

DOCUMENTAR UN DOCUMENTO HISTÓRICO. MODALIDADES DIFERENTES DE COMUNICACIÓN EN *LE PHOTOGRAPHE*, DE GUIBERT Y LEFÈVRE

DOCUMENTING A HISTORICAL DOCUMENT. DIVERSE COMMUNICATION MODES IN *LE PHOTOGRAPHE* BY GUIBERT AND LEFÈVRE

Daniele BARBIERI

Accademia di Belle Arti di Bologna
db@danielebarbieri.it

Resumen: *Le photographe*, de Guibert, Lefèvre y Lemercier, es un *reality comics* muy particular. Lefèvre fue un fotógrafo que, en los años de la invasión de Unión Soviética en Afganistán, entró en el país para realizar un reportaje fotográfico. Su aventura está contada en esta *graphic novel*, donde se combinan viñetas dibujadas junto con fotos tomadas por el mismo Lefèvre. La fotografía, como documento histórico, se encuentra documentada aquí por medio de un proceso de narrativización donde la imagen dibujada juega un papel fundamental. El dibujo y la palabra cuentan, y en las mismas páginas la fotografía testimonia la realidad objetiva del lugar, junto con la mirada subjetiva del personaje / autor. Dos diferentes modalidades de comunicación construyen la historia como relato y como testimonio.

Palabras clave: *Le photographe*. E. Guibert. D. Lefèvre. F. Lemercier. Semiótica. Historieta. Fotografía. Documento.

Abstract: *Le photographe*, of Guibert, Lefèvre y Lemercier, is a very peculiar reality comics. Lefèvre was a photograph who, during Russian invasion of Afghanistan, entered the country in order to make a photo-reportage. His adventure is told in this graphic novel, made up with drawn panels along with photos taken by Lefèvre himself. Photography, as historical document, appears documented here across a narrativisation process where drawn images play a crucial role. Drawn images and words narrate, while in the same pages photos testify to the objective reality of the place and the subjective sight of the character/author. Two different modalities of communication build up the text both as narration and as evidence.

Key Words: *S Le photographe*. E. Guibert. D. Lefèvre. F. Lemercier. Semiotics. Comics. Photography. Document.

*Le photographe*¹, de Emmanuel Guibert, Didier Lefèvre y Frédéric Lemerrier, es una novela gráfica publicada originalmente en tres partes entre 2004 y 2006 por Editorial Dupuis. El libro narra el viaje realizado por el fotógrafo Didier Lefèvre a Afganistán en 1986, como parte del equipo de Médicos Sin Fronteras (MSF), durante la guerra de liberación de la dominación soviética. Se trata de un trabajo muy particular, también en los relatos dibujados, no solo por la abundancia de la narración verbal (la voz del narrador), sino también por la intercalación de viñetas dibujadas y fotografías tomadas en el campo por Lefèvre. Guibert es el creador de la obra y el dibujante de las viñetas; Lemerrier se ha encargado del diseño gráfico, así como del color del conjunto.

Como se trata de una historia real, con relevancia periodística, *Le photographe* podría atribuirse al género del *periodismo gráfico*. Sin embargo, más que sobre las condiciones de Afganistán y el trabajo de MSF (que por cierto están muy bien documentados), la obra se centra en la experiencia humana del protagonista, y en su relación con el entorno y con su propio trabajo. Los tres volúmenes originales cuentan, respectivamente: el viaje (a pie en las montañas, con el grupo MSF), la permanencia y el trabajo diario de MSF, así como el regreso solitario y penoso (otra vez caminando en las montañas).

Antes de iniciar el análisis específico hay que decir unas pocas palabras acerca de dos grandes temas: la diferente modalidad comunicativa de las imágenes dibujadas o pintadas y de las fotográficas; y, en el discurso específico de la novela gráfica, el diferente papel que corresponde a la palabra narrativa (en los cartuchos) y a las viñetas (Barbieri, 2004).

La imagen dibujada, como la pintada, es una imagen producida por la mano, cuya adhesión testimonial a determinada realidad se basa enteramente en la confianza en las intenciones y capacidades del diseñador, sin perjuicio de las convenciones gráficas e iconográficas adoptadas. Debido a su naturaleza de imagen producida, la imagen dibujada constituye en sí misma una síntesis extrema, tanto en la representación de la tercera dimensión, con sus volúmenes y sombras, como en la cantidad de detalles. En el contexto adecuado, todavía puede ser considerado afín a cualquier realidad (y por lo tanto, testimonial) también un dibujo muy estilizado, en el que faltan completamente los detalles del fondo; siempre que, en definitiva, estén presentes y reconocibles los elementos figurativos que distinguen la situación de acuerdo a las características que consideramos relevantes. En este sentido, la variabilidad de un dibujo como fuente documental de alguna situación real irá desde el boceto (o desde la máxima estilización) hacia una precisión de nivel fotográfico -presuponiendo siempre la fiabilidad del dibujante-.

La imagen fotográfica es, por el contrario, una imagen semi-automática, el producto objetivo de la grabación de la luz en la emulsión sensible. Lo que vemos en una foto

1 Una pequeña documentación iconográfica se puede encontrar en el sitio web del libro: <http://lephotographe.dupuis.com/site.html>.

sin duda se presentó ante el ojo del fotógrafo en algún lugar y tiempo. Por supuesto, se puede trucar una foto, pero, sobre todo, en tiempos del pre-Photoshop, socialmente creemos que estos trucos son suficientemente fáciles de detectar; por lo que podemos atribuir a las fotos incluso significación jurídica: su fidelidad testimonial a una realidad es entonces aceptada por el hecho mismo de ser una foto. Sabemos que hay muchas maneras de hacer igualmente “mentir” a una foto: aunque la realidad representada sea innegable, no hay garantía en la foto de que esa sea la misma que está declarada, o que coincida con la ubicación, el tiempo y las circunstancias que tendría que testimoniar. La historia del fotoperiodismo está repleta de falacias: situaciones reconstruidas *ad hoc* y presentadas como auténticas.

Por otra parte, este milagro de la objetividad tiene una amplia gama de componentes subjetivos, que se deben a la elección del fotógrafo: para limitarnos al solo reportaje fotográfico (en el estudio todavía se incorporan otros elementos), el momento y la duración del disparo, el encuadre, lentes, filtros, etcétera. Con estos instrumentos, a través de su propia elección, el fotógrafo vuelve el fragmento seleccionado y reproducido de realidad en un discurso subjetivo; lo convierte en su propia visión de esa realidad. Dentro de este discurso subjetivo, el componente objetivo, de testigo, no desaparece; sigue existiendo, aunque reducido por los diversos filtros de la simple visualidad, de la inmovilidad temporal y de la subjetividad de las opciones ópticas y espacio-temporales del autor.

No hay fotos, por lo general, en las historietas. En algunos casos las encontramos integradas en un marco dibujado, tal vez explícitamente retocadas, casi para dar un toque de realismo a la situación. Pero su naturaleza documental ya no sigue siendo, por lo general, nada más que esto; ni, por lo general, el hecho es particularmente relevante.

Curiosamente, el paralelo fotográfico de la novela gráfica estándar, es decir, la fotonovela, nunca llegó a picos de especial calidad; y los pocos casos de fotonovelas interesantes suelen ser satíricos, como los que aparecían en *Hara-Kiri Mensuel*. Creo que lo que limita las posibilidades de la fotonovela es precisamente la naturaleza documental de la fotografía, su inevitable adherencia a la realidad; donde un buen diseñador puede jugar con la deformación y la elipsis para enfocar la atención del lector, mientras que un buen fotógrafo debe en cambio afectar a la realidad que va a reproducir, sin posibilidad de elipsis. Condenado a mantener fondos y detalles, y condicionado por la naturaleza esquemática de las expresiones de los actores en la escena (no ocultas por el movimiento, que en la película las hace más tolerables), el autor de fotonovelas tendría que derrochar demasiado tiempo y dinero, para no correr el riesgo de un efecto falso, de no natural, artificial -el mismo efecto que en su lugar se puede utilizar positivamente en un producto satírico-. Esta poca relevancia (o poca gravedad) de la fotonovela se ha convertido en un conjunto de datos socialmente admitidos hasta el punto de que ahora simplemente

acercar un globo de diálogo a un personaje fotografiado sugiere la situación humorística (quizás no intencional), sin escapatoria.

En el cómic, dibujado, la historia se desarrolla a través de imágenes y palabras (estas a veces están ausentes). Las palabras pueden ser pronunciadas por un carácter y contenidas en el globo, y luego, narrativamente, son parte de la imagen, dándole duración y dinámica (así como parte del sentido); o pueden ser externas, incluidas en los cartuchos, palabra narrativa que puede faltar totalmente (como es habitual en el cine), describir solo pequeños detalles espacio-temporales ("Un poco más tarde, en otro lugar") o también jugar un papel narrativo más importante, quizás expresando la voz de un narrador intradiegético (Greimas & Courtés, 1979), como a veces sucede en la novela.

Es importante observar que la voz narrativa (intra o extradiegética) en la novela no puede faltar: la palabra es esa misma voz, con sus consecuencias enunciacionales de desplazamiento (*débrayage*) temporal y actorial (tiempos y personas verbales). Sin embargo, lo que en la novela es una necesidad, en la novela gráfica es una posibilidad, y por lo tanto la presencia de la voz narrativa aparece como una opción estilística, y en consecuencia significativa. La presencia de una voz narrativa acaba, por lo general, por contrastar un aspecto subjetivo de la narración (el que transmite la palabra) con un aspecto más objetivo (que se trasmite por la imagen -que no necesita, en sí misma, un narrador-). Ambas, palabra e imagen, asumen la presencia de la figura enunciativa del autor, pero la palabra sola implica una figura enunciativa más, la del narrador; y esto es suficiente para connotarla como subjetiva frente de la objetividad de lo que se muestra visualmente. Dicho esto, las dos narrativas que expresan las palabras e, implícitamente, la secuencia de las imágenes pueden entrelazar relaciones diferentes: pueden ser la una ilustración de la otra, y luego el duplicado (como refuerzo); pueden cooperar, cada una, comunicando lo que mejor sabe hacer; o pueden incluso contradecirse, tal vez con efecto parodia, porque la narración verbal, subjetiva, acaba por ser negada en simultaneidad con lo que se ve en las imágenes, entendidas estas, como más objetivas.

Le photographe altera los papeles comunicativos de la palabra y de la imagen. La aparición de la imagen fotográfica, con su componente de testimonio objetivo mucho más fuerte que la de las imágenes dibujadas, mueve estas últimas al lado de la subjetividad, integrándolas con el relato verbal. Nos encontramos así frente a un cómic muy particular, donde el componente enunciacional, subjetivo, proviene principalmente del relato verbal, del cual las imágenes dibujadas parecen ser una especie de objetivación, pero sin que perdamos su componente subjetivo, porque se presentan como simples visualizaciones de lo que dice la voz y, en cierto sentido, como emanaciones directas de la voz del narrador. Esto es evidentemente el resultado del enfrentarse con las fotografías, que están aquí con características de objetividad.

Pero, en realidad, las cosas son más complejas que eso. El título de la obra, *Le photographe*, ya sugiere que el tema del discurso no es la vida en Afganistán, que es objeto en todo caso, a su vez, del *reportage* fotográfico, sino la experiencia de Lefèvre, cuyas fotos constituyen la documentación de dicha experiencia. La objetividad, la naturaleza de testimonio de la foto se revela como bifronte en este contexto narrativizado: de hecho, esta documenta no solo lo que estaba en el campo, sino también la mirada del fotógrafo y su participación. Las fotografías transmiten por tanto (también) la objetividad de una subjetividad.

En ello está la fascinante complejidad construida en esta obra: hay una instancia subjetiva (la del narrador verbal: Lefèvre de hoy), que se manifiesta también objetivamente (a través de las imágenes dibujadas), para enmarcar narrativamente y hacer más utilizables unas instancias objetivas (los documentos visuales) que también manifiestan una subjetividad (la de Lefèvre del pasado). El objeto de la narración es la elaboración del discurso visual del fotógrafo, elaboración que ahora se está contando y que se pone directamente en evidencia a través de las fotos. Esta condición especial se hace posible por el hecho de que el objeto del discurso es a su vez un discurso (Lefèvre hoy nos cuenta acerca del "Lefevre del pasado" que, fotográficamente "cuenta"); pero, al mismo tiempo, casi colateralmente, pero a fondo, incluso la realidad de Afganistán, en su objetividad (o enunciatividad), está a la vez contada y documentada, y emerge con fuerza. En este contexto muy particular, como parte del objeto del discurso, las fotos adquieren un estatus ontológico muy particular: sin dejar de ser *discurso* (el de Lefèvre ayer), siendo también directamente *realidad*, porque son los efectos directos, no mediados, del disparo fotográfico, que es su causa física. Es decir, son *huellas* de la interacción entre el "Lefèvre del pasado" y el medio ambiente de Afganistán.

Por lo tanto, es una parte constituyente de *Le photographe* esta alternancia de narrativa y realidad, un poco como si las cosas, o sus consecuencias directas inmediatamente perceptibles, fueran incorporadas en una narración, por lo que la narración les da un sentido más preciso, las contextualiza, mientras que las mismas cosas contadas están directamente delante de nosotros, y la muestra de lo real testimonia acerca de esa misma realidad.

Esta alternancia especial, de por sí ya profundamente dramática, construye sistemas rítmicos y tensivos igualmente únicos. La alternancia de dibujos y fotografías se establece desde la primera página, y construye de esta manera, desde el principio, un sistema de expectativas, donde secuencias dibujadas demasiado prolongadas producen la expectativa de un elemento fotográfico, y, asimismo, las secuencias fotográficas crean tensión hacia la reanudación de la historia.

La situación es diferente de la del documental audiovisual. No solo en el caso del audiovisual la imagen es totalmente fotográfica (sin contraste con imágenes dibujadas),

pero sobre todo la voz narrativa se superpone y es contemporánea a la imagen –siendo esto posible por la diferente materia de sonido e imagen.- Aquí, por el contrario, las palabras están escritas, y la atención del lector se dirige alternativamente hacia ellas y hacia las imágenes, porque leer es una determinada manera de mirar. Es esta alternancia la que produce una tensión que en el audiovisual está inevitablemente ausente.

Entre los tres modos visuales que se alternan en el texto de *Le photographe* se mantienen, por tanto, diferentes relaciones. El texto verbal y la imagen dibujada comparten la línea gráfica y el fondo de color uniforme (todos los colores en el texto son fondos planos), y esta naturaleza gráfica común refuerza la cercanía narrativa entre estos dos componentes. Sin embargo, al mismo tiempo, las imágenes (dibujadas y fotográficas) juntas son opuestas al texto verbal como imágenes (globales, en lugar de secuenciales, articuladas espacialmente en lugar de sintácticamente,...). Por último, el texto verbal es por su naturaleza más lento de recorrer que la imagen dibujada (cuya comprensión es cuasi instantánea); también sucede que las imágenes fotográficas, especialmente aquellas en blanco y negro que aparecen en este libro, son imágenes de lectura y comprensión lenta, debido al menor contraste y la abundancia de detalles; desde este punto de vista, el texto verbal y las fotos son las áreas textuales que piden más atención, ralentizando el flujo informativo, mientras que las imágenes dibujadas son lo que transcurre, lo que realmente fluye, lo que marca la dinámica de la acción. Para esto también, presumiblemente Guibert eligió un estilo gráfico tan simplificado: unas pocas líneas moduladas con fuerza, colores planos, casi ausencia o fuerte simplificación de los fondos.

Los tres enfoques tienen así tres funciones discursivas distintas: la imagen dibujada es, en su sucesión, el progreso de la historia, donde la historia se desarrolla, lo que le da el principal ritmo narrativo; el texto verbal es el comentario subjetivo, la opinión del narrador (también a veces en un tipo de discurso indirecto libre, en el que el pensamiento del narrador se superpone con el del protagonista), en la cual la acción se ralentiza por la profundización y por la descripción; y la imagen fotográfica es en cambio la realidad documentada, la huella de la acción del protagonista, en la cual la acción se detiene, se para, porque la foto no cuenta, pero testifica. Aquí y allá, sin embargo, se encuentran cambios de papel: la palabra puede, a veces, hacer progresar eventos, la secuencia de fotos muestra de vez en cuando lo que normalmente se muestra en los dibujos, el diseño pasa a mostrar lo que el fotógrafo no se atrevió a disparar. Son intercambios ocasionales, cuyo efecto es sensible, precisamente por ser desviaciones, excepciones a una regla bien evidente, situaciones que aceleran o ralentizan el ritmo del texto de una manera anómala, creando un cierto relieve por el efecto sorpresa y una tensión hacia el restablecimiento de la normalidad. Se utilizan también de forma aguda, ya que explotan posibilidades que por lo general el autor de cómics no tiene a su disposición.

De los tres meses de trabajo por Lefèvre, y los miles de instantáneas efectuadas, solo 6 imágenes fueron publicadas en *Libération*, el 27 de diciembre 1986, siendo considerado un éxito, en el contexto de un breve informe sobre el estado de la guerra en Afganistán. La idea de Guibert de utilizar gran parte de la serie de fotografías de Lefèvre para hacer un producto diferente de la norma ha permitido hacer una mayor justicia a la obra del fotógrafo. Lo que las fotos publicadas en *Libération* omiten se convierte ahora en el tema de la novela gráfica: en el contexto de un informe de noticias sobre Afganistán, es obvio que las fotos aparecen como documentos de la realidad acerca de la que se está hablando, dejando completamente en la sombra la subjetividad del fotógrafo que las tomó. Por supuesto que aparecía su nombre, además de ser reconocida su capacidad para aprovechar este pequeño grupo de situaciones ejemplares, pero el vínculo con la mirada de Lefèvre se hallaba totalmente descuidado, presentada en una versión "débil", aquella que ve sus ojos como los de un observador occidental genérico. La forma de publicación de las fotos en el informe de noticias simplemente asume (sin hacerlos explícitos de cualquier manera) los intereses comunes (presumiblemente sobre la base de la identidad cultural) entre el espectador actual de las fotos y aquellos que las tomaron. Como esta identidad solamente se asume y permanece implícita, no es necesariamente reconocida; y es a través de esta idea errónea que circula la ilusión de objetividad documental de las fotos en el reportaje.

La novela gráfica hace justicia al fotógrafo al menos de dos maneras: al mostrar una gran cantidad de facetas de su trabajo (aunque tomando nota de los diferentes valores y eficacia de cada foto o serie de fotos), y al explicar lo que en *Libération* permanece implícito, es decir, que la objetividad que se muestra en las fotos no es tanto la de Afganistán, sino la de la relación que se establece entre el Afganistán y el fotógrafo -y si lo vemos como un representante de Occidente, la de la relación que se establece entre un Afganistán vivido y experimentado y un occidental que vive y observa, testimoniando su experiencia a otros occidentales-.

Es la narración de los cómics la que produce esta sensación de documentación compleja, al permitir que cientos de fotos puedan verse cómodamente y disfrutarse, porque encuentran un sentido, y a su vez lo producen. En el marco limitado de un reportaje fotográfico, tal vez incluso mucho más extenso que el de *Libération*, podría incluirse también un mayor número de imágenes, pero no muchas más. En un libro de fotografía tradicional las fotografías podrían ser mucho más numerosas, pero serían acompañadas por simples subtítulos, que tendrían dificultades para reconstruir el contexto narrativo, y terminarían de nuevo centrando la atención en lo que se presenta, más que en la relación entre el fotógrafo y su subjetividad. Por último, incluso un libro que relatara largamente la historia de un fotógrafo, tal como lo hace la novela gráfica, simplemente con la combinación de informe narrativo y fotografías, inevitablemente sufriría una

aguda contradicción, al jugar con la interacción entre de dos formas tan diferentes de comunicación como la palabra y la fotografía, una conceptual y otra visual. En la versión "historieta", no solo la imagen dibujada crea una especie de mediación entre la palabra y la imagen, sino que la palabra en sí se convierte en un producto visual, con un *lettering* cuya forma es significativa y el fondo tiene color. La imagen fotográfica es, entonces, una imagen entre otras, en el conjunto de una historia totalmente visual; excepto que cada tipo de componente visual tiene su modo singular de decodificación: como palabra, una; como narración visual, otra; como huella de una realidad, la tercera.

Inevitablemente, la perspectiva de un reportaje periodístico se mantiene en el fondo, siempre implícitamente presente. Fue para realizar un reportaje para lo que Lefèvre hizo su viaje y tomó sus fotos. *Le photographe* se presenta así como un discurso sobre el fotoperiodismo y el reportaje fotográfico. Por esto las impresiones de los contactos reproducidas en sus páginas han conservado las marcas rojas que marcaban su elección, como posibles candidatas, antes de la selección final. Y también en la novela gráfica las fotos consideradas más significativas han conseguido más espacio, han sido reproducidas con mayor tamaño: media página, página completa, en un único caso incluso mediante una doble página.

Esta selección, como se hace en presencia y no en ausencia de muchas fotos no igualmente importantes, implica una especie de discurso sobre la estética fotográfica, un discurso que por lo menos en un punto de la historia se encuentra explicado. En la narración verbal de los cartuchos, en el punto de la historia donde Lefèvre está vadeando un río y tomando fotos de dos hombres que se apresuran a ayudar a un burro que está teniendo problemas, aquí el protagonista "siente que una buena imagen está a la mano". Los especímenes fotográficos que se nos muestra inmediatamente después, que muestran la secuencia de los esfuerzos, son imágenes narrativas un poco como las dibujadas, pero inmediatamente después se revelarán un documento más del proceso posterior de elección de la foto y no tanto de la realidad de Afganistán. Lefèvre, de hecho, escribe, inmediatamente después: (la buena foto) "si hice un buen trabajo debería estar allí, entre las últimas cinco o seis"; y después de eso, al pasar la página, allí está, la buena foto, a media página, precisamente la que se convertirá en la fotografía emblemática del informe de *Libération*.

Es esta progresión que nos autoriza a preguntar, al llegar a este punto, lo que es una *buena foto*. Es a esto a lo que, entre otras cosas, el texto nos conduce. De esta manera, poco a poco, la naturaleza de *buena foto* se revela, a través de dos conjuntos de razones, por lo menos. Hay una razón de documentación: la buena foto es la que permite, en su concisión visual, entender lo que no se ve, es decir, los elementos visibles hacen referencia de inmediato a elementos invisibles más significativos, aquí en general a la situación del país, todo lo que no sería visualizable. También hay, sin embargo, un

orden de razón *de composición*: la buena foto es una imagen que se puede reconducir a un esquema gráfico conocido y apreciado, es la que tiene lo que podríamos llamar un *equilibrio compositivo*; en fin, es una imagen que se puede integrar con efectividad en la tradición iconográfica occidental, con todos sus siglos de pintura detrás. Esto Lefèvre lo sabe, y *Libération* lo utiliza.

Es, sin embargo, al explicitar estas convenciones, cuando *Le photographe* las rescata. Las cientos de fotos que el texto nos muestra no son todas individualmente logradas, pero es precisamente este sacarlas del territorio de las *buenas fotos* lo que les devuelve un valor documental. La mayor parte de las fotos extrae su significado precisamente de su ubicación en un punto preciso de la historia, en una situación narrada de la cual esas fotografías son las pruebas documentales, incluso cuando, tomadas individualmente para aparecer en un informe de prensa, no poseerían idéntica eficacia que las efectivamente seleccionadas. Ni tampoco aquí, montadas junto a las otras, incluso con un privilegio mayor, esas conservan la monumentalidad simbólica y solitaria que tienen en el informe periodístico. Situadas en una historia que se centra en tanto en el fotógrafo como en lo fotografiado, acaban, en su propia exhibición, enfatizando más lo vivido a posteriori (en post-producción) por su autor, que su tema; más el mecanismo por el que se eligen como *buenas fotos* que lo que una *buena foto* tendría que enfatizar.

A una estética de la composición visual y de la evocación documental le sustituye, en definitiva, una estética de la narración. Y en estos términos *Le photographe* es, sin duda, una *buena historia*. Es decir, es una historia que se puede reconducir a un esquema narrativo conocido y apreciado, con su equilibrio compositivo, y que se puede integrar con efectividad en la tradición narrativa occidental. De cualquier manera, no escapa de este mecanismo de reconducibilidad a un esquema conocido y apreciado, y en algún nivel eso aparece siempre, si no resulta imposible para el usuario encontrar un modo de apreciación estética de una obra. Pero pasar del dominio de una estética fotográfica a una estética narrativa permite también al usuario apreciar diferencialmente las fotos que tiene por delante, sin forzarlas en el aislamiento monumental de *la obra*. La manera en que *Le photographe* está construida concede a las fotos un papel que tiene su propia dignidad estética reconocible, muy diferente de la que en un contexto más habitual les asignaríamos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBIERI, D. (2004). *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*. Milano: Bompiani.
- GREIMAS, A. & COURTÉS, J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.

