



El guión de Bin Laden. Análisis semiótico de un dibujo en la prensa*

Bin Laden's Script. A Semiotic Analysis of a Journalistic Caricature

Nicole EVERAERT-DESMEDT**

Facultés universitaires Saint-Louis. Bruselas, Bélgica.

RESUMEN

En el marco de la semiótica de la escuela de París, analizamos un dibujo humorístico de Plantu, publicado en el diario francés *Le Monde*, con respecto a los atentados del 11 de septiembre. Observamos como, mediante unos procedimientos retóricos y una construcción del recorrido de la mirada en el dibujo, Plantu logra contar en una sola imagen un relato bastante complejo y transmitir una interpretación de la actualidad bastante matizada, que se sitúa al contrario de los titulares del periódico.

Palabras clave: Semiótica, prensa, imagen, estructura narrativa.

ABSTRACT

Within the framework of the Parisian school of semiotics, a humoristic caricature by Plantu, published in the French Newspaper *Le Monde* in reference to the September 11th attack in New York, is analyzed. It is observed that by means of rhetorical procedures and the construction of the caricature, Plantu is able to express in only one image a very complex story, and transmit this interpretation of a very overworked theme, expressing something somewhat contrary to the tabloid headlines.

Key words: Semiotics, press, image, narrative structure.

* Una primera versión del texto fue presentada en el Segundo Congreso Internacional de Retórica en México, que se celebró en la UNAM del 21 al 25 de abril de 2003, y será publicada posteriormente en las actas del Congreso.

** Agradezco a José María Nadal la corrección de la traducción de mi texto al español.

INTRODUCCI3N

En esta ponencia, propongo tener en cuenta una viñeta de Plantu (Fig. 1), publicada en el diario *Le Monde* el 25 de septiembre de 2001. Intentar3 describir el recorrido interpretativo seguido por un lector modelo, que reciba ese dibujo en el contexto espacio-temporal apropiado (es decir en la primera p3gina de su diario, aquel d3a). Una viñeta humorística, al ser una estructura signifiante especialmente escueta—aislada como tal y desprovista de comentarios—, exige del lector una cooperaci3n especialmente activa. De hecho, para interpretarla, el lector tiene que recurrir a dos tipos de conocimientos: del lenguaje propio del g3nero discursivo de la viñeta, y del contenido de la actualidad.

1) CONOCIMIENTO DEL LENGUAJE

La viñeta humorística utiliza los recursos expresivos característicos de la **caricatura**: exageraci3n de algunos detalles, variaciones de escala (en nuestro ejemplo, los soldados est3n dibujados con un tamaño menor que la araña y su tela). La viñeta humorística utiliza tambi3n el lenguaje de los **tebeos o historietas gr3ficas**: globos o “balones” con las palabras pronunciadas o pensadas por los actores (en nuestro ejemplo, no hay), y trazos gr3ficos para indicar el movimiento (en nuestro ejemplo, los trazos detr3s de la bandera y a los lados del avión) o para expresar sentimientos como el asombro o la agitaci3n (en nuestro ejemplo, los puntitos sobre la cabeza del personaje expresan el hervor de su mente que ha elaborado toda una estrategia).

2) CONOCIMIENTO DE LA ACTUALIDAD

En el 3mbito del contenido, la viñeta humorística utiliza un **material figurativo espec3fico** que el lector debe reconocer, como las banderas que representan naciones y el retrato caricaturizado de personalidades pol3ticas u otras que forman parte de la actualidad (aqu3, la cabeza de Bin Laden reconocible por la barba y el turbante). Adem3s, el lector debe conocer los acontecimientos de la actualidad para poder reconocerlos en el dibujo. En esas condiciones, el dibujo proporciona al lector un conocimiento nuevo acerca de esos acontecimientos.

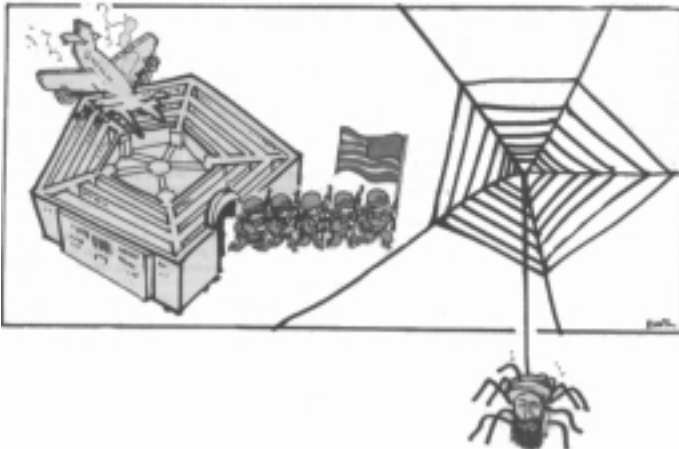


Figura 1. Plantu, *Le Monde*, 25 de septiembre 2001.

Los acontecimientos que hay que conocer para entender el dibujo se encuentran tratados en el periódico alrededor de la viñeta: en los títulos, el editorial o el índice.

Aquí, se trata, en el titular principal de:

Le scénario américain de la guerre qui vient.

El guión estadounidense de la guerra que viene.

En los subtítulos, aprendemos que:

Les Etats-Unis préparent une première riposte limitée à l'Afghanistan. Ils s'apprentent à combiner raids aériens et opérations de commandos contre les talibans et Oussama Bin Laden.

Estados Unidos prepara una primera respuesta limitada a Afganistán. Se prepara a combinar incursiones aéreas y operaciones de comandos contra los talibanes y Osama Bin Laden.

Un artículo, anunciado en el índice, habla de:

la toile financière d'Oussama Bin Laden,

la trama financiera de Osama Bin Laden,

y nota que:

les indices matériels liant les kamikazes à Bin Laden restent minces.

los indicios materiales que vinculan a los kamikazes con Bin Laden permanecen escasos.

Veremos cómo esas informaciones del periódico, utilizadas por Plantu, cobran, en su dibujo, una nueva interpretación.

Hay también una información utilizada en el dibujo, pero que no se aborda directamente en el periódico del día 25. No era necesario recordarla puesto que los lectores la conocían. Se trata, desde luego, de los atentados del 11 de septiembre, cuando cuatro aviones kamikazes se lanzaron contra los símbolos del poderío estadounidense: económico (las Torres Gemelas), militar (el Pentágono) y político (la Casa Blanca adonde se supone que se dirigía el cuarto avión secuestrado por los kamikazes aquel día).

Ahora bien, en la perspectiva del lector modelo, que dispone de conocimientos suficientes sobre el **lenguaje** de las viñetas y el **contenido** de la actualidad, vamos a seguir su recorrido interpretativo. Para eso, utilizaré una metodología que proviene del marco teórico de la semiótica de la Escuela de París. De hecho, lo que llamo "**recorrido interpretativo**" consiste en reconstruir, en sentido inverso, los niveles del "**recorrido generativo de la significación**", propuesto por Greimas y Courtés (1979)¹.

1 Todos los investigadores que se refieren al recorrido generativo de la significación están de acuerdo con una distinción de niveles de abstracción en la producción de la significación, pero no todos sitúan los niveles

Considero que, primero, el lector modelo recibe el texto o la imagen en un nivel concreto (nivel **figurativo**), para alcanzar, al término² de su interpretación, un nivel de significación más abstracto (nivel **temático**), pasando antes por un nivel intermedio (nivel **narrativo**). El marco teórico de referencia nos proporciona los conceptos apropiados para enfocar el objeto de análisis en cada uno de esos tres niveles.

Además, puesto que el objeto de análisis es un dibujo, para explicar la producción de su significación, tenemos que relacionar el plano del **contenido** (esto es el plano conceptual, el significado) con el plano de la **expresión** (esto es el plano material, el significante) que es de orden plástico o gráfico, es decir una disposición topológica de trazos y colores en una superficie. Para producir significación (según Hjelmslev), ambos planos, el del contenido y el de la expresión, tienen que ser “puestos en forma” (es decir articulados, organizados, estructurados). Así, en nuestro dibujo, observaremos en primer lugar la estructuración del plano de la expresión, antes de pasar a la estructuración del contenido, compuesto por los tres niveles.

Antes que nada, preciso lo que considero como “plano de la expresión” en un dibujo. De hecho, mi descripción del plano de la expresión se acerca más a la concepción del Groupe μ que a la de J.-M. Floch. Ahora me explico: J.-M. Floch analiza la forma de la expresión estrictamente plástica; es decir que busca en la imagen oposiciones topológicas, eidéticas y cromáticas, haciendo abstracción del contenido representado, de cualquier objeto identificable en la imagen. A continuación, pone en relación esa forma de la expresión plástica con una forma del contenido, situándose en el nivel más abstracto del contenido, el nivel de las oposiciones de valores. En cambio, el Groupe μ distingue, en una imagen, dos tipos de signos autónomos, los signos “plásticos” y los “icónicos”. Cada uno de esos signos asocia un plano del contenido y un plano de la expresión.

Según esa distinción del Groupe μ , mi acercamiento trata de los signos “icónicos” (no “plásticos”), o más precisamente, de un “texto icónico”, en el cual analizaré el contenido sistemáticamente sobre tres niveles (eso, J.-M. Floch no lo hace; él se queda por lo general en un solo nivel, el más abstracto). Ese contenido icónico que analizo, lo aprehendo a través de una expresión, icónica también, hecha de formas gráficas perceptibles e identificables³.

2. EL PLANO DE LA EXPRESIÓN

Empecemos por la estructuración del plano de la expresión en nuestro dibujo. Los trazos y colores están dispuestos en la superficie de la imagen de tal manera que constituyen unas **formas gráficas** que podemos identificar y catalogar.

exactamente de igual manera. Así, si comparamos el primer cuadro del recorrido generativo publicado en el *Diccionario* de Greimas y Courtés (1979, p. 160) con los niveles efectivamente utilizados por Courtés en su *Análisis semiótico del discurso* (1991), vemos que existen diferencias. Los niveles que suelo utilizar difieren también un poco (lo comento en otra parte, 1984, 1993).

- 2 Hablando del “término de la interpretación”, no se trata de un “término” temporal sino lógico. Temporalmente, el término del recorrido interpretativo es alcanzado de inmediato por el lector real; sin embargo, el análisis semiótico reconstruye los mecanismos lógicos subyacentes a esta interpretación.
- 3 Utilizo aquí el término “forma” en su sentido perceptivo: la Gestalt o forma es un “grupo de elementos percibidos en una aprehensión global y simultánea, no como producto de un conjunto casual, sino de cierto número de reglas intencionales (MOLES, citado por Groupe μ , 1992, p. 37).

2.1. UNA PAREJA DE FORMAS

Primero, distinguimos una pareja de formas de igual tipo y tamaño: **dos pentágonos**. Cada pentágono ocupa una tercera parte de la imagen, uno a la izquierda, otro a la derecha. El lado más largo de cada pentágono mide 3,8 cm. Si partimos la imagen, en su longitud, en tres partes iguales (de 5,2 cm), un ángulo de cada pentágono se mete en la parte central. El pentágono de la izquierda (del edificio) está representado en volumen, mientras el de la derecha (de la telaraña) está representado en superficie. Podemos notar también que el pentágono-telaraña está colgado por cinco hilos del marco mismo de la imagen.

2.2. UNA FORMA CENTRAL

En la parte central de la imagen, una tercera forma se distingue por el **color**. Esa forma representa a un **grupo de soldados**, llevando una bandera. Los soldados son cinco, como los lados de los pentágonos, y la línea formada por los soldados mide 3,8 cm, como el lado más largo de los pentágonos. A la inversa de los pentágonos que están fijos, los soldados están en **movimiento**; se mueven del pentágono de la izquierda hacia el de la derecha.

La **bandera** forma parte de la forma gráfica constituida por el grupo de soldados, a causa de la **continuidad** (se halla en manos del primer soldado) y el color (soldados y bandera tienen color, mientras las otras formas de la imagen aparecen en blanco y negro). Sin embargo, la bandera se distingue de los soldados: **forma geométrica** de un objeto inanimado vs forma orgánica de los personajes vivos; **colores específicos** de la bandera vs color uniforme de los soldados. La bandera se presenta en el centro de la imagen. Más precisamente, acaba de sobrepasar el centro (siguiendo el movimiento de los soldados): el lado izquierdo de la bandera se encuentra en la línea que corta verticalmente la imagen en dos partes iguales (de una longitud de 7,8 cm). La punta inferior izquierda de la bandera se encuentra exactamente en la intersección de las diagonales del marco de la imagen.

2.3. DOS FORMAS FUERA DEL MARCO

Quedan dos formas cuya posición invita a tratar de relacionar: el **avión** y la **araña**. De hecho, ambas formas están en **contacto** con un pentágono: el avión acaba de desplomarse sobre el pentágono-edificio, mientras la araña está conectada por su hilo al pentágono-telaraña. Ambas formas tienen otro punto común: están en relación con el espacio de **fuera del marco**. El marco de la imagen está cortado en dos lugares, para dar paso a la araña y el avión. Ahora la araña está fuera, pero su hilo le permitiría volver a entrar en la imagen. El avión, por su parte, vino de fuera y entró en la imagen por el corte del marco.

Una última observación: la forma identificada como “araña” presenta, en lugar de un cuerpo de araña, otra forma identificada como un **rostro humano**.

Así, hemos acabado con el catálogo de las formas gráficas que ocupan el espacio de la imagen. Podemos resumir: hay una pareja de pentágonos de mismo tamaño; hay un grupo de personajes en color, en el centro de la imagen, con una bandera; y también, en relación con los dos cortes del marco y con uno u otro pentágono, hay un avión y una araña, con el cuerpo de la araña constituida por un rostro humano. Con ese material significativo, bastante reducido pero muy bien organizado, veremos que Plantu logra comunicar una interpretación de la actualidad bastante rica y matizada.

3. EL PLANO DEL CONTENIDO

Ahora, pasemos al análisis del plano del contenido, y empecemos por el nivel más concreto, el figurativo.

3.1. NIVEL FIGURATIVO

Gracias a las formas gráficas percibidas y relacionadas entre sí, reconocemos, en el dibujo, actores, situaciones y actitudes que podríamos encontrar en la realidad externa. En ese nivel, no disponemos todavía de conceptos muy “fuertes”, y procedemos empíricamente, por observaciones de los actores y el contexto espacio-temporal de sus acciones.

3.1.1. Las figuras: actores, espacios, tiempos

Una primera característica de las viñetas de Plantu consiste en la **concentración** que se manifiesta sobre los tres componentes de la figuratividad: actores, espacios y tiempos.

3.1.1.1. Concentración actuarial

Nuestro dibujo pone en escena dos figuras actoriales: un grupo de soldados y Osama Bin Laden. Sin embargo, en el contexto de la imagen, cada una de esas dos figuras acumula varios papeles figurativos; representan simultáneamente a diferentes actores. Eso es lo que llamo “concentración actuarial”. El procedimiento retórico que produce cada una de las dos concentraciones actoriales no es el mismo.

1. Primero, en la figura de Bin Laden, reconocemos a la vez al individuo **Bin Laden** –por su rostro, su barba y su turbante–, y a una **araña** –por las patas y el hilo vinculado a la tela–. Los dos actores, Bin Laden y la araña, están representados simultáneamente, pero ningún de ellos está representado de una manera autónoma y completa: el cuerpo de la araña está reemplazado por la cabeza de Bin Laden, y éste, por su parte, no tiene cuerpo.

Según la clasificación de las figuras retóricas visuales, propuesta por el Groupe μ (1992, pp 270-275), se trata de un caso de **interpenetración**, ya que las dos entidades (Bin Laden y la araña) están conjuntamente en un mismo lugar, se sustituyen parcial y recíprocamente una a otra, y ambas se realizan in praesentia.

2. En cuanto a los soldados, no están individualizados (los rostros están ocultados por los cascos), sino constituyen un **grupo de soldados estadounidenses**, reconocibles por sus propiedades intrínsecas (uniformes, armas y bandera). Pero, mientras están reconocidos como soldados, representan también, en el contexto de la imagen, empleados y insectos. Son **empleados**, puesto que salen corriendo del Pentágono en fuego⁴. Son **insectos**, debido a su tamaño con respecto a la telaraña hacia la que se precipitan. Así pues, la figura de los soldados se caracteriza por una concentración actuarial: están a la vez soldados, empleados e insectos.

Esa concentración actuarial resulta, no de una interpenetración como en el caso de Bin Laden-araña, sino de un **tropo icónico**: las tres entidades están *conjuntamente* en un mismo lugar, pero sólo una de ellas (los soldados) se halla representada; las otras dos (empleados e

4 El Pentágono no es un cuartel de tropa, sino el Ministerio estadounidense de Defensa, en el que trabajan unos 20.000 empleados.

insectos) están *in absentia*. Los soldados son “percibidos” efectivamente por sus propiedades intrínsecas, mientras los empleados e insectos dependen de un grado “concebido”, mediante determinantes extrínsecos (del contexto de la imagen).

3.1.1.2. Concentración espacial

El dibujo se caracteriza también por una concentración espacial. De hecho, Plantu representa, en el dibujo, dos espacios que, en la realidad, se encuentran muy lejos uno del otro, sin nada territorial en común: el edificio del Ministerio estadounidense de Defensa, en Washington; y Afganistán en donde se supone que se esconde Bin Laden. En el dibujo, ambos espacios se parecen, por su tamaño y forma: la guarida de Bin Laden está dibujada como una telaraña que tiene la misma forma pentagonal y el mismo tamaño que el edificio.

Siguiendo al Groupe μ (1992, p. 274), podemos decir que los dos espacios representados constituyen un **acoplamiento**, ya que las dos entidades semejantes se encuentran *in praesentia* pero *disjuntas* (en lugares distintos de la imagen). Es la reducción de los dos espacios al tipo de “pentágono” la que hace posible el acoplamiento.

1. En el caso del edificio, la reducción al tipo ya existía antes de la viñeta, por la lexicalización lingüística, puesto que el edificio del Ministerio estadounidense de Defensa es llamado habitualmente “El Pentágono” (con artículo definido y nombre propio). Así que el lector del dibujo reconoce de inmediato el edificio representado en esta forma geométrica.
2. Cuanto a las telarañas, suelen tener forma de polígono, aunque no necesariamente de cinco lados (tr: fotos). Para representar una telaraña, cualquier tipo de polígono serviría, pero la realización del polígono como pentágono permite el acoplamiento.

El acoplamiento invita al lector a interpretar el “pentágono” de Bin Laden en relación con el Pentágono norteamericano, es decir, a ver, en la telaraña, algo equivalente al “Ministerio de Defensa” de Bin Laden. El acoplamiento hace aparecer las **analogías**, pero también las **diferencias** entre los dos pentágonos. Tienen el mismo tamaño, y ambos son atacados, uno por un avión, el otro por un comando. Pero, el primero, que parece sólido (por la representación de sus tres dimensiones, con paredes anchas), está siendo atacado (el avión ya se ha desplomado en el edificio); así que, por muy sólido que parezca, es atacable. En cambio, el otro pentágono, que parece muy frágil (no es más que una tela de pocos hilos), resulta, por el contrario, inatacable, puesto que se trata de una telaraña, esto es una trampa: los soldados se precipitarán en ella como insectos. Además, la tela se encuentra sólidamente colgada con cinco hilos del marco mismo de la imagen, mientras la araña espera a su presa, a salvo, fuera del marco.

El movimiento de los soldados acentúa la concentración entre los dos espacios representados, puesto que, en su recorrido (en dos pasos, podríamos decir), los soldados salen de un Pentágono para entrar en el otro (esto es: salen de Washington para entrar en Afganistán).

3.1.1.3. Concentración temporal

En la viñeta, se da también una concentración temporal, ligada a la espacial: los dos pentágonos están tan cercanos que, con el mismo gesto, los empleados-soldados huyen del primero para atacar al segundo. Todo ocurre al mismo tiempo: el desplome del avión, la huida de los empleados, el asalto de los soldados y la espera al acecho de la araña. Además, lo que todavía no está ocurriendo, está a punto de ocurrir: falta sólo un instante para que el primer soldado caiga en la tela (y quede cautivo en ella como un bicho).

3.1.2. Las configuraciones o motivos

Veamos ahora cómo los elementos figurativos se organizan en configuraciones o motivos. Llamo “motivo” a un conjunto organizado de figuras que habitualmente encontramos (y que, por lo tanto, esperamos encontrar) cuando se trata de tal o tal otro tipo de acontecimiento. Un motivo es un tipo de acontecimiento, en el marco de los distintos ámbitos de nuestra experiencia.

En cada una de las viñetas de Plantu que he podido analizar (en otros lugares), he encontrado tres motivos. La articulación de tres motivos me parece una (segunda) característica del modo de trabajar de Plantu. Esto se evidencia fácilmente en el dibujo que estamos considerando, en donde se trata de un atentado suicida aéreo, una telaraña y el asalto de un comando.

3.1.2.1. El impacto aéreo por atentado suicida

El primer motivo es un impacto aéreo por atentado suicida. Un avión se desploma sobre un edificio: antes del 11 de septiembre de 2001, tal acontecimiento entraba en el campo de experiencia de “accidente de avión”; era interpretado como un accidente de avión. Pero los acontecimientos del 11 de septiembre (con el desplome similar de cuatro aviones) han creado de golpe un nuevo motivo en nuestra enciclopedia, el del atentado suicida aéreo. Desde el 11 de septiembre, en efecto, ya no podemos ver la imagen de un avión estrellado contra un edificio sin pensar de inmediato en la posibilidad de un atentado suicida.

Tuvimos la prueba cuando, dos meses más tarde, el 12 de noviembre de 2001, un avión impactó contra un hotel en un barrio de Nueva York. Los medios de comunicación lo interpretaron como un atentado, y los locutores de radio parecían decepcionados cuando anunciaron, al día siguiente, que se trataba “sólo” de un “común” accidente de avión.

Otro caso: el 18 de abril de 2002, una pequeña avioneta se estrelló contra una torre de oficinas de treinta pisos junto a la estación central de Milán, en Italia. En lo primero en lo que se pensó fue en un atentado. Luego, se anunció con alivio que había sido sólo un accidente. Pero en seguida, se nos hizo saber que, probablemente, se trataba, no de un atentado suicida, sino de un “simple” acto suicida: según dichas informaciones, el pilota estaba desesperado por problemas financieros⁵.

El primer motivo explotado en nuestro dibujo es, pues, el de **un impacto o colisión de un avión por atentado suicida**. En ese motivo, los soldados son concebidos como empleados que huyen del edificio en llamas.

3.1.2.2. La telaraña

El segundo motivo explotado en el dibujo es el de la telaraña. Se trata de un hecho de la vida de los insectos, conocido por todos. Ya sabemos que la araña teje su tela y espera después a su presa, afuera, unida a su tela por un hilo; la presa cae inadvertida en la tela, de donde tiene pocas posibilidades de escapar. En ese motivo, los soldados se conciben como insectos lanzándose contra la tela. Se lanzan a ciegas, con los ojos tapados por los cascos; por lo contrario, la araña, que es Bin Laden, mantiene los ojos muy abiertos.

5 Últimamente, nuevas informaciones sostienen de nuevo que se trata de un vulgar accidente aéreo, fruto de una confluencia de factores técnicos, de visibilidad, de mala gestión del tráfico aéreo en la zona y de la escasa competencia en ella del piloto.

La elección de la telaraña para representar el espacio de Bin Laden me parece una genialidad de Plantu. Como ya hemos visto, esa elección permite el acoplamiento del espacio de Bin Laden con el Pentágono estadounidense, y enseguida veremos también el alcance del motivo de la telaraña en los niveles narrativo y temático. Por supuesto, la telaraña se relaciona con el artículo que habla de “la trama financiera de Osama Bin Laden”, y con la expresión usual de la “red” terrorista.

3.1.2.3. El asalto de un comando

El tercer motivo en nuestro dibujo es el asalto de un comando. De hecho, vemos a un pequeño grupo de soldados, corriendo en fila, armados y con bandera.

Ese motivo, representado en color, se encuentra entre los otros dos, y establece entre ellos un vínculo, ya que –por su situación en la imagen– los soldados son también empleados que huyen del Pentágono (en el motivo del atentado), y –por su tamaño– también son insectos que se abalanzan sobre la tela (en el motivo de la telaraña).

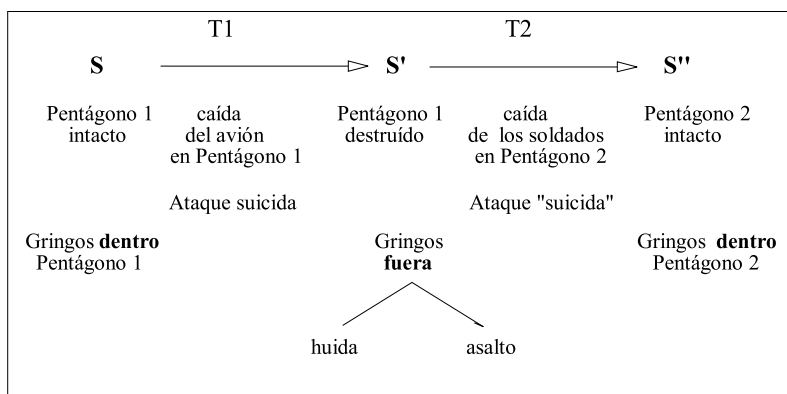
El periódico habla de una “respuesta” de Estados Unidos contra Afganistán; y la viñeta, con el acoplamiento de los espacios, representa estrictamente una “respuesta”, porque, al ataque contra su Pentágono, los gringos responden de inmediato atacando otro pentágono. Así, con el acoplamiento de los espacios, el dibujo ilustra el refrán: “ojo por ojo, diente por diente”.

Los tres motivos que hemos descrito se articulan de manera lineal en el dibujo, de la izquierda a la derecha: huyendo de su Pentágono atacado (primer motivo), los gringos se lanzan al ataque del pentágono de Bin Laden (tercer motivo), sin darse cuenta de que ese pentágono es una telaraña, esto es, una maquinación en la que ellos van a caer (segundo motivo).

3.2. NIVEL NARRATIVO

3.2.1. La estructura narrativa

Pasando al nivel narrativo, los tres motivos que hemos notado toman sitio en una estructura narrativa, que se desarrolla en dos episodios sucesivos. Podemos resumir la estructura narrativa en el esquema siguiente (que comentamos a continuación):



De hecho, en la situación inicial, los gringos estaban **dentro** de su Pentágono intacto. La caída del avión provoca una primera transformación. La situación final del primer episodio constituye la situación inicial del segundo: el Pentágono (pentágono 1) está destruido

y los gringos están **afuera**. Con su correr, huyen y atacan a la vez. Así como el avión atacó su Pentágono (pentágono 1), ellos van a atacar el otro pentágono (pentágono 2). Así como el ataque del avión era un gesto suicida, el ataque de los gringos equivale también a un gesto suicida. No se dan cuenta de eso los soldados, puesto que su casco les impide que vean, pero el lector de la viñeta ve que el pentágono 2 es una telaraña. El plan de la telaraña es tan conocido que el final de la acción es obvio: los gringos van a caer en la trampa. A la derrota del Pentágono 1, hará eco la derrota, no del pentágono 2, sino de los gringos que se verán, en la situación final, enmarañados **dentro** del pentágono 2, el de Bin Laden.

La transición entre los dos episodios se hace por el recorrido de los soldados, que puede ser interpretado a la vez como huida (situación final del primer episodio) y como asalto (situación inicial del segundo episodio).

3.2.2. La relación entre los anti-sujetos

Con los términos de la gramática narrativa, podemos decir que Bin Laden y los gringos son **anti-sujetos**, puesto que cada uno trata de tomar al otro como su objeto. Bin Laden ha construido una trampa para atrapar a los gringos, mientras éstos van a atacar la guarida de Bin Laden para tratar de capturarlo. El programa narrativo principal (PN 1)⁶ de los Americanos y el de Bin Laden se corresponden y se oponen:

PN 1 de los gringos: $Gr \rightarrow (Gr \wedge BL)$

PN 1 de Bin Laden: $BL \rightarrow (BL \wedge Gr)$

Para atrapar a Bin Laden, los gringos emprenden un programa narrativo intermedio, llamado PN de uso (PN 2): se trata para ellos de posesionarse del espacio de Bin Laden, es decir del pentágono 2. El recorrido narrativo de los gringos es muy sencillo, consta de dos etapas, dos PN:

Recorrido narrativo de los gringos:

PN 1 $Gr \rightarrow (Gr \wedge BL)$

PN 2 $Gr \rightarrow (Gr \wedge \text{pentágono } 2)$

Los gringos reaccionan impulsivamente (al ataque de su Pentágono, responden atacando de inmediato otro pentágono). En cambio, Bin Laden ha elaborado una estrategia más compleja. Para atrapar a los gringos, prepara una trampa. El recorrido narrativo de Bin Laden no funciona simplemente como acción y reacción; Bin Laden desempeña un papel complejo de sujeto manipulador. Su recorrido narrativo se desarrolla en tres etapas: para atrapar a los gringos (PN 1), Bin Laden les incita a venir a atacar su pentágono (pentágono 2) (PN 2); y, para provocar esa respuesta, Bin Laden ataca primero –o, más exactamente,

6 Llamo “programa narrativo” (abreviado en PN) a la acción por la que un sujeto operador transforma un estado (su propio estado o el de otro sujeto, llamado sujeto de estado). El estado de un sujeto consiste en su relación de unión (conjuntiva: \rightarrow , o disyuntiva: \vee) con un objeto. Esquemizamos un PN de la manera siguiente:
Sujeto operador \rightarrow (sujeto de estado \wedge objeto),
o: Sujeto operador \rightarrow (sujeto de estado \vee objeto).

hace atacar por el avión– el Pentágono estadounidense (Pentágono 1) (PN 3). Podemos resumir el recorrido narrativo de Bin Laden así:

Recorrido narrativo de Bin Laden:

PN 1 BL \rightarrow (BL \wedge Gr)

PN 2 BL \rightarrow {Gr \rightarrow (Gr \wedge Pentágono 2)}

PN 3 BL \rightarrow {avión \rightarrow (Gr \vee Pentágono 1)}

Esta formulación muestra que Bin Laden es sujeto manipulador de los gringos en su PN 2, y del avión en su PN 3. De hecho, los esquemas se leen como sigue:

PN 2: Bin Laden hace que los Gringos hagan que los gringos estén conjuntos con el pentágono 2 (que traten de posesionarse de él).

PN 3: Bin Laden hace que el avión haga que los gringos estén disjuntos del pentágono 1 (que lo abandonen).

El PN 2 de Bin Laden parece ser el mismo que el PN 2 de los gringos: el ataque por los gringos del pentágono de Bin Laden (pentágono 2) forma parte de la estrategia de Bin Laden.

Para incitar a los gringos al ataque, Bin Laden ha realizado previamente su PN 3: ha incitado el avión a atacar al Pentágono 1. Mientras el artículo que está junto a la viñeta en el periódico considera que “los indicios materiales que vinculan a los kamikazes con ien Laden permanecen escasos”, Plantu nos invita a relacionarlos. De hecho, el recorrido de la mirada en la viñeta, siguiendo su movimiento y advirtiendo el doble corte del marco, vincula a Bin Laden (situado fuera del marco) con el avión (llegado de fuera del marco) (Fig. 2).

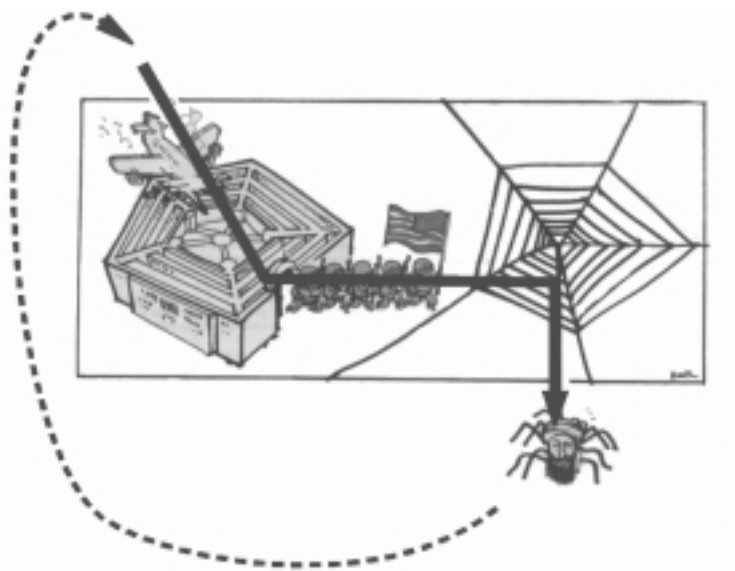


Figura 2. Recorrido de la mirada.

Así, según la viñeta, fue Bin Laden quien ordenó el atentado contra el Pentágono (PN 3), para provocar la “respuesta” (como dice el periódico) o la huida-asalto de los gringos de un Pentágono al otro (huida del Pentágono 1 y asalto del Pentágono 2).

Para quien ve el Pentágono de Bin Laden como una telaraña, no hay duda alguna de que el PN 2 de los gringos va a invertirse; los papeles de sujeto y objeto van a intercambiarse. De hecho, cuando los gringos alcancen la tela, no serán ellos (sujeto de estado) quienes se apropiarán de la tela (objeto), sino será la tela (sujeto de estado) quien les atraparà a ellos (objetos). Caerán en la trampa, esto es, ellos mismos (sujeto operador) se darán como objeto a la tela (sujeto de estado). La tela es una emanación, un atributo que muestra el saber-hacer y el poder-hacer de la araña Bin Laden, es decir un **ayudante** que forma parte de la esfera de acción del actante sujeto Bin Laden.

Mientras los gringos piensan estar realizando este PN 2:

$$\text{Gr} \rightarrow (\text{Gr} \wedge \text{Pentágono } 2),$$

el lector ve inminente la realización de éste:

$$\text{Gr} \rightarrow (\text{Pentágono } 2 \wedge \text{Gr}).$$

Los gringos piensan, en efecto, que la tela es sólo un objeto del que puedan poseerse, cuando, en realidad, es la tela, ayudante de Bin Laden, la que va a atrapar a los gringos, para que Bin Laden pueda realizar su PN 1.

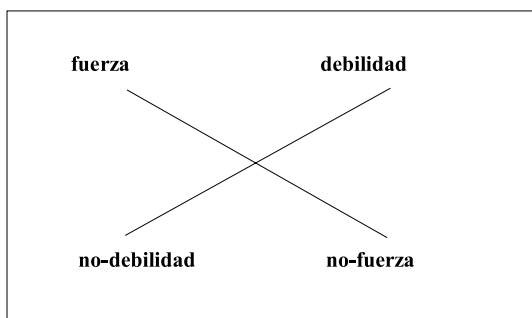
Así como Bin Laden ha manipulado a los terroristas del avión para que se inmolen en el Pentágono 1, destruyéndolo, así, del mismo modo, manipula luego a los gringos para que se inmolen –inconscientemente– en el Pentágono 2, tratando de destruirlo. Desde el cabo de su hilo, es la araña Bin Laden quien mueve los hilos. Él es quien ha elaborado el “guión” del que se trata en el título del periódico. Conque, Plantu propone una interpretación de la actualidad inversa a la del titular principal del periódico: ¡no se trata del guión de los estadounidenses, sino del guión de Bin Laden!

3.3. NIVEL TEMÁTICO

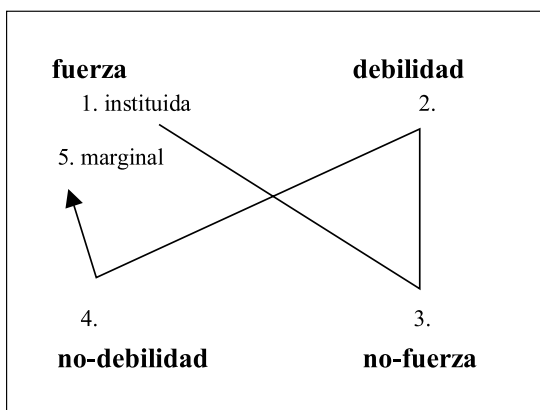
Al nivel temático, del acoplamiento de los dos Pentágonos se desprende una oposición de valores. Los dos Pentágonos representan valores contrarios. El Pentágono 1, emblema de la **fuerza** militar estadounidense, contrasta con la **debilidad** de la telaraña:

fuerza **debilidad**

Pero la fuerza resulta negada por el ataque del avión (no-fuerza), y la debilidad no es sino apariencia, puesto que la telaraña es una trampa (no-debilidad):



Podemos trazar el siguiente recorrido en este cuadrado semiótico:



1. El Pentágono 1 es el emblema de la fuerza militar estadounidense.
2. El Pentágono 1 atacado no es en realidad tan fuerte como parecía.
3. La debilidad aparente del Pentágono 2: no parece más que una simple tela.
4. El Pentágono 2 no es, en el fondo, tan frágil, porque la telaraña es una trampa.
5. El recorrido de la mirada en el dibujo termina sobre el amo del Pentágono 2, que se encuentra fuera del marco de la acción, al margen, a salvo, inaccesible. Él tiene fuerza, tiene poder: un poder oculto, desconocido (porque fuera del marco); una fuerza suficiente como para atacar el emblema de la superpotencia.

Así que el recorrido temático de la viñeta nos lleva de una fuerza instituida o **poder establecido** a una fuerza marginal o **poder oculto**.

4. CONCLUSIÓN: INTERPRETACIÓN DE LA ACTUALIDAD

Nuestro análisis pone de relieve la importancia de la elección por Plantu de una telaraña para representar el espacio de Bin Laden. Esa elección permite el acoplamiento del espacio de Bin Laden con el Pentágono estadounidense. Tal acoplamiento ilustra bien la “respuesta” —como dice el periódico— de Estados Unidos: al ataque de su Pentágono, Estados Unidos responde atacando de inmediato otro Pentágono.

Sin embargo, sobre dos puntos, Plantu nos da una interpretaci3n de la actualidad que se aparta de los t3tulos del peri3dico:

1. Nuestro an3lisis narrativo, con el papel de sujeto manipulador desempe3ado por Bin Laden, nos hace entender que no se trata del “gui3n estadounidense” –como dice el titular principal del peri3dico–, sino del gui3n de Bin Laden.
2. Por el recorrido de la mirada siguiendo el movimiento en el dibujo y advirtiendo el doble corte del marco, entendemos que, seg3n Plantu, los indicios materiales que vinculan a los Kamikazes con Bin Laden no son “escasos” –como dice el peri3dico–, sino ciertos.

As3, vemos que las informaciones del peri3dico, utilizadas por Plantu, cobran, en su dibujo, una nueva interpretaci3n.

BIBLIOGRAF3A

- COURT3S, J. *Analyse s3miotique du discours*. Paris: Hachette, 1991.
- EVERAERT-DESMEDT, N. *La communication publicitaire. Etude s3mio-pragmatique*. Louvain-la-Neuve: Cabay, 1984.
- EVERAERT-DESMEDT, N. *Le parcours g3n3ratif de la signification*. *Semiotica*, n3 94 (1-2), 1993, pp 129-134.
- EVERAERT-DESMEDT, N. *S3miotique du r3cit* (3e 3dition). Bruxelles: De Boeck-Universit3, 2000.
- FLOCH, J-M. *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*. Paris-Amsterdam: Had3s-Benjamins, 1985.
- FLOCH, J-M. *S3miotique, marketing et communication*. Paris: P.U.F, 1990.
- FLOCH, J-M. *Identit3s visuelles*. Paris: PUF, 1995.
- GREIMAS, A.J., COURT3S, J. *S3miotique. Dictionnaire raisonn3 de la th3orie du langage*. Paris: Hachette Universit3, 1979.
- GROUPE μ *Trait3 du signe visuel. Pour une rh3torique de l'image*. Paris: Seuil, 1992.