, Patrick Mason-guión. Toutain Editor). Y se están publicando en Estado Unidos (Ed. Eclipse) tres volúmenes con *La Flauta Mágica*, de W. A. Mozart.

Un paso más en el mundo editorial en imágenes vienen a darlo las «pictorial novels», es decir, novelas directamente concebidas en este medio, y cuya primera entrega, *The Mouse*, está constituyendo un enorme éxito en América.

(1) *El País*, 24-12-90.

El uso del «comic» en la enseñanza de lenguas se extiende desde la E.G.B. y el BUP hasta nuestro entorno universitario donde, con harta frecuencia, se ha tendido al estudio del idioma sobre el muestrario prestigioso de autores consagrados en géneros literarios tradicionalmente catalogados como respetables.

No voy a desarrollar aquí una teorización metodológica sobre la utilización del «comic» (2) en la clase de inglés. Las posibilidades, en todas las lenguas occidentales, son enormes. Todos, especialmente en la última década, hemos leído en revistas didácticas o escuchado en simposios y congresos, el informe de quienes, como nosotros, han trabajado con muestras de este género en la clase de lengua extranjera y materna. Su trabajo engrosa ese «conjunto ecléctico de materiales» que, en opinión de Rentó Titone, caracteriza —junto con la improvisación— el momento actual de la práctica docente en el campo de la enseñanza de las lenguas extranjeras. Sus aproximaciones al uso del «comic» en el aula son muy diversas y, como tales, más que una metodología general del tema, ofrecen experiencias muy concretas, parciales, que otros profesionales considerarán interesante o no incorporar a su docencia como material suplementario. No obstante, estas pequeñas aportaciones empíricas, estos trabajos de reflexión práctica, que se vienen realizando en nuestras escuelas —y fuera de ellas— quizás constituyan hoy el más firme modo de evolución de la enseñanza/aprendizaje de las lenguas modernas.

En esta ocasión, sin embargo, más allá de detenerse exclusivamente a contarles mi experiencia concreta, quisiera proponer también, si me permiten, un planteamiento de principios referido a la elección de un «comic» para su explotación en la clase de lengua, con alumnos adultos y práctica comunicativa.

En primer lugar, es básico elegir —de entre la gran producción de «comics» que ofrece el mercado editorial— un material adecuado al enfoque didáctico que se utilice. Por otra parte, la elección no ha de decantarse necesariamente por un «comic» de sustrato infantil —tipo TBO jocoso— o eminentemente caricaturesco. Puede tratarse, perfectamente, de un auténtico trabajo literario puesto en viñetas, a condición de que su forma y contenido apoyen esa intención comunicativa del aprendizaje que se está llevando a cabo, y no la coarte ni desvíe.

Voy a contrastar dos ejemplos que, a mi entender, ilustran muy adecuadamente lo que quiero decir. Por un lado, *PRINCE VALIANT*, un «comic» con sensacionales dibujos de Hal Foster, y que para nuestra opción comunicativa vendría a significar una mala elección. Por otro, *SECRET AGENT X-9*, de Dashiell Hammett, con dibujos de Alexander Raymond, directamente concebida y realizada como «a comic strip», y que representa, en mi opinión, un modelo idóneo para un trabajo de lengua en el aula bajo un enfoque comunicativo.

Me ocuparé primero de *PRINCE VALIANT*, un estupendo tebeo pero ejemplo negativo, a mi entender, para uso en una clase de orientación comunicativa. Se trata, como quizás sepan, de una historia situada en torno a los avatares legendarios de la corte del rey Arturo, de los Caballeros de la Mesa Redonda y de Camelot.

Tres consideraciones que sustentan su descarte:

Primera: El guionista intenta, naturalmente, ambientar el relato valiéndose del

(2) Término extendido en castellano en detrimento de historieta, viñeta y tira, y que también yo utilizaré prioritariamente.

lenguaje. Usa, ingenuamente eso sí, un léxico arcaizante y unas estructuras formales, literarias y seudocortesanas; un poco al modo de los escritores de diálogos y voces en «off» de las películas de época hollywoodenses, o del período imperial de Juan de Orduña en el cine español. Esto ya y haciendo abstracción del hecho de que se trata, en cualquier caso, de una lengua postiza significaría —si vamos a utilizar en el aula la lengua que nos ofrece— meternos de lleno en un concepto intemporal, diacrónico, de la lengua, muy alejado del sincrónico de nuestros objetivos comunicativos.

Segunda. Fieles al espíritu de la historia —una leyenda perdida en el pasado— optan los autores por el estilo narrativo. En *PRINCE VALIANT* casi todo se cuenta —preferentemente en presente histórico—, dejando apenas espacio para el diálogo, ese vehículo principal y presentación habitual del material lingüístico en el enfoque comunicativo.

Tercera. Los apuntes culturales resultan, obviamente, irrelevantes. No hay nada en este medieval *PRINCE VALIANT* que nos hable de las formas, hábitos, comportamientos en fin, de nuestros contemporáneos de habla inglesa.

Veamos algunas viñetas para ilustrar lo comentado:



Un texto eminentemente narrativo, con muy pocas posibilidades comunicativas.



El lenguaje arcaizante y formal de la literatura histórica.

Paso ahora al modelo idóneo a que me refería antes: *SECRET AGENT X-9*, de Hammett y Raymond.

«¡Consíganme a Dash Hammett!». Estas fueron, dicen, las urgentes palabras de William Randolph Hearst —el fabuloso «citizen Kane» de la ficción de Welles— cuando, en 1933, su King Features Syndicate buscaba a alguien que creara una tira capaz de competir con el popular *Dick Tracy* de Chester Gould, que el *Journal Daily News* de Chicago publicaba desde 1931. Hearst quería al mejor y, en efecto, lo tuvo: durante casi un año Hammett escribió, sobre su propio argumento, una tira diaria para la cadena de aquel magnate de la prensa americana. Los dibujos para su ilustración fueron encargados a Alexander Raymond, joven dibujante de veinticuatro años que se abría camino por entonces y que diseñaría luego una tira que se convirtió en legendaria y cuya iconografía forma parte ya del caudal cultural de nuestro siglo: *Flash Gordon*. El resultado de esta colaboración, un ensamblado muy ajustado de lo mejor de ambos, lo titularon *SECRET AGENT X-9*, y apareció por vez primera el 22 de enero de 1934 en las páginas del *Evening Journal*.

Los originales, reunidos en un libro, fueron reeditados en 1983 en Nueva York (3). Existe una versión española, en cuadernos, con un número de historias superior al escrito por Hammett, que parte, parece ser, de la versión italiana. Naturalmente, la publicación española no ofrece —tratándose de una traducción— interés para el tipo de trabajo que proponemos.

Por las razones que seguirán, hemos querido llamar la atención aquí sobre esta obra singular —concretamente su primera historia «*You're The Top!*»—, menor en apariencia, pero que contiene el más puro estilo Hammett y es, por tanto, un significativo ejemplo de su trabajo, síntesis para uso diario de su mundo de ficción y muestra logradísima de discurso comunicativo. Situada la historia en los años que siguieron a la depresión americana de 1929, los años dorados del cine negro estadounidense, tiene este *X-9* todos los ingredientes que valoramos en el Hammett de las grandes novelas y de las narraciones cortas: una imaginación que transcurre siempre dentro de los límites de la realidad, unos personajes definidos con rasgos económicos pero precisos, una trama psicológicamente compleja pero matemáticamente desarrollada y, sobre todo, esos diálogos inigualables que, con ingenio, agudeza, doble intención, sentido del humor y un permanente perfume escéptico, hacen de él un maestro, tal como lo apreciara, entre otros, André Gide:

Los diálogos de Dashiell Hammett, en los que cada personaje intenta engañar a los demás y donde la verdad se abre paso lentamente a través de la bruma de la superchería, pueden compararse solamente con los mejores de Hemingway.

Mi intención aquí no es, sin embargo, comentar este texto del autor de *El halcón maltés*, sino traerlo al campo de la enseñanza de idiomas donde, creo, podría muy bien ejemplificar y servir de soporte para un tipo de trabajo de lengua —inglés en este caso— en el aula, dentro de un enfoque comunicativo, en el que se utilizaría como punto de partida para el estudio de estructuras morfosintácticas, vocabulario, aspectos fonológicos y culturales, etc... Un texto que por la calidad del dibujo de Raymond y de las palabras de Hammett, permitiría al profesor de lengua interesado en el uso disponer de un material de trabajo más adecuado, quizás, que el ofrecido por la literatura en su forma tradicional sin imágenes, y, desde luego, de unas situaciones y contextos infinitamente más definidos y expresivos que los habituales en manuales ilustrados.

SECRET AGENT X-9, aun sujeto a las leyes estilísticas de la literatura policíaca, ofrece un panorama muy amplio de comportamientos culturales y lingüísticos, con abundantes ejemplos de lo que Basil Bernstein (4) denominara *código restringido*, con frases cortas, a menudo inacabadas, gramaticalmente simples, voz activa preferentemente, no muchas oraciones subordinadas, un uso limitado de conjunciones, así como numerosas muestras de lo que, en palabras de Halliday (5), «we have not been able to describe in the grammar».

(3) IPL Library of Crime Classics. International Polygonics, Ltd. New York City, 1983. Contiene una documentada introducción de William F. Nolan.

(4) *Class, Codes and Control*, Routledge & Kegan Paul, 1.071-74

(5) Citado por John Munby en *Communicative Syllabus Design*, C.U.P., 1978.

A diferencia de *PRINCE VALIANT*, en *X-9* asistimos a una ejemplificación excelente de los conceptos de *distancia*, *modalidad*, *transparencia*, *opacidad* y *tensión* que componen la teoría de la enunciación de Benveniste (6) con los personajes de Hammett convirtiendo la lengua en discurso, relacionándose con un mundo que —sujeto también a convenciones no escritas— comparten y usan como referencia, y realizando su intercambio verbal en el tiempo y en el espacio. A través de continuos diálogos se canaliza un incesante uso de funciones sintácticas: la interrogación, la aserción, la modalidad y toda la variedad figurativa que se da en las relaciones inter-subjetivas.

X-9 despliega un discurso de complejos elementos; con él podemos ir más allá del estudio simple de la frase, concentrarnos en el texto, el diálogo y las conversaciones, en el discurso, lo «que aplicado a la didáctica de la lengua es saber perfectamente qué hay que decir, con qué mensaje, a qué persona y en qué situación» (6). Diálogos, repetimos, punzantes e ingeniosos, que muestran la lengua de cada día en un contexto visual tan nítido y logrado como en una *motion picture*. En ellos podemos encontrar, la norma y la infracción de estructuras lingüísticas, las omisiones típicas del uso oral, la fragmentación de oraciones, realizaciones fonológicas que delatan niveles sociales diferentes, funcionamientos morfológicos en contexto, y un amplísimo corpus de situaciones comunicativas en las que los personajes, dentro de una gran variedad funcional:

- reaccionan ante una emergencia
- se presentan unos a otros
- expresan gratitud, rabia, opinión, frustración
- sugieren cosas o ideas
- piden y dan información
- averiguan y ofrecen direcciones
- se identifican
- se disculpan
- aceptan y rechazan propuestas
- se citan, se saludan, se despiden
- prometen, expresan sus preferencias
- dicen cómo hacer determinadas cosas.

Es decir, lo que —en su viejo trabajo «*Relevant Models of Language*»— Michael Halliday llama funciones lingüísticas, realizadas en el sistema gramatical y en el vocabulario, y de las que señalaba siete clases diferentes: instrumentales, reguladoras, personales, interactivas, heurísticas, imaginativas e informativas.

Pero veamos a continuación algunos ejemplos que ilustren esa diferencia radical con respecto a un «comic» no comunicativo tipo *PRINCE VALIANT*, y nos sirvan para mostrar qué base para el trabajo de lengua ofrece *X-9* —otra publicación de las mismas características serviría igualmente— en las viñetas argumentadas y dialogadas por Hammett, y dibujadas por el gran Alex Raymond, creador destacado, entre muchos, de un arte popular conceptualizado por artistas como Andy Warhol y Roy Lichtenstein y elevado a categoría museística.

(6) F. Rodríguez Torras, V. Ferreres Pavía, *Didáctica de la lengua inglesa*, Ed. Humanitas, Barcelona, 1985.



Imperativo, genitivo sajón y elementos culturales: sentido del humor y moda.



La señora y el sirviente: niveles de lengua y registros. Rasgos fonéticos que diferencian.



La urgencia de la comunicación oral: omisión del sujeto, mensajes cortos y fragmentados.



Una coral comunicativa.



'Future tense' no es siempre 'future time'.