

La emoción en el cómic: Atrapados entre la ansiedad y el miedo, una lectura de *La isla* (Mayte Alvarado)

Emotion in graphic novels:
Caught between anxiety and fear,
a reading of *La isla* (Mayte Alvarado)

Agustín Corti

Universidad de Salzburgo, Austria

Instituto de Lenguas Romances

agustin.corti@plus.ac.at

ORCID: 0000-0003-0464-4295

RESUMEN:

El artículo presenta un modelo para la comprensión de los niveles de la representación emocional en la narración gráfica. Se enfoca en la representación del miedo y la ansiedad a través de un análisis de la novela gráfica *La isla* (Mayte Alvarado, 2021). Muestra cómo la narrativa visual utiliza eventos emocionales entrettejidos en un universo narrativo a fin contextualizar las acciones de los personajes en relación con sus metas. Primero, bosqueja un modelo para el análisis de las emociones en la narración visual y luego analiza algunos de estos componentes en *La isla* en relación con los signos visuales y verbales de dicha narrativa. Posteriormente, argumenta que para realizar inferencias sobre la causalidad de las acciones de la trama, las lectoras y los lectores deben inferir estados emocionales y establecer el contexto particular que no se encuentra explícito, sino que se construye en la interpretación.

ABSTRACT:

The paper proposes a scheme for understanding the levels that emotions establish within graphic narratives. It focuses on the representation of fear and anxiety in the graphic novel *La isla* (Mayte Alvarado, 2021). It shows how the visual narrative uses emotional events that are woven into a storyworld and provide a context for the characters' actions in relation to goals. I first outline a model for dealing with emotion in visual narrative and then analyse some of these components in the graphic novel *La isla* in relation to the visual and verbal elements of the narrative. I argue that in order to make inferences about the causality of actions in the story, readers must infer emotional states and reconstruct a particular context that is not given but open to interpretation.

PALABRAS-CLAVE:

cómic; emoción; narratología; afecto

KEYWORDS:

graphic novels; emotion; narratology; affect

Recibido/Submission: 31/01/2025

Aceptado/Acceptance: 28/03/2025

1. Emociones en el discurso visual y verbal del cómic

EL PRIMER CUARTO DEL SIGLO XXI ha reposicionado el estudio de los estados emocionales en discursos y narraciones de una situación periférica a una posición central. Abarcados en corrientes como los *affect studies* (Wehrs y Blake 2017; Hogan, Irish, y Hogan 2022) u otras ramas de la narratología (Herman 2013; Zunshine 2015) y de los estudios culturales (Keen 2007; Ahmed 2014), centrados en la literatura, en formas artísticas variadas o en la circulación de discursos, los estados emocionales se han vuelto un componente esencial de la comprensión de textos y actividades artísticas diversas. Evidentemente, el aumento de la cantidad de estudios ha llevado a una especialización en distintas áreas, con enfoques particulares que abarcan desde los elementos histórico-contextuales (Jan 2014; Brunke y Schlieper 2024) hasta la tematización de lo evanescente y preconsciente (Sedgwick y Frank 1995; Ahern 2019). No obstante, el impulso recibido de la rama neurocognitiva del estudio de las emociones ha permitido la fijación de un vocabulario más preciso para tematizar los componentes de estados emocionales más allá de los disensos aún existentes respecto a la naturaleza y universalidad de los estados emocionales (Frijda 1986; Barrett 2006; Keltner, Oatley, y Jenkins 2014). El desafío de los estudios narratológicos radica en compaginar una descripción coherente de los componentes cognitivos y comportamientos codificados contextualmente con el ámbito de la representación y construcción simbólica de los textos. En este terreno, propio de la narratología, las emociones habían sido un objeto de estudio marginal.

A pesar de la verdadera explosión de investigaciones del ámbito de la narración visual en las últimas décadas, en los *comic studies* no se encuentran estudios comprensivos sobre las emociones. Se han elaborado herramientas parciales para determinar el lugar de los estados emocionales en relación a símbolos indexicales (Forceville 2005), a rasgos faciales y corporales (Feng y O'halloran 2012; Mikkonen 2017, 222-226) o centrados en los personajes, sin determinar la naturaleza de las emociones en dicha forma narrativa (Cohn 2013)¹. La representación de estados emocionales visual comprende aspectos faciales y corporales, así como el uso de símbolos indexicales, pero también utiliza el modo verbal en cartuchos y globos de diálogo; es el contexto particular visual y verbal que determina, en definitiva, el carácter de un estado emocional y su función en el contexto narrativo verbo-visual, así como su

¹ En un popular artículo, Forceville (2005) presenta un análisis de la ira en base a lo que denomina *pictorial runes*, o sea, signos visuales utilizados en el cómic que modulan una cierta imagen, por lo general, para expresar estados emocionales que comprende en el sentido de metáforas cognitivas. Forceville concluye que el uso de las 'runas pictóricas' manifiesta estados emocionales en un contexto determinado por otros signos y no solamente por un tipo particular de 'runas' (84), exclusivo para la expresión de estados emocionales concretos, y que se trata de signos no arbitrarios, sino motivados, es decir, índices en un sentido peirceano. La definición del término *pictorial runes* la toma Forceville de Kennedy (1982, 603), en tanto: "devices of depiction which are metaphoric but for which there are no immediate parallels in language, and these devices include shape changes which are in common use today in pictures." Otros trabajos resaltan los estados emocionales en relación con los personajes y la experiencia dentro del cronotopos de la narración. que incluso han encontrado interés en la comprensión automática de historias basadas en estados emocionales de los personajes (Dutta, Biswas, y Das 2024). Cohn (2013, 156-159) desarrolla el tema en relación a lo que considera la "morfoloía" del cómic, tomando como base el rostro y el cuerpo de los personajes, pero sin prestar atención a los componentes emocionales.

lectura.² Estas concepciones mencionadas coinciden con el modo del relato en el sentido de Genette (1989, 220), son en dicho vocabulario formas de la ‘distancia’ y la ‘perspectiva’ (1989, 220) y se interpretan como una intervención o comentario que llama la atención sobre el estado emocional de un personaje. Estos procesos, que se podrían denominar de ‘ampliación emocional’, presuponen, sin embargo, un hipotético grado ‘cero’ de la historia en el cual no se presentan estados emocionales si no están ‘marcados’. Por el contrario, la posición que defiende en el presente artículo insiste en que los estados emocionales son un elemento constituyente de la narración porque determinan la causalidad asociada a las metas de los personajes y, por lo tanto, la posibilidad de reconstruir una historia. Evidentemente, la ‘ampliación emocional’ puede utilizarse con el fin de establecer el grado de intervención de una voz narradora en la historia, sea visual o verbalmente. Pero debe aceptarse que incluso en el grado menor de intervención de dicha voz narradora los estados emocionales también conforman la historia narrada, la temporalidad y espacialidad de la misma, y hacen comprensible la causalidad de la trama.³ Un marco común que establezca los niveles relevantes de los estados emocionales, así como una conceptualización mínima común, sería en este sentido de gran utilidad para determinar su funcionamiento. Para ilustrar tal función clave en la narración, señalaré aspectos mínimos de los estados emocionales en la narración visual, como ha defendido Hogan (2011a, 121-122) respecto a la literatura, que implican la estructuración del relato, tanto al nivel de la historia como del discurso.

Si se acepta que los estados emocionales son un elemento constitutivo de las narraciones (visuales), es necesario establecer qué se comprende como tal en un contexto dado. Los estudios de raigambre cognitiva y neurocientífica han determinado un marco conceptual basado en componentes que están presentes cuando tiene lugar un estado emocional. Frijda (1986, 474) concluía su influyente obra *The emotions* con una suerte de definición: “Emotion might be defined as action readiness change in response to emergencies or interruptions; and this action readiness change itself might be restricted to activations and deactivations of actual, overt response: activated behavior and physiological arousal or upset.” Por su lado, Keltner, Oatley, y Jenkins (2014, 4) resaltan el aspecto mental: “An emotion is a psychological state or process that mediates between our concerns (or goals) and events of our world.”. En ambas definiciones se considera a los estados emocionales como un estado que modifica la atención del individuo hacia el entorno y que puede tener una respuesta visible a través del comportamiento. Si percibo una amenaza, como se verá posteriormente en el caso del cómic analizado aquí, me sentiré de una manera determinada y me comportaré en consecuencia en un contexto dado. Para ello es necesario algún tipo de estímulo o disparador del estado emocional, algo que ponga en marcha la mediación o el cambio que implica la disposición para la acción que señalan los autores. El cambio, la activación del sistema de defensa en el caso del miedo, puede estar causado por algún tipo de estímulo interno (imaginación o recuerdo) o externo

² El carácter contextual impide una generalización formal al modo de la así llamada narratología clásica de corte posestructuralista, también presente en los estudios pioneros sobre el cómic, lo que ha llevado a dejar de lado los estados emocionales fuera de los asuntos principales de los estudios sobre la narración visual.

³ Cfr. para el lugar de las emociones en el tiempo de la narración Hogan (2011a, 29-31; 66).

(percepción) que se percibe como una amenaza, pero tiene consecuencias que implican el estado de la persona y la posibilidad de alcanzar las metas, siendo las más básicas conservarse y evitar el dolor, por lo que el individuo se ve obligado a redirigir su atención: “Even the emotions—proper—disgust, fear, happiness, sadness, sympathy, and shame—aim directly at life regulation by staving off dangers or helping the organism take advantage of an opportunity, or indirectly by facilitating social relations” (Damasio 2003, 39). Las metas individuales están, por lo tanto, íntimamente ligadas a los sucesos emocionales.

Para dar cuenta de un estado emocional en la simulación o representación propia de las narraciones visuales, podemos partir de la base de que ciertos componentes de las definiciones deberán estar presentes. No es necesario, por el contrario, comprometerse con una concepción particular de la naturaleza de los estados emocionales ni arbitrar en la cuestión de si se trata de universales (Ekman 1982; Oatley 1994), de una construcción (Barrett 2006), o de qué aspectos son neuronales y preconscientes y cuáles psicológicos y conscientes (LeDoux 1998). Común a todas las ramas es el rechazo al uso de la palabra emoción para denotar un comportamiento ajeno a la razón o cognición. Las emociones están integradas en la propia cognición y, por lo tanto, en la mediación consciente e inconsciente del organismo con el medio ambiente. Considero que este aspecto es uno de los más productivos para la integración de los estudios sobre la emoción y la narratología, debido a que la representación toma ciertos aspectos de los estados emocionales para la simulación narrativa, pero no se centra, como sí es el caso de los individuos, en el acceso interior a la propia experiencia o en el acceso exterior por medio del comportamiento, sino que puede tomar diferentes perspectivas, resaltando algunos componentes, ocultando otros, o mezclando en un plano narrativo elementos que en la experiencia necesariamente se encuentran en diferentes niveles a los que no podría tener acceso un individuo. Por otro lado, esta variedad de componentes implica que diferentes líneas de investigación subrayan aspectos diversos del fenómeno de los estados emocionales (Berger 2017). Por su parte, una narratología del cómic que se ocupe de los estados emocionales no debe limitarse a encontrar la presencia de los componentes de los estados emocionales y explicarlos como ilustración de un modelo externo, sino lo contrario, mostrar cómo los recursos semánticos característicos del discurso visual y verbal que utiliza el cómic permiten la inferencia, la construcción, por parte de lectoras y lectores de un sentido particular en un contexto dado en el cual los componentes de los estados emocionales funcionan como principios de la narración visual en diferentes niveles.



Figura 1: Componentes de una emoción y su lugar en la representación visual y verbal (Elaboración propia)

Para establecer un marco general tomo como punto de partida el modelo (*minimal account*) que ha elaborado Hogan (2011b, 59; 40-75) para la literatura respecto a los componentes propios de los estados emocionales e incluyo aspectos de diferentes ramas de los estudios cognitivos sobre las emociones. En la Figura 1 se incluyen dentro de la experiencia emocional: 1) un fenómeno perceptivo que causa la emoción, un estímulo o disparador, que puede ser una percepción externa o un estado mental; 2) un procesamiento, tanto preconsciente como consciente, por parte de un sujeto – que presupone un cerebro con ciertas funciones– de la situación y que depende, a su vez, de un estado de cosas previo y de un contexto de interpretación culturalmente adquirido; en este sentido la memoria episódica, individual, y la semántica, correspondiente al conocimiento previo que determina la evaluación, resultan fundamentales; 3) una reorientación de la atención, o disposición para la acción, que se manifiesta como una reacción corporal a nivel físico (expresiones faciales y corporales, cambios en la voz, etc.) y a nivel del comportamiento. 4) Estos aspectos se ven determinados por el contexto, que a su vez se evalúa en relación con las políticas de las emociones de una determinada sociedad: no todas las emociones pueden manifestarse, unas pueden manifestarse de una cierta manera, otras pueden manifestarlas solo un grupo, etc., y son las que determinan el episodio emocional. Es en este nivel que suele expresarse lo que se denomina ‘tonalidad fenomenológica’, el grado positivo y negativo de una experiencia emocional individual. 5) En este punto se unen el nivel de la experiencia con el nivel de la representación en un episodio emocional, que puede considerarse una unidad de sentido que funciona tanto al nivel de la experiencia, con los componentes establecidos de 1 a 4, como en el nivel de la representación discursiva, en este caso de la narración visual. 6) La representación visual y verbal propiamente dicha está, a su vez, unida a convenciones narrativas (mediales, genéricas, etc.), a las restricciones y posibilidades que posee un cierto artefacto narrativo, en este caso el visual y verbal del cómic, así como al despliegue de su discurso determinado por las decisiones respecto a la voz, la perspectiva o la focalización.

Esta descripción, compatible con versiones evaluativas y constructivistas de las emociones, considera que el cómic es un artefacto textual visual y verbal de representación y simulación de estados emocionales, no un espejo. Los componentes objetivos y subjetivos de una experiencia emocional tienen lugar en un contexto cultural (Hogan 2011, 51) que determina la evaluación de la emoción respecto a la naturaleza

que se le atribuye en ese contexto al propio texto. Como ha señalado Eder (2022, 357-358), un texto u obra artística posee diferentes niveles (*strata*) que interactúan con procesos cognitivos y emocionales. Entre ellos se encuentran la materialidad que determina la percepción –la página de un cómic–, los modelos mentales del universo narrativo –quién tiene qué experiencia dónde–, el relacionamiento de los mismos con esquemas disponibles respecto a modelos temáticos, genéricos, etc. de orden superior (*higher level*) –cómic (auto)biográfico, ficcional, histórico– y la respuesta a la situación comunicativa en la que tiene lugar la recepción. Un modelo que pretenda funcionar como herramienta hermenéutico-conceptual para la narración visual debe asegurar la coherencia en los niveles indicados. Las obras individuales contendrán ciertos elementos pertenecientes a un nivel determinado y ciertos componentes pueden estar presentes o ausentes. En los párrafos siguientes me ocuparé de poner a prueba aspectos de los niveles presentados en este modelo y mostrar la interrelación de los componentes establecidos en relación con el análisis de la narración visual *La isla* (Alvarado 2021).

2. Aislados ante la amenaza

En la narración gráfica extensa –137 páginas a color– de la autora Mayte Alvarado titulada *La isla* (Alvarado 2021) se cuenta una historia que resulta particularmente apta para poner a prueba un modelo para el análisis de los estados emocionales en el cómic. En primer lugar, se trata de una obra que teje su historia con el apoyo del modo visual y, por lo tanto, posee una mayor ambigüedad o apertura semántica debido a que recurre mínimamente al uso del modo verbal.⁴ En segundo lugar, la cantidad de personajes es relativamente escasa y las interacciones son limitadas. De ahí que, en tercer lugar, la expresión de estados mentales en diálogos o pensamientos resulte igualmente escueta. Es decir, aspectos característicos y explícitos de la manifestación de estados emocionales no parecen estar tan claramente presentes en la obra. De este modo, el menor uso del modo verbal y el necesario apoyo en los elementos visuales ponen a prueba un modelo hermenéutico que pretenda dar cuenta del carácter fundante de los estados emocionales en la narración visual.

La isla está dividida en 10 capítulos con títulos que denotan la función de los personajes, hechos o estados de cosas en la trama, como p. ej. la joven, el mar o la boda.⁵ El dibujo utiliza un grado de esquematización importante, es parco en detalles. El uso de la página y las viñetas es irregular y, siguiendo a Peeters (2007), se lo puede denominar productivo, en el sentido de que la estructuración formal de la página determina en gran parte el contenido de la historia narrada.⁶ Los personajes,

⁴ Utilizo el término ‘modo’ en el sentido de recurso semiótico instaurado por Kress y Van Leeuwen (2001) para los textos ‘multimodales’ y ‘modo visual’ y ‘modo verbal’ para el dibujo y la lengua respectivamente.

⁵ La obra comienza con una introducción sin título y el resto de los capítulos se denominan: “Cuento de marineros” (p. 17 ss.), “la joven” (p. 27 ss.), “el loco” (p. 39 ss.), “el perro” (p. 55 ss.), “los amantes” (p. 73 ss.), “el mar” (p. 91 ss.), “la boda” (p. 107 ss.), “la noche” (p. 119 ss.) y “amanecer” (p. 133 ss.).

⁶ En su conocido artículo “Four conceptions of the page”, Peeters (2007) distingue cuatro formas de utilizar la página en referencia a la viñeta, que denomina ‘convencional’ (*conventional use*), retórico (*rhetorical use*), decorativo (*decorative use*), y ‘productivo’ (*productive use*); en los usos convencional y retórico, Peeters ve un dominio de la narración, mientras que en los decorativos y productivos, un dominio de la

como he mencionado antes, no son numerosos y poseen un carácter funcional respecto a la trama y a los tres protagonistas: la joven, el loco y el perro. La funcionalidad de los personajes respecto a la trama y la escasez de los mismos acerca esta ‘novela gráfica’ a las características genéricas del cuento (Imbert 1999, 21-22), más que a la novela. El cronotopos del universo narrativo de la obra está marcado por el espacio cerrado de la isla en la que tiene lugar, con la prácticamente constante presencia visual del cielo, el mar, así como una naturaleza rocosa y algo montañosa. No hay marcas temporales que señalen a un tiempo histórico concreto, se podría argumentar que la historia recurre a la intemporalidad propia de la fábula. En la representación temporal del relato, la obra posee un carácter circular: se abre y se cierra con viñetas de las olas del mar en la primera y última páginas. A nivel de la trama principal se desarrolla de manera cronológica, incluyendo una analepsis en el capítulo ‘el perro’.

La historia narrada se centra en la experiencia de ‘la joven’ en la isla, marcada por un augurio que una voz narradora extradiegética expresa (Figuras 2 y 3) a lo largo de varias páginas en el primer capítulo titulado “cuento de marineros”: “Lo que al mar le fue robado, al mar le será devuelto. Y esta tierra que pisamos volverá a sumergirse en las profundidades algún día. El mar es la generosa madre que nos alimenta y cobija en su vientre. Pero también es la temible fuerza que nos amenaza y golpea” (19-23). A nivel visual, las primeras viñetas muestran la vida cotidiana de los habitantes de la isla con actividades propias de dicha geografía: gaviotas, personas que tejen redes o pescan, y la constante presencia de las olas del mar y las montañas de la costa (Figura 2).



Figura 2: *La isla*, p. 19 (© Mayte Alvarado)



Figura 3: *La isla*, p. 26 (© Mayte Alvarado)

composición. Evidentemente se trata de casos ideales que poseen una función heurística y no absoluta. Mayte Alvarado utiliza la forma productiva de la página justamente con un carácter narrativo, borrando las fronteras entre los dominios de la composición y la narración.

La secuencia continúa mostrando unos niños que se bañan y juegan en la playa e introduce a la protagonista que los observa. La voz narradora extradiegética continúa: “Llegará el día en que vendrá furioso a reclamar lo que fue suyo. Y su furia tomará la forma de una gigantesca ola/que lo arrasará todo. Llevándose consigo la arena y la roca” (24). En la página siguiente, la protagonista se saca sus zapatillas y se acerca hasta casi tocar las olas del mar. El cartucho contiene la proposición: “Medidos por el oleaje esperamos ese día, pagando el tributo que el mar nos exige.” (25), que culmina la oración causal en la página siguiente, “Porque la calma tras la tempestad siempre tuvo un precio en esta isla” (24-26). La chica entra entonces en el mar, se ven sus pies y piernas en el agua, luego las olas retroceden y vuelven a cubrir sus pies. La última viñeta de la página (Figura 3) resalta el primer plano del rostro de perfil de la joven con la cabeza gacha, que en la siguiente página, compuesta de una sola viñeta, se amplía a un plano general en el cual la protagonista se encuentra en la misma posición, con sus pies en el mar, y las zapatillas en la mano. Esta página abre, a su vez, un nuevo capítulo.

La introducción y el primer capítulo establecen una situación de inicio, de ‘normalidad’, que se verá modificada. No es casual que esta condición básica de la narración, una situación que se transforma por un así llamado problema, sea también la condición para el desarrollo de una estructura narrativa basada en los estados emocionales. Si la estructura narrativa tradicional pretendía vaciar de significado esta estructura, convertirla en un receptáculo para cualquier historia, lo que permite una narratología de las emociones es una delimitación más precisa, y por lo tanto más explicativa, de dichas condiciones formales.⁷ Mientras que la situación de normalidad de la vida en la isla posee un carácter relativamente descriptivo, el capítulo del ‘cuento de marineros’ imprime una tonalidad a la historia, delimita mediante el modo verbal la situación mediante un augurio y la idea de que la vuelta a la normalidad tendrá “un precio”. Que el mar vaya a “reclamar lo que le fue robado” constituye una amenaza que funciona como el estímulo o disparador causal para la reconstrucción de los estados emocionales que determina el arco de la narración.⁸ Este peligro, introducido de manera verbal en el cómic en contraste con la naturalidad de las actividades narradas en las primeras páginas de manera visual, sobre todo con la alegría de los niños que se bañan y juegan en la playa, marca las reacciones emocionales que desarrollan la trama. La amenaza activa los sistemas de defensa a los que pertenecen el miedo y la ansiedad (LeDoux 2015, 17). También, a través de esta secuencia, se personaliza dicha amenaza en el personaje de la joven, que pasa de ser una más en la vida de la isla a convertirse en el centro de atención de la enunciación; la joven representa metonímicamente a los pobladores de la isla, al ‘nosotros’ manifestado en

⁷ Todorov (1969, 75) define así la trama: “The minimal complete plot can be seen as the shift from one equilibrium to another. This term ‘equilibrium’, which I am borrowing from genetic psychology, means the existence of a stable but not static relation between the members of a society; it is a social law, a rule of the game, a particular system of exchange. The two moments of equilibrium, similar and different, are separated by a period of imbalance, which is composed of a process of degeneration and a process of improvement.” Está claro que aquí el equilibrio es la situación de normalidad que se rompe en un contexto social dado con un estímulo que provoca un estado emocional.

⁸ La idea de arco narrativo se suele retrotraer a la pirámide establecida por Freytag (1965, 102) para las obras dramáticas (introducción, escalación, clímax, caída o cambio de dirección, catástrofe) y que establece una situación inicial que determina el resto de las subdivisiones posibles de las secuencias.

el cuento de marineros. El tributo y el precio que hay que pagar provoca la respuesta a dicha amenaza y determina, por ello, la trama narrativa mediante la reacción de angustia o miedo que caracteriza la historia. Mientras que el miedo, una de las emociones básicas, está orientada al presente y la reacción es una respuesta fisiológica que tiende a la huida o a quedarse quieto debido a la amenaza de un daño (físico) inmediato, la angustia o ansiedad produce un malestar orientado al futuro por consecuencias y resultados negativos de una acción que podría tener lugar (LaBar 2016). Esta anticipación obliga a cierto tipo de actitud de defensa que no permite el control inmediato característico de la huida o el quedarse quieto, pero sí produce cambios de comportamiento que tienen que ver con una amenaza, como acelerar el paso, modificar la fisiognomía, etc., dependiendo de la duración del estado emocional. Aunque la angustia está caracterizada por una defensa previa (*pre-encounter defense*) y el miedo por el encuentro con la causa misma del estado emocional (*pos-encounter defense*) (Perusini y Fanselow 2015), la relación entre miedo y angustia se comprende como un continuo, ya que los estados emocionales están ligados entre sí por sus manifestaciones frente a una amenaza. Ambos estados pertenecen al sistema de defensa del individuo y poseen componentes inconscientes y conscientes.

En *La isla* el tono que marca el arco narrativo se encuentra determinado por este hecho codificado en el cuento de marineros que manifiesta una amenaza indeterminada que genera angustia (Keltner, Oatley, y Jenkins 2014, 168). Las emociones tienen lugar en un contexto, y las condiciones de este determinan las respuestas posibles que constituyen el estado emocional. Esta situación puede estar determinada por un estado de ánimo (*mood*) expresada de manera subjetiva a través de un personaje o de manera objetiva a través del estado de aislamiento y amenaza indeterminada representados visualmente por medio del uso de colores fríos como el azul, cyan, marrones y ocres; el modo verbal determina este estado de ánimo con el cuento de marineros. El carácter subjetivo de la protagonista se presenta a través de la posición corporal inclinada, la cabeza baja, la boca cerrada y las cejas bajas que denotan en conjunto una falta de apego o preocupación indeterminada que es propio del estado de angustia (Figura 3). Mientras que el uso de la primera persona del plural subraya la amenaza sobre el grupo, la joven corporiza el estado de ánimo subjetivo respecto a la amenaza en el plano visual.

3. De la ansiedad al miedo

La trama de *La isla* se desarrolla como una respuesta, acciones —o la falta de ellas— causadas por el estímulo que es la amenaza de que el mar requiere sus tributos. Dichas acciones se resuelven en torno a los tres protagonistas, la joven, el loco, y el perro. En el marco de una historia, el arco que caracteriza a la narración incluye episodios con cierta independencia. Ahora bien, los episodios se entrelazan a su vez con el arco que la historia impone desde el quiebre del estado natural de la situación inicial. Los estados emocionales deben evaluarse en torno a este contexto del augurio que rompe con el estado inicial que impone la amenaza y estimula el sistema de defensa.

El capítulo que se enfoca en la joven la muestra introduciéndose en el mar mientras reflexiona: “Solo esta isla me separa del fondo del mar. Si continuo avanzando, ¿adónde llegaré? ¿A qué lugar me llevarán las olas, lejos de aquí?” (30-31) Dicha pulsión interna, que introduce ambigüedad respecto a la reacción emocional de la protagonista, ya que por un lado siente curiosidad y atracción y, por otro, reconoce el peligro, la unirá con los otros dos protagonistas, el loco y el perro. Antes de que entren en contacto directo, la chica sale del mar y en el correr de cinco páginas –y 19 viñetas– camina por la playa, se cruza con los niños que antes se bañaban en el mar y ahora juegan, y con unos jóvenes marineros –con uno de ellos tendrá una relación posteriormente–. Entrelazada con este movimiento de la joven por la playa se muestra otra escena intercalada en la secuencia en la que el loco talla un perro de madera y habla, aparentemente solo.⁹ Se trata del único contenido verbal de la secuencia, que puede subdividirse en dos sub-secuencias paralelas determinadas. Una secuencia está caracterizada por la presencia del loco en una sola viñeta de cada página con un contenido verbal continuo respecto a dichas viñetas. Estas están, a su vez, diferenciadas de la otra secuencia por el color, que primero permite distinguir y luego unir ambas secuencias. La última página, que solo muestra a los niños, transforma el color de una tonalidad más viva que los asociaba al contexto de la caminata de la joven a la tonalidad más fría que poseen las viñetas del loco. Este se puede ver, además, en un plano general con el perro ya tallado en la página opuesta, que es la que abre a su vez el tercer capítulo denominado “el loco”. A nivel verbal, el parlamento del loco se extiende por cuatro viñetas:

En el fondo del mar hay una casa en la que vive un niño que antes vivía bajo el sol. ¿Quién reirá con él ahora, si las risas se ahogan tan profundo en el mar?
Bajo las olas, entre corales y restos de barcos hundidos que ya nadie recuerda, ¿quién jugará con él?
Cuando la tempestad arrecie y las corrientes heladas abracen su cuerpo, ¿quién le arropará?
Pobre niño del mar, ¿quién cuidará de él allí donde solo hay silencio, oscuridad y frío? (34-37)

El capítulo “el loco” escenifica dos episodios de estados emocionales que tienen que ver con el rechazo y el miedo en torno a dicho protagonista. Pero, a su vez, la locura del loco se explicita a través de un recuerdo que une al niño que se menciona en el parlamento anterior de manera enigmática con el otro protagonista, el perro. En la primera secuencia los niños se acercan, observan con interés y temor por detrás de unas piedras al loco; uno de ellos toma una piedra y se la arroja, pero el loco apenas reacciona cuando ve correr a los niños que salen asustados por lo que han hecho. Los niños pasan del estado de expectación a salir corriendo con los brazos en alto y la

⁹ Las formas de ‘cierre’ (*closure*) que describió McCloud (1993, 69-72) (*moment to moment; action to action; subject to subject; scene to scene; aspect to aspect; non sequitur*) respecto a las inferencias posibles en la narración visual se complejizan en esta secuencia conformada por dos secuencias paralelas. Además de lo descrito, la posición de las viñetas del loco es decisiva respecto a la composición de la página y su determinación de la historia: en la primera página toma la viñeta final en la parte inferior derecha, en la siguiente está en el centro, y en las otras dos en la parte superior izquierda, como primera viñeta de la página, e inferior derecha, como última viñeta. La página siguiente ya adopta la paleta de las viñetas del ‘loco’ en la viñeta final y funciona como puente, además, para la cubierta del capítulo siguiente.

boca abierta, huyendo. Cambian el rumbo de la acción: primero el personaje suscita el interés rompiendo el estado de normalidad, seguramente hay algún tipo de evaluación negativa, es decir, el personaje causa rechazo, de tal manera que uno de ellos tira una piedra como manifestación del disgusto. Como afirma Frijda (1986), el disgusto básico hacia objetos que pueden causarnos daño, sobre todo por intoxicación, se construye en otros contextos como protección respecto a objetos o individuos que puedan considerarse peligrosos (cfr. también Damasio 2003).

Posteriormente tienen miedo por las consecuencias de lo que han hecho y reaccionan de la forma más tradicional ante el temor, es decir, huyen corriendo con los brazos abiertos, mantienen el contacto facial para comunicarse el peligro, y poseen la boca abierta para, podemos inferir, gritar frente al peligro (LaBar 2016, 758). Las reacciones emocionales muestran, incluso en este contexto visual esquemático, un componente social del que depende la evaluación presente en los estados emocionales del rechazo o miedo al loco –al diferente, al desgraciado, etc.–.

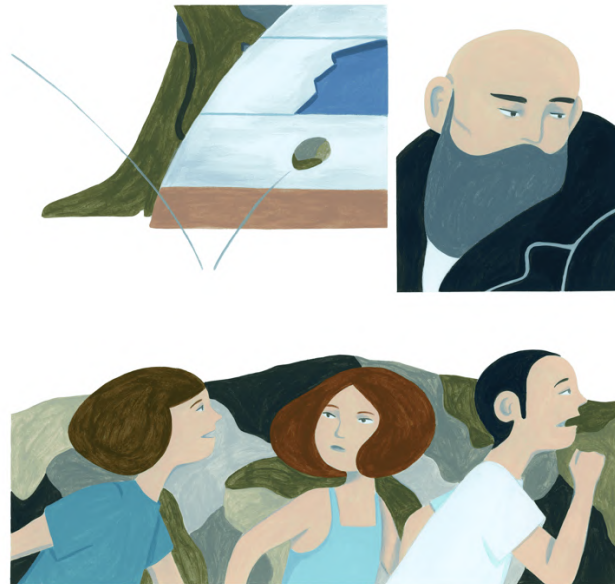


Figura 4: *La isla*, p. 43. (© Mayte Alvarado)

Posteriormente tiene lugar la segunda secuencia, en la que la joven se acerca y dialoga con el loco sobre la talla del perro; las palabras de amabilidad de la joven producen alegría, y este le regala el perro tallado; de repente, el loco percibe que el vestido de la joven está mojado, reacciona a dicha situación advirtiéndole de manera exagerada el peligro del mar (Figura 5), diciéndole que “el mar siempre está hambriento” y que allí “solo hallará silencio, oscuridad y frío” (49). Ella lo rechaza a su vez con miedo y se va corriendo también como los niños. El temor a la amenaza que se percibe respecto al loco explica no solo el comportamiento en su contexto respecto a la situación cognitiva (la joven se ve amenazada por la reacción violenta del loco), sino que explica asimismo la estructura del universo narrativo, del mundo de sentido que propone y presupone la historia narrada. El loco se denomina así evidentemente porque las reacciones emocionales que manifiesta él mismo son inadecuadas al

contexto: pasividad en lugar de ira frente a los niños, advertencia exacerbada en lugar de una explicación comprensible para la interlocutora. Solo después sabremos que su estado emocional está ligado a la pérdida, a la tristeza y el dolor por la pérdida del niño sobre el que habla de manera incomprensible. El personaje posee visualmente una gran parte de las características físicas y conductuales propias de dicho estado emocional. Rostro, ojos y párpados, posición de la espalda y los hombros, pasividad en el comportamiento y carencia. Por otro lado, una obsesión frente al mar. LeDoux (2020) considera que, además de los elementos cognitivos preconscientes, el miedo tiene que ver con un esquema de lo que es peligroso en ciertos contextos experienciales y con un esquema del sí mismo o de la propia memoria autobiográfica de cómo se comporta alguien cuando tiene miedo (621). Aunque la respuesta de los niños y la joven sea similar, de huida frente a una situación de amenaza por parte del loco, los contextos que se crean en la historia y las inferencias que permiten respecto a los esquemas es diferente para ambos. Esta estructura del estado emocional del miedo permite afinar la granularidad del análisis.



Figura 5: *La isla*, p. 49. (© Mayte Alvarado)

Para poder comprender por qué el loco se considera loco, la historia recurre a un hecho decisivo de su pasado. Después de que la joven salga corriendo, otro elemento llama la atención del loco, el ladrido de un perro, que el loco interpreta como una “llamada” que “retumba en mis oídos” (p. 52), que no le deja resistir y que interpreta como “la llamada del mar y de esta isla” (53). Visualmente el ladrido del perro está representado con un globo de diálogo vacío a lo largo de toda la historia (ver

abajo en Figura 6). Este giro de la atención hacia el perro da paso a una analepsis, que utiliza otra paleta de colores más viva y cálida, así como la primera persona del singular (“la primera vez que vi al perro fue aquella tarde”, p. 57). Relata que en una tarde normal estaba con su hijo en la playa, oyó el ladrido de un perro, lo siguió y dejó a su niño en la playa. Cuando volvió, el niño ya no estaba, se lo había llevado el mar: “A mi niño se lo llevó el mar hace ya mucho tiempo. Ahora es el perro mi única compañía, mi castigo y mi consuelo.” (66-67). La reacción del loco frente al augurio que marca el arco de la historia al inicio posee un carácter subjetivo, la evaluación de la situación y del ‘llamado del mar’ está determinada por el hecho decisivo de haber perdido a su hijo en el mar, es decir, de haber sufrido la pérdida que no está en sus manos volver atrás.¹⁰ Es ‘loco’ por ese hecho, por el dolor y tristeza por la pérdida del hijo no superada. La memoria episódica de la pérdida de su hijo contextualiza el tipo de miedo que posee el loco frente a la amenaza del mar.

4. Entre la pérdida y la aceptación: la reconstrucción del contexto emocional

El encuentro de la protagonista con el loco cumple una función de bisagra en la historia, en el mismo se unen la joven, el loco y el perro. En los dos capítulos siguientes (“los amantes”, “el mar”) la joven tiene un encuentro amoroso con el marinero que había visto en el primer capítulo; al final de la noche este último pierde su pañuelo, lo buscan y no lo encuentran, pero el perro sí, tras lo que ladra –o aúlla– frente al mar. En este punto, la historia se frena, y la voz narradora extradiegética expresa: “Las noches, que preceden a los días que arrastrará la marea. Los días, que culminan en las noches que sepultará la arena. Y los días con sus noches. Y las noches con sus días. Y el tiempo que pasa y el mar que no cambia.” (88-89).

Posteriormente se abre un nuevo capítulo titulado “el mar”, en el que la voz heterodiegética resalta la omnipresencia del mar que “no tiene ni principio ni fin” (94), el loco afirma “que lo podría mirar eternamente” (96) y que desea “que me muestre lo que perdí, que me lo devuelva, que me permita dormir para siempre bajo las aguas”, para luego afirmar que “el animal ya eligió a su presa y el ladrido se acerca. Y lo que al mar le fue robado... al mar le será devuelto” (96-97). Por un lado, se resalta la amenaza cíclica del ‘arrastre’ de los días por parte de la marea y de las noches que ‘sepulta’ la arena. Por otro lado, la permanencia de la amenaza como una forma de intemporalidad. En otro sentido, la relación de los isleños está determinada por una culpa por algo que se le ha robado al mar. Como afirma Frijda (430-431), la culpa se encuentra asociada a la pérdida en el sentido de que permanece la idea de cómo podría haberse actuado y deja la situación abierta frente a la pérdida. En el caso del loco, está claro que esto funciona de tal manera. Pero también la relación de la joven con esta amenaza toma su propia forma.

¹⁰ Oatley (1994, 299) brinda una definición: “Depression in adults, according to my account, is a crisis in a plan that leaves the person without alternative plans for fulfilling a goal that has been lost.”

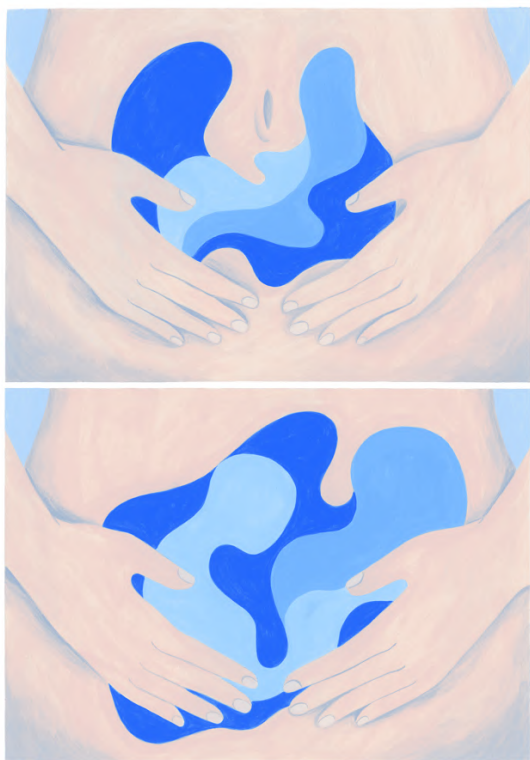


Figura 6: *La isla*, p. 102. (© Mayte Alvarado)



Figura 7: *La isla*, p. 124. (© Mayte Alvarado)

Una vez que el mar ha elegido su presa y el ladrido se acerca, según el loco, la joven manifiesta que “como un segundo latido, el rumor de las olas se ha instalado en mi pecho. Crece y crece dentro de mí. Como este segundo corazón que crece en mi vientre” (98). La comparación del mar y el latido del corazón en su interior indica la aceptación del llamado del mar (¿de la culpa?), pero también se refiere al segundo corazón en su vientre. El rostro de la joven y la posición corporal muestran apatía, una ligera tristeza enigmática, en el momento en que la joven se desnuda y se mira frente a un espejo. Vemos allí cómo el mar conquista el vientre de la joven (Figura 6). Desde el principio reacciona a la amenaza con ambigüedad, mostrando la voluntad de adentrarse en el mar, y la sensación de extrañamiento personal, que se vuelve más urgente ante este posible embarazo que podemos inferir del corazón en su vientre: “Y este cuerpo mío ya no es mi cuerpo, pertenece a otros, pertenece al mar. Es solo un cuerpo a la deriva” (100). La historia no brinda una explicación causal para los comportamientos de la joven; esta causalidad debe reconstruirse en base a inferencias apoyadas en sus gestos y acciones, así como en los parlamentos de los globos de diálogo, de carácter fundamentalmente abstracto y ambiguo, metafórico. Son los estados emocionales que podemos atribuir a la joven los que nos permiten unir la abstracción verbal y los comportamientos relatados visualmente. Después de mirarse en el espejo, una secuencia muestra a la joven adentrarse en el mar tras una discusión (¿con sus padres?), que le preparan una corona con la cual, en el capítulo siguiente (“la boda”) se casará ante la participación de diversos personajes que, sin

embargo, no interactúan entre sí. El único elemento verbal del capítulo es una onomatopeya para las campanadas (seis veces suenan con un “clan”), mientras los personajes entran a la Iglesia y tanto el vestido de la novia como los abrigos de los personajes parecen volar. Posteriormente, los capítulos “la noche” y “amanecer” cierran la historia.

En el capítulo “la noche” (Figura 7), la joven se precipita desde su casa hacia el exterior, atraída por el ladrido mudo del perro, que sigue por la noche hasta que llega el sol. El capítulo “amanecer” muestra a la joven que se adentra en el mar (Figura 8) y los personajes de la isla, la naturaleza, las propias olas vuelven al estado de normalidad que se señalaba al inicio. El loco vuelve a tallar, ahora una mujer. Ahora bien, ¿cómo interpretar que la joven entre en el mar? ¿Qué tipo de inferencias son posibles? A nivel visual, la secuencia muestra, en consonancia con el título ‘amanecer’, colores más cálidos en torno al sol, además de los azules del mar. La acción no está marcada por la tragedia, sino por la calma. En primer lugar, y en el plano más general del mito que narra la historia de marineros, la joven sería uno de los tributos que requiere el mar. El sacrificio es en este acaso una aceptación del destino y un acto de obediencia.

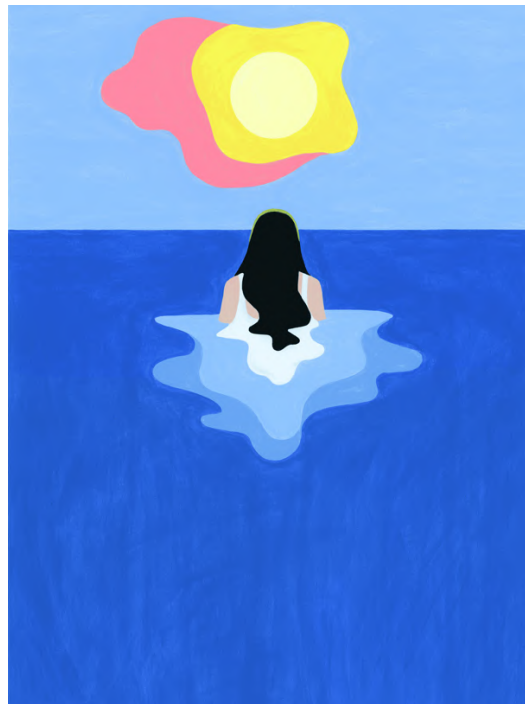


Figura 8: (p. 137). (© Mayte Alvarado)

En segundo lugar, la joven muestra una distancia frente a otros habitantes de la isla. El encuentro amoroso que se desarrolla con los colores de la pasión pasa en dicho capítulo del rojo al azul oscuro y gris para terminar en desencuentro y un tono menor. Lo mismo puede decirse de la boda, que se representa mediante una serie de viñetas con acciones individuales o en pequeños grupos en las que no predomina la

alegría, sino un viento que todo lo arrastra, y en la que no se manifiestan las condiciones sociales para el acto performativo que constituye una boda. Además, rechaza como una pérdida de identidad el hijo que crece en su vientre, siente un vacío que funciona como una simetría inversa respecto al loco: este ha perdido a su hijo en el mar y su estado emocional está determinado por el vacío de metas, la joven entra en el mar con el hijo que tiene en su vientre y por el cual siente amenazada su identidad. En tercer lugar, la joven siente atracción por el mar (¿A qué lugar me llevarán las olas?, se pregunta al inicio). Este deseo trágico de encontrar un cierre es un elemento característico de la ansiedad producida por el augurio y su amenaza.

Al no tener una información detallada del universo mental de la joven, aunque esta hable en primera persona, no tenemos acceso a las causas subjetivas de tal acción. Es decir, el estado emocional que la lleva a perderse en el mar solo puede inferirse. Pero nótese que la necesidad de cerrar la causalidad de la historia, responder a la pregunta de por qué se ahoga en el mar, es la que obliga a atribuirle a la joven uno u otro estado emocional en el contexto dado. Y es fundamentalmente aquí, en la ambigüedad, que el carácter emocional necesita una contextualización que se encuentra codificado por esquemas culturales determinados: ¿Se hunde la joven en el mar por rebeldía y disconformidad ante un espacio cerrado? ¿Por insatisfacción en un contexto aislado y encerrado demarcado por el mar? ¿Tiene miedo a ser madre o a perder a su hijo como el loco cuando el mar lo llame y quiere evitar su sufrimiento y proteger a su futuro hijo? ¿Se hunde en el mar para acabar con la tristeza?

Conclusiones

La isla funciona en el nivel de la política de los afectos (Ahmed, 2014) de manera abierta, ya que enmascara las razones del comportamiento al no brindar una versión desambiguada de los estados emocionales. Como el carácter visual no se determina con detalles que delimiten el contexto mediante el comportamiento y el modo verbal, ya sea a través de la voz narradora extradiegética o de la generalidad de los parlamentos de los protagonistas, las lectoras y lectores se ven obligados a inferir el estado emocional de la joven que resulte coherente con las acciones en el contexto dado. Es decir, deben participar activamente mediante la interpretación de aquellos elementos conscientes que provocan la reacción de la protagonista. Se observa de qué manera el discurso, es decir, los signos visuales y verbales en el contexto narrativo, construyen mediante el miedo y la angustia un universo narrativo que no por ambiguo está menos ligado a los componentes que constituyen ambos estados emocionales. Está presente la amenaza indeterminada que marca la acción y determina la reconstrucción del significado de la acción, están los comportamientos que se explican respecto a la evaluación de los estímulos que despiertan el sistema de defensa y que dependen de diferentes niveles de contextualización. Si el miedo y la angustia determinan gran parte de la trama, la construcción visual marca claramente los episodios y los modula. Por su parte, el contenido verbal, especifica, en algunos episodios, las causas del miedo o la angustia. En aquellos en los que no se brinda este anclaje, la recepción se ve obligada a simular uno u otro estado emocional que reconstruya en base a su respuesta a la angustia la congruencia de las metas de la joven o la incongruencia con las mismas. La necesidad de constituir dicha coherencia

muestra que el cómic no solo representa estados emocionales en contextos dados, y que podemos reconocer sus componentes, sino que crea contextos en los que puede tener lugar, en la recepción, un desarrollo de las políticas de los afectos por parte de lectoras y lectores.

Referencias

- Ahern, Stephen, ed. 2019. *Affect Theory and Literary Critical Practice: A Feel for the Text*. Cham: Springer International Publishing.
- Ahmed, Sara. 2014. *The Cultural Politics of Emotion*. 2ª ed. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Alvarado, Mayte. 2021. *La isla*. Barcelona: Reservoir Books.
- Barrett, Lisa Feldman. 2006. "Solving the Emotion Paradox: Categorization and the Experience of Emotion." *Personality and Social Psychology Review* 10 (1): 20-46. https://doi.org/https://doi.org/10.1207/s15327957pspr1001_2.
- Berger, Claudia. 2017. "Affect and Narratology." In *The Palgrave Handbook of Affect Studies and Textual Criticism*, ed. Donald R. Wehrs y Thomas Blake, 235-257. Cham: Palgrave Macmillan.
- Brunke, Dirk, y Hendrik Schlieper, eds. 2024. *Einsatz der Affekte: Zum Schrifttum der europäischen Expansion*. Leiden: Brill/Fink.
- Cohn, Neil. 2013. *The Visual Language of Comics. Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images*. London: Bloomsbury Academic.
- Damasio, Antonio. 2003. *Looking for Spinoza*. New York: Harcourt.
- Dutta, Arpita, Samit Biswas, y Amit Kumar Das. 2024. "EmoComicNet: A multi-task model for comic emotion recognition." *Pattern Recognition* 150: 110261. <https://doi.org/10.1016/j.patcog.2024.110261>.
- Eder, Jens. 2022. "The Affective Specificity of Audiovisual Media." In *The Routledge Companion to Literature and Emotion*, ed. Patrick Colm Hogan, Bradley J. Irish y Lalita Pandit Hogan, 354-365. London: Routledge.
- Ekman, Paul, ed. 1982. *Emotion in the Human Face*. 2ª ed. Cambridge: Cambridge University Press.
- Forceville, Charles. 2005. "Visual representations of the idealized cognitive model of anger in the Asterix album La Zizanie." *Journal of Pragmatics* 37 (1): 69-88.
- Freytag, Gustav. 1965. *Die Technik des Dramas*. [1886] Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Frijda, Nico H. 1986. *The Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Genette, Gérard. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.

- Herman, David. 2013. "Cognitive Narratology" (revised version; uploaded 22 September 2013), *The Living Handbook of Narratology*. <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/38.html> (03-06-2025).
- Hogan, Patrick Colm. 2011a. *Affective Narratology: The Emotional Structure of Stories*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Hogan, Patrick Colm. 2011b. *What Literature Teaches Us about Emotion. Studies in Emotion and Social Interaction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hogan, Patrick Colm, Bradley J. Irish, y Lalita Pandit Hogan, eds. 2022. *The Routledge Companion to Literature and Emotion*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Imbert, Enrique Anderson. 1999. *Teoría y técnica del cuento*. 3 ed. Barcelona: Ariel.
- Plamper, Jan. 2014. "History of emotions: paths and challenges." *Cuadernos de historia contemporánea* 36: 29. https://doi.org/10.5209/rev_CHCO.2014.v36.46680.
- Keen, Suzanne. 2007. *Empathy and the Novel*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195175769.001.0001>.
- Keltner, Dacher, Keith Oatley, y Jennifer Jenkins. 2014. *Understanding Emotions*. 3 ed. Hoboken: Wiley.
- Kennedy, M John. 1982. "Metaphor in Pictures." *Perception* 11 (5): 589-605. <https://doi.org/10.1068/p110589>.
- Kress, Gunther R., y Theo Van Leeuwen. 2001. *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold.
- LaBar, Kevin S. 2016. "Fear and Anxiety." In *Handbook of Emotions*, ed. Lisa Feldman Barrett, Michael Lewis y Jeannette M. Haviland-Jones, 751-773. New York: Guilford.
- LeDoux, Joseph. 1998. *Das Netz der Gefühle. Wie Emotionen entstehen*. München: Carl Hansen Verlag.
- LeDoux, Joseph. 2015. *Anxious. The Modern Mind in the Age of Anxiety*. London: Oneworld.
- LeDoux, Joseph. 2020. "Thoughtful feelings". *Current Biology* 30 (11): 619-623. <https://doi.org/10.1016/j.cub.2020.04.012>.
- McCloud, Scott. 1993. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: Harper Collins.
- Oatley, Keith. 1994. *Best Laid Schemes. The psychology of emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Perusini, Jennifer N., y Michael S. Fanselow. 2015. "Neurobehavioral perspectives on the distinction between fear and anxiety". *Learning & Memory* 22 (9): 417-425. <https://doi.org/doi:10.1101/lm.039180.115>.
- Plamper, Jan. 2014. "History of emotions: paths and challenges." *Cuadernos de historia contemporánea* 36: 29. https://doi.org/10.5209/rev_CHCO.2014.v36.46680.
- Sedgwick, Eve Kosofsky, y Adam Frank. 1995. "Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins." *Critical Inquiry* 21 (2): 496-522.
- Todorov, Tzvetan. 1969. "Structural Analysis of Narrative." *NOVEL: A Forum on Fiction* 3 (1): 70-76. <https://doi.org/10.2307/1345003>.

Wehrs, Donald R., y Thomas Blake, eds. 2017. *The Palgrave Handbook of Affect Studies and Textual Criticism*. Cham: Palgrave Macmillan.

Zunshine, Lisa, ed. 2015. *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*. Oxford: Oxford University Press.

Agustín Corti es Profesor titular (Assoziierter Professor Dr.) del Instituto de Romanística de la Universidad de Salzburgo (Austria). Especialista en las áreas de *comic studies*, biografía y autobiografía, competencias visuales en la educación y cultura e interculturalidad en la enseñanza del español como L2/lengua extranjera, áreas en las que ha brindado comunicaciones internacionales y publicado extensamente. Ha dictado clases sobre diversos aspectos del cómic, sobre todo en relación con temas narratológicos, intertextuales y mediales, así como referentes a la educación a través del cómic, y brindado conferencias en el tema en diversos foros nacionales e internacionales.

© 2025 Agustín Corti

Licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).