



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN
CARRERA DE PEDAGOGÍA DE LA LENGUA Y LA
LITERATURA

Análisis semiótico comparativo entre el lenguaje literario de tres relatos de César Dávila Andrade y el lenguaje del cómic de sus correspondientes adaptaciones realizadas por Editorial El Fakir

Trabajo de Titulación modalidad proyecto presencial previo a la obtención del Título de Licenciatura en Ciencias de la Educación, Mención: Ciencias del Lenguaje y Literatura

AUTOR: Morales Candia Bianca Magalí

TUTOR: MSc. Carmen Azucena Escobar Miño

Quito, 2020

DERECHOS DE AUTOR

Yo, BIANCA MAGALÍ MORALES CANDIA en calidad de autora y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación ANÁLISIS SEMIÓTICO COMPARATIVO ENTRE EL LENGUAJE LITERARIO DE TRES RELATOS DE CÉSAR DÁVILA ANDRADE Y EL LENGUAJE DEL CÓMIC DE SUS CORRESPONDIENTES ADAPTACIONES REALIZADAS POR EDITORIAL EL FAKIR, modalidad presencial, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN, concedo a favor de la Universidad Central del Ecuador una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos. Conservo a mi favor todos los derechos de autor sobre la obra, establecidos en la normativa citada.

Asimismo, autorizo a la Universidad Central del Ecuador para que realice la digitalización y publicación de este trabajo de titulación en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

La autora declara que la obra objeto de la presente autorización es original en su forma de expresión y no infringe el derecho de autor de terceros, asumiendo la responsabilidad por cualquier reclamación que pudiera presentarse por esta causa y liberando a la Universidad de toda responsabilidad.

Firma:.....

Bianca Magalí Morales Candia

CI: 1720269578

biabia_1313@hotmail.com

APROBACIÓN DEL TUTOR

Yo, MSc. Carmen Azucena Escobar Miño, en calidad de tutora del trabajo de titulación, modalidad presencial, elaborado por **BIANCA MAGALÍ MORALES CANDIA** cuyo título es **ANÁLISIS SEMIÓTICO COMPARATIVO ENTRE EL LENGUAJE LITERARIO DE TRES RELATOS DE CÉSAR DÁVILA ANDRADE Y EL LENGUAJE DEL CÓMIC DE SUS CORRESPONDIENTES ADAPTACIONES REALIZADAS POR EDITORIAL EL FAKIR** previo a la obtención de Grado de Licenciada en Ciencias de la Educación mención Ciencias del Lenguaje y Literatura; considero que el mismo reúne los requisitos y méritos necesarios en el campo metodológico y epistemológico, para ser sometido a la evaluación por parte del tribunal examinador que se designe, por lo que **APRUEBO**, a fin de que el trabajo sea habilitado para continuar con el proceso de titulación determinado por la Universidad Central del Ecuador.

En la ciudad de Quito, a los 20 días del mes de noviembre de 2020

.....

MSc. Carmen Azucena Escobar Miño

DOCENTE-TUTORA

CC. 1710349497

Dedicatoria

A Blanca y Alberto, por su infinita paciencia y por amarme como soy.

Al mate, al tereré y a mis perros, por acompañarme siempre mientras leo o escribo.

Agradecimiento

A la Literatura, a la Música, al Cine y al Cómic, por mostrarme diferentes maneras de sentir la vida y el mundo.

A mis tíos de Paraguay: Gladys, Cristina y Vicente; y a mis tíos de Ecuador: Inés, Germania y Antonio, por todo el apoyo y cariño que me han brindado siempre.

A mi Maestro César Chauvín y al Coro de la Universidad Central del Ecuador, por esa maravillosa escuela de canto que fue mi hogar dentro de la universidad.

A mi profe Magdalena Rhea, por esa pequeña gran ayuda cuando no sabía ni cómo empezar esta tesis.

A Vanessa y Andrés, por esa amistad que hizo más llevaderos los días en la universidad.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

DERECHOS DE AUTOR.....	ii
APROBACIÓN DEL TUTOR.....	iii
DEDICATORIA	iv
AGRADECIMIENTO.....	v
ÍNDICE DE CONTENIDOS	vi
LISTA DE CUADROS	viii
LISTA DE IMÁGENES.....	ix
RESUMEN.....	x
ABSTRACT.....	xi
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I.....	2
EL PROBLEMA	2
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	2
FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	3
JUSTIFICACIÓN	4
CAPÍTULO II	6
MARCO TEÓRICO.....	6
ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN	6
FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA.....	7
TRANSPOSICIÓN Y TRADUCCIÓN	7
¿Adaptación o transposición?.....	7
Hipertextualidad.....	8
Intermedialidad	10
Traducción intersemiótica	13
La función del traductor	15
Apropiación y fidelidad.....	16
EL ARTE COMO LENGUAJE	18
El significado del texto artístico.....	22
Eje sintagmático y paradigmático	22
El lenguaje de la literatura.....	24
El lenguaje del cómic	30
CÉSAR DÁVILA ANDRADE	40
Narrativa.....	42

Sinopsis de los relatos	43
o Ataúd de cartón	43
o La batalla.....	43
o El cóndor ciego.....	44
Bestiario. César Dávila Andrade.....	44
o Acerca de los guionistas, el ilustrador y la editorial.....	44
DEFINICIÓN DE TÉRMINOS BÁSICOS	47
FUNDAMENTACIÓN LEGAL	48
CAPÍTULO III.....	49
Enfoque de investigación	49
Diseño de la investigación.....	49
OPERACIONALIZACIÓN DE VARIABLES.....	50
CAPÍTULO IV.....	51
ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS	51
1) Ataúd de cartón.....	52
2) La batalla.....	61
3) El cóndor ciego	71
Conclusiones	86
Recomendaciones.....	86
CAPÍTULO IV.....	88
LA PROPUESTA.....	88
ENSAYO.....	88
Del relato al cómic: una ojeada al <i>Bestiario del Fakir</i>	89
REFERENCIAS	97

LISTA DE CUADROS

Cuadro 1: Transtextualidad	9
Cuadro 2: Analogía entre lenguaje y arte.....	11
Cuadro 3: División de la narración según Genette y los formalistas rusos	25
Cuadro 4: La narrativa como estructura semiótica. Pozuelo, 1988, p. 231	25
Cuadro 5: Ejes para medir la relación tiempo de la historia y el tiempo del relato, según Genette ..	30
Cuadro 6: Analogía de la relación cómic-lengua	30

LISTA DE IMÁGENES

Imagen 1: Fotograma de Un chien andalou, de Luis Buñuel, 1929	12
Imagen 2: Viñeta del cómic Maus, de Art Spiegelman	18
Imagen 3: Fotograma de Playtime, de Jacques Tati, 1967	19
Imagen 4: Ángulo contrapicado, viñeta del cómic Los ojos del gato, de Jodorowsky y Moebius....	32
Imagen 5: Viñeta en Primer Plano del comic Corto Maltés, de Hugo Pratt.....	33
Imagen 6: Uso del color rojo en el cómic Sin city, de Frank Miller	34
Imagen 7: Tiempo espacializado Viñeta con efecto zoom, del cómic Pietrolino (Jodorowsky y Boiscommun)	36
Imagen 8: Montaje y ritmo en el cómic Watchmen, de Moore y Gibbons	39
Imagen 9: La piedad del Vaticano, de Michelangelo Buonarroti.....	69
Imagen 10: Aguedita sosteniendo a su madre. La batalla, de G. Alemán y C. Villarreal, 2018, p. 16	69
Imagen 11: Minotauro, del cómic Ataúd de cartón, de G. Alemán y C. Villarreal, 2018, p. 9.....	90
Imagen 12: Secuencia de ascenso al botadero, del cómic Ataúd de cartón, de G. Alemán y C. Villarreal, 2018, p. 7	91
Imagen 13: Secuencia de violación del cómic Ataúd de cartón, de G. Alemán y C. Villarreal, 2018, p. 7.....	92
Imagen 14: Hombres-cerdos, del cómic La batalla, de G. Alemán y C. Villarreal, 2018, p. 16.....	93
Imagen 15: Matrioshka fúnebre, del cómic La batalla, de G. Alemán y C. Villarreal, 2018, p. 15..	93
Imagen 16: Cóndor antropomorfo, del cómic El cóndor ciego, de A. Alemán y C. Villarreal, 2018, p.3.....	94
Imagen 17: Plano subjetivo superpuesto a una secuencia, del cómic El cóndor ciego, de A. Alemán y C. Villarreal, 2018, p.2.....	96
Imagen 18: Sátira del Escudo Nacional, del cómic El cóndor ciego, de A. Alemán y C. Villarreal, 2018, p. 6.....	96

TÍTULO: Análisis semiótico comparativo entre el lenguaje literario de tres relatos de César Dávila Andrade y el lenguaje del cómic de sus correspondientes adaptaciones realizadas por Editorial El Fakir.

Autora: Bianca Magalí Morales Candia

Tutora: Carmen Azucena Escobar Miño

RESUMEN

Los relatos de César Dávila Andrade, el Fakir, contribuyeron a dar el paso hacia una nueva narrativa durante la década de los 50 y desde entonces continúan manteniendo su vigencia. Sin embargo, vivimos en una sociedad en constante cambio donde se hace cada vez más evidente una necesidad de relectura de nuestras obras literarias, sobre todo desde otras perspectivas artísticas. Por eso la presente investigación se centró en la comparación entre el lenguaje literario de tres relatos del Fakir y el lenguaje del cómic de sus correspondientes adaptaciones (llevadas a cabo por Gabriela Alemán, Álvaro Alemán y Carlos Villarreal Kwasek) analizando sus convergencias y divergencias desde el enfoque semiótico estructuralista de Iuri Lotman. De esta manera se encontró que las diferencias entre lenguajes están en el eje sintagmático (sobre todo a nivel de argumento y personajes), mientras que el punto de similitud está en el eje paradigmático.

PALABRAS CLAVE: ADAPTACIÓN/ LENGUAJE LITERARIO/ LENGUAJE DEL CÓMIC/ CÉSAR DÁVILA ANDRADE.

TITLE: Semiotic comparative analysis between the literary language of three stories by César Dávila Andrade and the comic language of his corresponding adaptations made by “Editorial El Fakir”.

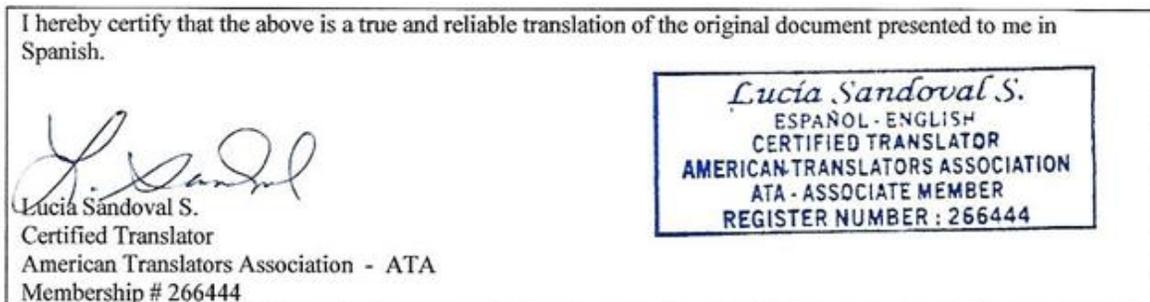
Author: Bianca Magalí Morales Candia

Tutor: Carmen Azucena Escobar Miño

ABSTRACT

The stories of César Dávila Andrade, “El Fakir”, contributed to take the step towards a new narrative during the 1950 decade and since then, they continue to be valid. However, we live in a constantly changing society, where the need to re-read our literary works, especially from other artistic perspectives, becomes increasingly evident. Thus, this research was focused on the comparison between the literary language of three stories of “El Fakir” and the comic language of their corresponding adaptations (carried out by Gabriela Alemán, Álvaro Alemán y Carlos Villarreal Kwasek), analyzing their convergences divergences from Iuri Lotman’s structuralist semiotic approach. In this way, it was found that the differences among languages are in the syntagmatic axis (especially at the argument and characters level), while the point of similarity is in the paradigmatic axis.

KEY WORDS: ADAPTATION/ LITERARY LANGUAGE/ COMIC LANGUAGE/ CÉSAR DÁVILA ANDRADE.



INTRODUCCIÓN

Los relatos de César Dávila Andrade durante los años cincuenta fueron un paso para superar el realismo social imperante y partir hacia una nueva narrativa. Su obra continúa tan vigente como hace más de cincuenta años, sin embargo, actualmente también vivimos una época de transición hacia la era digital y se va evidenciando cada vez más la necesidad de refrescar las letras ecuatorianas, de releerlas desde otras perspectivas artísticas. Por este motivo, las adaptaciones constituyen una interesante manera de relectura puesto que permiten la exploración de varios lenguajes artísticos a la vez.

El presente trabajo se encamina a encontrar puntos de convergencia y divergencia entre relato y obra adaptada al cómic, mediante el análisis tanto del lenguaje literario (de partida) y el lenguaje del cómic (de llegada) y determinar si existen variaciones en el significado. Para ello, la investigación se ha estructurado de la siguiente manera:

Capítulo I: Que concierne al planteamiento del problema, a la formulación del problema, a los objetivos y a la justificación.

Capítulo II: Constituido por el marco teórico en donde se proporciona información sobre los procesos de adaptación y traducción; el lenguaje de la literatura y del cómic; y sobre la narrativa de César Dávila.

Capítulo III: Aquí constan el diseño y la metodología que han moldeado a la presente investigación. Además se expone la matriz de operacionalización de variables donde se puede apreciar los indicadores desligados de sus dimensiones.

Capítulo IV: Conformado por la descripción de los componentes del lenguaje literario de los relatos y del lenguaje del cómic de las adaptaciones, seguida de un cuadro comparativo que contrasta sus convergencias y divergencias.

Capítulo V: Donde se presentan las conclusiones y recomendaciones recabadas a lo largo de todo el proceso de investigación.

Capítulo VI: Comprende el ensayo literario que es la propuesta de esta investigación.

CAPÍTULO I

EL PROBLEMA

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Desde sus inicios, el ser humano ha tenido una necesidad de relatar, desde hechos que retratan su sencilla cotidianidad hasta aquellos que atañen conflictos existenciales. Esta necesidad – casi innata, comparable a la de alimentarse o de protegerse- de relatar ha buscado inicialmente un medio para cobrar vida, como un espíritu que reclama un cuerpo. Pero este “espíritu” no se ha conformado con un solo cuerpo: el mismo relato reclama extenderse a otros medios. En consecuencia, el ser humano ha buscado diferentes maneras para verter una misma historia a un medio bien diferente del de origen; surge así la adaptación.

Actualmente la adaptación se ha convertido en un género cuyo consumo es masivo. Basta con echar un vistazo al séptimo arte: la mayoría de las películas o series que vemos son adaptaciones de obras literarias (renombradas o desconocidas) e, inclusive, de cómics (*The walking dead*, *Sin city*, *V for vendetta* o *Scott Pilgrim*). Si bien el cine es el medio más habitual para adaptar una obra literaria, no es el único: el cómic es otro medio predilecto al cual puede transponerse la literatura. Sin embargo, la adaptación es un camino que, desde cualquier enfoque, implica numerosos dilemas.

Uno de ellos es que la literatura cuenta con un lenguaje y el cómic con el suyo propio. Por eso, quienes se encargan de adaptar la historia de un medio a otro deben, de cierta forma, realizar una traducción. Y aquí surge la problemática ¿cómo hacen los adaptadores para pasar de un código lingüístico o a un código icónico- lingüístico donde la imagen es la que predomina?, ¿cuáles son las similitudes y divergencias entre el hipotexto y el hipertexto? y ¿existe variación en el significado de las obras adaptadas?

Estas interrogantes son las que han alentado a una investigación orientada hacia el campo de la semiótica. Por ello, se ha optado por un análisis semiótico de las obras adaptadas que luego serán contrastadas con las obras originales para apreciar con mayor precisión las

particularidades de cada lenguaje, y las dificultades que conlleva el proceso de adaptación de la literatura al cómic.

FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

¿Cómo se lleva a cabo el paso del lenguaje literario hacia el lenguaje del cómic?

Preguntas directrices

¿Cuáles son las diferentes teorías e hipótesis en torno a la adaptación, la traducción y al lenguaje del arte?

¿Cuáles son los elementos esenciales del lenguaje literario y del lenguaje del cómic?

¿Cómo se relacionan los componentes del lenguaje literario en cada relato y cómo se relacionan los componentes del lenguaje del cómic en cada adaptación?

Objetivo general

Analizar las divergencias y convergencias entre el lenguaje literario de los relatos *Ataúd de cartón*, *La batalla* y *El cóndor ciego* y el lenguaje del cómic de sus correspondientes adaptaciones.

Objetivos específicos

- Identificar las diferentes teorías e hipótesis en torno a la adaptación, la traducción y al lenguaje del arte.
- Determinar los principales elementos del lenguaje de la literatura y del lenguaje del cómic.
- Describir los elementos del lenguaje literario presentes en cada relato, y del cómic presentes en cada adaptación.

JUSTIFICACIÓN

El cómic o historieta, en sus orígenes, estaba dirigido a un público más infantil y juvenil, con el único objetivo de entretener. Pero, con el tiempo, y gracias a la constante experimentación, el cómic fue consolidando su propio lenguaje para alcanzar la madurez. Esto implicó su expansión hacia un público adulto, y un cambio en su contenido, que ya no solo se limitaba al entretenimiento. Sin embargo, esta postura del cómic como algo inherente a la infancia continúa hasta nuestros días.

A este prejuicio se suma también el hecho de que el cómic puede ser producto de una adaptación. Y es que el ser una obra adaptada es un estigma que lo denigra a un grado de “copia” del original. Más aun tratándose de la “lucha” Literatura vs Cómic, en donde la literatura es considerada siempre –quizá por su antigüedad- un arte de mayor prestigio. Pero la adaptación está muy lejos de ser una simple repetición, puesto que implica procesos bastante complejos.

En los párrafos anteriores se dio un brevísimo vistazo a la situación del cómic adaptado, en general. Ahora, esta situación dentro del Ecuador tampoco es muy diferente, salvo que aquí casi no existe una “tradicción del cómic”, o al menos no al nivel de países como Francia o Argentina. En nuestro país, la relación entre la literatura y el cómic ha sido poco explorada; se ha limitado casi solo al área de la educación, como recurso pedagógico, y se ha ocupado de obras literarias extranjeras, casi nunca ecuatorianas.

Por este motivo *Bestiario* sobresale como una obra novedosa, puesto que utiliza el cómic para adaptar cuentos de uno de los escritores más importantes de la literatura ecuatoriana: César Dávila Andrade. *Bestiario* es una colección de seis relatos (tres cómics y dos cuentos ilustrados), de los cuales, para la presente investigación se analizarán únicamente los cómics: *Ataúd de cartón*, *La batalla* y *El cóndor ciego*, adaptados por Gabriela Alemán y Álvaro Alemán e ilustrados por Carlos Villarreal Kwasek.

Entre todos los elementos que pueden ser analizados en esta relación literatura-cómic, es el lenguaje en donde más se evidencia la riqueza de ambos. La descripción de las principales convergencias y divergencias entre hipertexto e hipotexto tienen una utilidad, por un lado, para los docentes que trabajan o que quieren incluir al cómic dentro de las aulas no solo como

una alternativa de “lectura rápida” de la obras literarias, sino también como un medio con un lenguaje propio, cuya lectura ayude a los y las estudiantes a descubrir otras formas de expresión. Y por otro, relacionado al goce estético, para aquellos lectores siempre ávidos de acercarse a los relatos (que tal vez ya conocen) a través de diferentes medios.

Esta investigación no pretende negar o afirmar la superioridad de un arte por sobre otro; en todo caso, lo que sí aspira es contribuir a una mayor visibilidad del cómic ecuatoriano que posee un lenguaje tan legítimo como el de la literatura, la pintura o el teatro; tampoco procura, en absoluto, ser una suerte de crítica. El análisis de estas obras, más bien, se encamina a ser una mirada de ellas, desde la semiótica, por parte de una lectora cuyo afecto se encuentra tanto en la literatura como en el cómic.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN

Los siguientes trabajos han servido de guía para estructurar la presente investigación. Estos son análisis comparativos entre cuentos o novelas y cómics que presentan diversos enfoques en donde la semiótica es un eje secundario, sin embargo, el conocimiento que de ellos se ha obtenido acerca de las distintas corrientes y teorías de adaptación, transposición, traducción, etc. ha permitido comprender la imposibilidad de un análisis semiótico sin que este involucre conocimientos relativos al campo de análisis del discurso o de la pragmática.

- El tránsito de la literatura al cómic: Ajuar funerario, de Fernando Iwasaki, un artículo para Pasavento Revista de Estudios hispánicos. En este artículo se realiza un análisis comparativo entre los microcuentos de Fernando Iwasaki y sus adaptaciones a cómic con el objetivo de examinar las “ganancias o pérdidas” de las propiedades originales del microrrelato productos del transvase.
- La tesis doctoral Entre la palabra y la imagen La literatura argentina en historieta Estudio sobre las transposiciones (estructura, historia y elementos temáticos) (Università Ca' Foscari Venezia). Esta tesis hace un estudio de la transposición intersemiótica, el desarrollo y difusión de la historieta; el problema identitario y su relación con el otro; para finalmente analizar las transposiciones de algunas historietas argentinas emblemáticas.
- La tesis de maestría El relato migrante La transposición de la novela La ciudad ausente de Ricardo Piglia a ópera e historieta (Universidad de Buenos Aires) en el cual se examinan, desde el análisis del discurso, las transposiciones a historieta y a ópera de la novela del escritor argentino.

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

TRANSPOSICIÓN Y TRADUCCIÓN

la realidad tiene mil rostros y cada cual, su voz.

Juan Gelman

¿Adaptación o transposición?

Al comenzar esta investigación las primeras dudas que surgieron fueron respecto a la terminología debido a que algunos autores utilizan el término adaptación, otros utilizan transposición y algunos ambos términos a manera de sinónimos. Para estar seguros de a qué llamamos adaptación y a qué transposición, revisaremos los significados de cada uno de ellos. Por un lado, la palabra adaptación nos lleva automáticamente a pensar en la relación literatura-cine. Así, por ejemplo, Sánchez (2000) define adaptación como un proceso en el cual el relato como texto literario se transforma en otro, parecido, en forma de filme (p. 64). Y es que esta se ha reservado casi de modo exclusivo para éste ámbito. Ahora, revisemos el significado más básico de esta palabra en el diccionario de la RAE: “Modificar una obra científica, literaria, musical, etc., para que pueda difundirse entre público distinto de aquel al cual iba destinada o darle una forma diferente de la original”. Este concepto solo hace hincapié en dos aspectos: la forma de la obra y el público al cual está destinada.

Pero, dentro de las artes, un proceso de paso o cambio de un lenguaje a otro (ya sea del literario al cómic o del literario al fílmico) presenta también numerosos fenómenos semióticos, pragmáticos, discursivos, etc. Al respecto Troncoso (2013) sostiene: “La noción de adaptación no describe con suficiencia y solidez la relación que vincula al filme, en tanto, instancia semiótica compleja por lo que la palabra no abarca toda la complejidad” (p. 33). Si bien esta afirmación se refiere a la relación literatura- cine, también consideramos que *adaptación* no es una palabra que abarca la complejidad semiótica de la relación literatura-cómic.

Por otro lado, lo primero que encontramos al buscar la palabra *trasponer*, en el diccionario de la RAE, es su origen: “del latín *transponĕre*” en donde los sus componentes *trans* (más allá”) y *ponĕre* (poner) dan cuenta de su significado formal: “Poner a alguien o algo más allá, en lugar diferente del que ocupaba”. La importancia que se le ha dado al significado

etimológico se debe a que nos da la idea de movimiento, más aún cuando se considera que el relato no es estático sino todo lo contrario: errabundo.

En torno a transposición, Favaro (2015) nos propone una definición de la cual se destacan cuatro palabras claves: migración, alteridad y resemantización. Sostiene que trasponer es una migración de un sistema narrativo que se transforma, una alteridad recíproca entre lenguajes y una mediación que resemantiza el texto fuente (p. 11). Este concepto nos evoca la idea de desplazamiento, de condición (recíproca) de ser otro y la resignificación, aunque ésta última se dé tanto en el texto fuente como en el adaptado.

Oscar Steimberg reserva el término transposición para referirse al “cambio de soporte o lenguaje de una obra o género, presente en todas las etapas de la historia cultural” (Favaro, 2015, p. 11). Por lo tanto, para el presente trabajo se ha optado por tomar la postura del semiótico argentino para referirnos a *transposición* como un procedimiento de paso entre lenguajes o entre medios y *adaptación* como un efecto de ella.

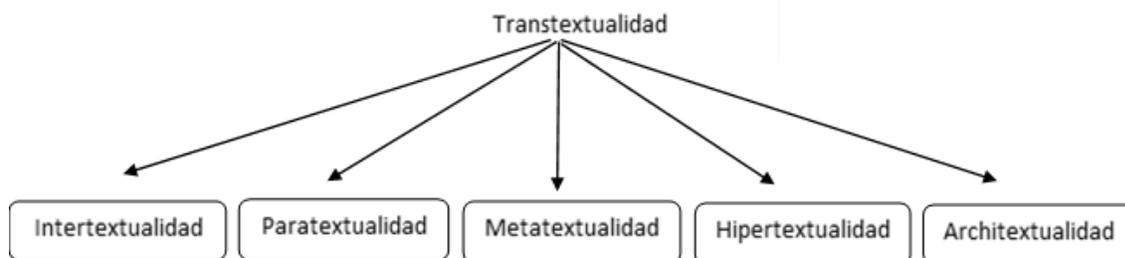
Jakobson (citado en Vinelli, 2011) se refería a la transposición como un fenómeno en el que se da una transformación que interviene no solo en el paso de un signo a otro, sino también de un medio a otro o de una tecnología a otra, por lo tanto varían los contextos y los lugares de recepción (p. 29). Entonces, en un proceso de transposición también intervienen conceptos no solo de intertextualidad sino también de intermedialidad. Además, conforme a lo dicho por el teórico de la transposición, respecto a los lugares de recepción, es incuestionable que el lector de literatura es muy diferente al lector de cómic, o al espectador de cine o de la ópera, etc. es decir, de cierta manera, el público de cada arte es restringido. Por ello, la adaptación resulta una buena opción para hacer conocer a diferentes tipos de “público” una obra concebida originalmente en un lenguaje artístico hacia otro distinto.

Hipertextualidad

El hipertexto actualmente se ha extendido al campo de la informática para designar una manera de relacionar directamente varios tipos de información, textual o no, ubicados en una misma página (Vandendorpe, 1999, p. 113). Sin embargo, para el área de la literatura esta palabra presenta un significado más o menos distante y para hablar sobre ello es indispensable conocer primero acerca de la transtextualidad, planteada por Gérard Genette.

Genette (1989) denominó transtextualidad –que en una primera instancia llamó “paratextualidad”- para referirse a la relación, explícita o implícita, de un texto con otro (u otros). Dentro de ésta transtextualidad, el crítico francés distingue cinco tipos de relaciones, ordenándolos de manera ascendente de acuerdo a su grado abstracción y globalidad (pp. 9-10).

El primer tipo es la intertextualidad en donde un texto está presente dentro de otro y menciona a la cita como la manera más común de intertextualidad, así como también al plagio y a la alusión. El segundo tipo es la paratextualidad que engloba no solo título, subtítulos, prefacios, ilustraciones, etc. sino que además podría englobar además borradores y bocetos previos de la obra. El tercer tipo es la metatextualidad, en donde un texto está vinculado con otro sin aludirlo, este es el caso de la crítica o comentario. El cuarto es la hipertextualidad, en la que un texto (hipertexto) está originado por otro cuya existencia es previa (hipotexto). Y el quinto, el más abstracto de todos, es la architextualidad que se refiere a asuntos tales como el género textual o al tipo de discurso (Genette, 1989, pp. 9-14).



Cuadro 1: Transtextualidad

Cabe resaltar que esta clasificación no es necesariamente inflexible, es decir, los “límites” entre relaciones son bastante difusos. Así, por ejemplo, la architextualidad puede ser determinada mediante el paratexto, o éste último puede ser considerado como signo de metatexto y así sucesivamente (Genette, 1989, p. 17). A parte de estas interrelaciones, la hipertextualidad también presenta varias complejidades respecto a que solo es vista solo desde los ojos del escritor (quien produce el hipertexto), pero la ésta también depende del lector (Rojas, 2005, p.36).

Pero, retomando a Genette, este cuarto tipo de relación transtextual presenta –si podemos llamar- “subcategorías” ejemplificadas a través de La Odisea, La Eneida y Ulysse. La odisea,

de Homero, en este ejemplo, es el hipotexto y La Eneida, de Virgilio, y Ulysse, de Joyce, son sus hipertextos; pero la relación que existe entre estos hipertextos y su hipotexto no son iguales (Genette, 1989, p. 15).

En el primer caso, La Odisea- Ulysse, es un procedimiento directo: el traspaso de la acción en la antigua Grecia a Dublín del siglo XX. El segundo caso, La Odisea- La Eneida, que presenta un mayor grado de dificultad, en el que se cuenta una historia distinta valiéndose del modo de contar de la original. Dicho en palabras del propio autor “Joyce cuenta la historia de Ulises de manera distinta a Homero, Virgilio cuenta la historia de Eneas a la manera de Homero” (Genette, 1989, pp. 15-17).

Aquí el autor menciona a la transposición (que él llama operaciones de transformación) involucrada ya con los procesos de traducción, pero no considera el paso de un medio a otro, como máximo menciona el paso de la epopeya a la novela, es decir de un género a otro.

Se tomó este ejemplo no solo para observar que las variadas maneras en las que hipotexto e hipertexto pueden estar conectados, sino también para tomarlo como una especie de breve introducción a los temas que se desarrollarán a continuación, partiendo desde lo que se insinúa, la traducción, y lo que no se indica, la intermedialidad.

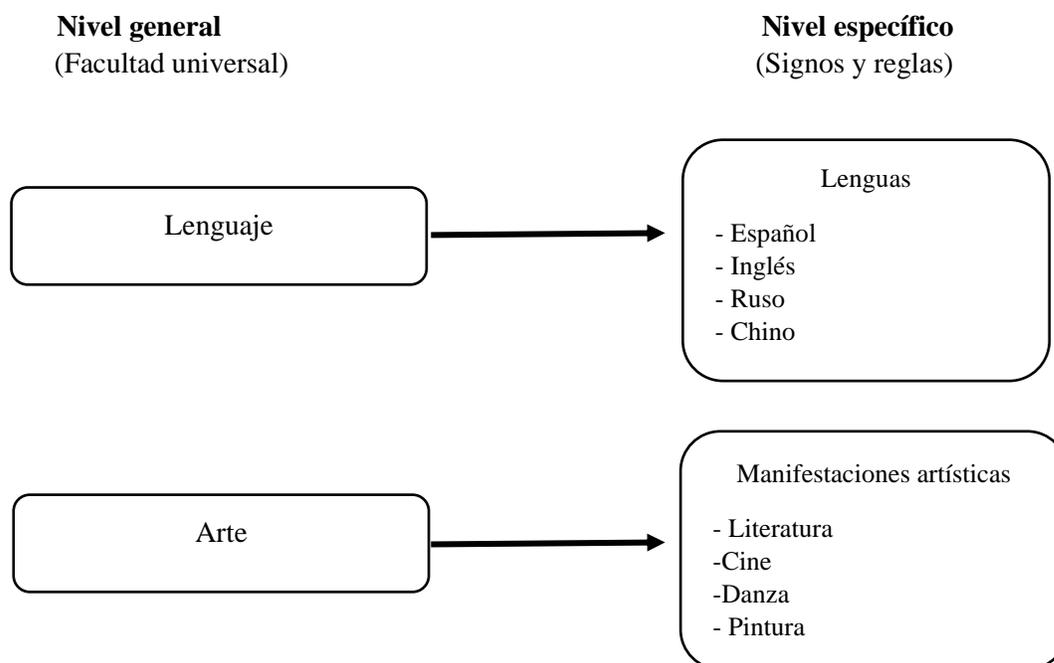
Intermedialidad

Cuando se indaga acerca de la transposición, y más aun cuando esta incluye el traspaso de un medio también se indaga acerca de qué une y qué separa a un arte de otro, cuáles son sus “límites”, ¿existe tal cosa como la “pureza del arte”? Estos son algunos puntos que conciernen a la intermedialidad.

Durante la década de los 60 surgió Fluxus, un movimiento artístico cuyo propósito era la experimentación, pero a diferencia de las vanguardias que pretendían una renovación del lenguaje, este movimiento buscaba explorar los distintos medios y la interdisciplinariedad. En este contexto Dick Higgins, artista de este nuevo movimiento, escribe un artículo titulado *Intermedia* donde el término intermedialidad es acuñado por primera vez (Gomis, 2016, p. 149).

La importancia del movimiento Fluxus para el surgimiento de la noción de intermedialidad está en su concepción del arte como un algo “total” y de los distintos tipos de arte como vías para crear sentido y comunicar. Si trasponemos estos conceptos al área de la lingüística

saussureana, a manera de ejemplo, se diría que el arte es el lenguaje (facultad universal) y las diversas formas artísticas son las lenguas.



Cuadro 2: Analogía entre lenguaje y arte

Entonces, no se puede hablar de intermedialidad sin asumir primero que existen medios distintos, separados unos de otro, aunque esta clasificación sea únicamente un intento de organización e identificación de las distintas expresiones artísticas (Gomis, 2016, p. 150). De lo expuesto anteriormente también es necesario aclarar a qué nos referimos con “medio”.

Cubillo (2013) define a medio como “sistema o código sígnico que se emplea para transmitir información y que genera una representación de la realidad” (p. 171) y también lo toma como sinónimo de “práctica signficante” (p. 171). En cambio, Bolter y Grusin (citado en Gomis, 2016) lo definen de la siguiente forma:

Es lo que se apropia de técnicas, formas y significado social de otros medios e intenta rivalizar con ellos o remodelarlos en el nombre de lo real. Un medio en nuestra cultura nunca puede operar aisladamente, porque debe entrar en relación con respecto a y en rivalidad con otros medios (p. 153).

Ambos casos hacen hincapié en el aspecto social del medio y en su objetivo de reproducir la realidad. Así pues, el medio es aquella estructura de signos que interactúa con otras, tomando sus métodos y haciéndolos suyos para representar la realidad. Desde el momento en que se habla de una apropiación de técnica se habla ya de un desvanecimiento de límites entre medios. Sin embargo, es discutible, desde el punto de vista de organización, el hecho de que cada medio cuenta con sus propios signos, recursos y estilo, porque son precisamente estos los que los hacen que un medio sea independiente de otro.

Por ejemplo, en el caso concreto de una novela, *¡Que viva la música!* del escritor Andrés Caicedo, que en lugar de utilizar un recurso tradicionalmente literario, incorpora un recurso cinematográfico que quizá causará un efecto distinto en el lector: “Me le acerqué y él requetenotó mi fragancia. «Es que me acabo de jabonar el pelo», expliqué, y él: «Yo sé. Se te ve lindo», y yo le dije gracias parpadeándole en *close up*” (p. 20). Con este *close up* o primer plano, Caicedo conduce a que nuestra “visión lectora” solo se enfoque en el rostro de su protagonista, Mona, mientras parpadea como si supiera que el lector la está observando, haciéndola irresistiblemente encantadora.

Para contrastar, ahora pondremos una muestra de *close up* cinematográfico del cortometraje *Un perro andaluz*, de Luis Buñuel:



Imagen 1: Fotograma de *Un chien andalou*, de Luis Buñuel, 1929

En este primer plano cinematográfico, con una duración aproximada de cuatro segundos, alimenta la angustia de la protagonista, una navaja que corta el ojo de la muchacha.

Este *close up* “literario” nunca llegará a ser igual que el cinematográfico, y la novela nunca dejará de serlo para convertirse en película. Sin embargo, los aspectos resaltados en el ejemplo anterior, nos conduce a reflexionar que en la intermedialidad intervienen numerosos

aspectos, como sostiene Lars Elleström (citado en Cubillo, 2013, p. 173- 174) “al hablar de intermedialidad no se trata únicamente de establecer las diferencias entre los diversos códigos que emplea cada medio, pues para él es necesario comprender la intermedialidad como un punto de encuentro entre los aspectos materiales, semióticos y culturales que caracterizan la producción y recepción de cada medio”. Percibimos la realidad a través de nuestros sentidos, pero también tenemos la capacidad de crear nuevas formas para percibirla, desde este enfoque, la intermedialidad se constituye como una de ellas (López-Varela, 2011, p. 99).

Traducción intersemiótica

La traducción es un proceso que generalmente asociado al ámbito lingüístico, es decir el paso de un texto que se encuentra en una lengua, a otro en una lengua distinta. Pero ¿no es acaso traducción también cuando leemos un poema y se lo relacionamos a una experiencia personal; o cuando contamos a alguien el argumento la última película que vimos? ¿No es acaso traducción también cuando ordenamos nuestras ideas y sensaciones para exteriorizarlas como palabra, música, pintura, etc.?

La traducción es un concepto que abarca muchísimo más que solo las lenguas. Roman Jakobson, desde un enfoque perciano, fue uno de los primeros en distinguir tres tipos de traducción: intralingüística o reformulación (parfraseo); interlingüística (traducción del alemán al italiano) y la intersemiótica o transmutación (de un sistema de signos lingüísticos a otro de signos no lingüísticos) (Vinelli, 2009, p. 2).

Jakobson fue uno de los primeros en abrir el camino para los estudios de la traducción intersemiótica y su legado ha sido de tal impacto que en 1999 se realizó el Debate de Bologna, coordinada por Umberto Eco, que contaba con investigadores como Omar Calabresse, Siri Nergaard, Giovanna Fanci, Nicola Dusi, entre otros (Vinelli, 2009, p. 1). Uno de los aspectos más destacables del Debate de Bologna ha sido el pensar la traducción como “un evento transcultural, dinámico y funcional, un proceso en tensión entre una exigencia de fidelidad al texto de partida y su necesaria transformación en un texto aceptable para la cultura de llegada” (Vinelli, 2009, p. 5). Este replanteamiento, sin duda, se debe a las contribuciones de la semiótica de la cultura cuyo principal representante es Iuri Lotman.

Sin embargo, otra es la posición que plantea Eco basándose también en los escritos de su maestro Jakobson y en discusiones que mantuvo con él acerca del concepto de interpretación. En su obra *Decir casi lo mismo*, el semiótico italiano advierte que no es necesario ceder a la tentación de asociar la semiosis a una continua operación de traducción, es decir de asociar el concepto de traducción a aquel de interpretación. De acuerdo a esto la clasificación de Jakobson no concierne a la traducción sino a la interpretación, por lo que Eco plantea que transposición intersemiótica es un término más adecuado que traducción intersemiótica. (Dragović, 2019, p. 5-7).

Por otro lado, estudios más recientes como el de Peeter Torop, basándose en el concepto de traducción total, reflexionan acerca de una traducción intersemiótica como una forma de comunicación textual dentro de la cultura que va de la mano con una intersemiosis, y distingue tres dimensiones en este tipo de traducción: procesual, intertextual y extratextual, de las cuales, para la utilidad de esta investigación nos detendremos a revisar solo las dos primeras.

La dimensión procesual se refiere a la seriación como una característica inherente de la traducción, es decir, las infinitas posibilidades de traducción de un mismo texto fuente. De esta manera, Torop (2002), sostiene que la cultura puede ser descrita como un proceso infinito de traducción total, y que ésta también puede ser considerada como una autocomunicación dentro de la cultura (p.2). Al respecto Portis-Winner (citado en Torop, 2002, p. 2) argumenta: “Tanto Peirce como Lotman encuentran que la actividad fundamental de la semiosis subyacente a todos los textos es la autocomunicación, que envuelve la reformulación del mensaje a través de nuevos códigos y, por tanto, de nuevos significados” (p. 2). Es así que la dimensión procesual de la traducción intersemiótica significa a la que los textos interactúan y se comunican unos con otros produciéndose inevitablemente una intersemiosis.

La dimensión intertextual (estrechamente relacionada con la dimensión procesual) aquí expande la idea propuesta ya por Genette en el sentido de que existe una intertextualidad dentro del mismo texto. Esto quiere decir que un texto expresa sus relaciones intertextuales internas desde el prototexto (la idea), pasando por sus diferentes borradores hasta llegar a su versión definitiva. La presencia de los espacios intertextuales es crucial para las artes porque, además de incluir la intermedialidad, un texto nace dentro de uno de ellos. Desde este

enfoque, la traducción resulta de la combinación de estos espacios (Torop, 2002, p. 6). Aquí la cultura también juega un papel vital tanto para la semiosis como para la traducción intersemiótica como lo afirma Torov (citado en Torop, 2002, p. 6-7): “no solo es el lugar donde nacen los significados, sino el espacio en donde ellos son intercambiados, ‘transmitidos’ y buscan ser traducidos de un lenguaje a otro”. Esta afirmación también pone en evidencia la interacción de los distintos tipos de lenguajes que coexisten no de manera aislada, no de manera estática, sino dinámicamente dentro de una misma cultura.

En este breve repaso de algunos estudios sobre la traducción semiótica se observa las diferentes perspectivas que tienen los semióticos respecto al tema. En la propuesta de Torop, en base a las dimensiones procesual e intertextual de la traducción, se toma en cuenta un aspecto que en otros trabajos no se menciona o solo se sugiere, la cultura. Por otra parte, la observación que hace Eco acerca de la traducción y la interpretación, *Interpretar no es traducir* (título también del primer capítulo de su obra *Decir casi la misma cosa*) permite comprender que es posible el estudio no de la traducibilidad sino de las operaciones interpretativas (Vinelli, 2009, p. 5). Esto, lejos de polemizar más un tema que por sí ya es bastante complejo, nos permite más bien preguntarnos acerca de la función que desempeña el traductor, es decir la persona que lleva a cabo la transposición.

La función del traductor

Hemos visto que varias son las relaciones que conectan a un texto de partida con un texto de llegada, sin embargo entre ellos también existe un mediador que es quien lleva a cabo las tareas de transposición. Si consideramos que cada arte posee su propio lenguaje y si partimos de la noción de traducción intersemiótica, entonces el adaptador es también un traductor.

El filósofo y traductor Walter Benjamin consideraba a la traducción como el testimonio más elevado de la vida de las obras, y ya distinguía la labor del traductor de la del autor “Pues así como la traducción es una forma independiente, asimismo puede concebirse la tarea del traductor como independiente, y diferenciarse de la del poeta” (Benjamin, 1923, p. 341). Desde luego, el filósofo alemán realizó estas reflexiones en torno a la traducción interlingüística (según la clasificación de Jakobson), pero es perfectamente aplicable también a la traducción intersemiótica. Pero si el poeta tiene a cargo la labor creadora, entonces ¿de qué se encarga el traductor si ya está “todo dicho”?

Benjamin (1923) afirma: “La tarea del traductor consiste en encontrar aquella intención respecto de la lengua a la que se traduce con la que se despertará en ella el eco del original” (p. 341- 342). Esta afirmación coloca al traductor o adaptador, sobre todo, como un lector. Pero este lector no es un lector común, sino uno, en primer lugar, con la suficiente sensibilidad para conectar, casi a nivel espiritual, con la intención del autor, y en segundo lugar con la consigna de dar a conocer la obra no solo en un espacio geográfico sino también de difundirla en el tiempo.

Apropiación y fidelidad

Cuando se habla de adaptación existe una marcada tendencia a la comparación: ¿qué tan parecida es la obra adaptada a la original? Por lo que, de acuerdo a los lectores o espectadores, la adaptación es de mayor calidad mientras más idéntica sea a la obra original.

Sobre este tema Benjamin ya reflexionaba en su ensayo *La tarea del traductor*, realizando una analogía entre la teoría del conocimiento y la traducción: mientras que la teoría del conocimiento busca anular a una teoría reproductiva al sostener que la objetividad del conocimiento no está en reproducir la realidad, de igual manera “la traducción sería imposible si la semejanza con el original fuese la aspiración de su más íntima esencia” (Benjamin, 1923, p. 338). Es precisamente esta postura la que nos lleva a explorar la dicotomía apropiación/fidelidad.

La traducción constituye una manera de apropiación. El traductor/adaptador se sumerge en la obra original y, consciente o inconscientemente, toma los elementos, temas y actitudes para rehacerla en otra lengua (Carrillo, 2006, p. 46). Quirós (2005) distingue diferentes formas de apropiación en la traducción literaria.

La apropiación comercial es aquella que responde únicamente a los intereses de los lectores y, por complacencia a ellos, el traductor se toma la licencia de eliminar o modificar la obra solamente. En este tipo de apropiación priman los intereses monetarios y no respeta en absoluto el “espíritu de la obra” al que hacía alusión Walter Benjamin (Quirós, 2005, p. 148-149).

La apropiación estética, en cambio, tiene que ver con la ideología y con lo que Roland Barthes llamó “la muerte del autor” (Quirós, 2005, p.149). De acuerdo a esto, la apropiación estética se configura como una contradicción porque, por un lado, si la traducción refleja ideología

esto significa que el texto pasa a través de la individualidad del autor y de la del traductor; y por otro, si se sigue la línea de pensamiento de Barthes (1987) “la escritura es ese lugar neutro (...) en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (p. 1), entonces en la traducción, al ser también escritura, si se pierde la identidad del autor se pierde la del traductor.

Así, al menos en el caso de la traducción, es necesario que el traductor reconozca la voz del autor y haga suyos aquellos elementos de los que aquel se ha valido para crear la obra, es decir, que deba adaptar su propia voz. Esto es de cierta forma también la muerte del autor: la voz de autor y la del traductor se han combinado con el propósito de preservar la esencia del texto.

Ahora bien, en cuanto a fidelidad, ella no hace referencia a un nivel de similitud sino a la consonancia que existe entre el adaptador y la obra. Esta relación de consonancia está basada en el respeto y admiración hacia la obra original, como lo afirma Sánchez Noriega (citado en Cabello, 2010) para el ámbito de la transposición cinematográfica pero perfectamente aplicable para cualquier tipo de transposición:

(...) el cineasta no puede elaborar un guion sobre una obra que admira para eliminar aquellos elementos por los que precisamente esa obra le resulta valiosa. En este sentido, la fidelidad viene exigida por la calidad de una obra literaria reconocida como obra maestra por el autor cinematográfico, quien, con un mínimo de coherencia ha de aceptarla como es. (...) No es que la fidelidad dimane del respeto al original concebido como obra intocable, sino que ha de ser fruto de la coherencia con un material narrativo considerado valioso (p. 4).

La fidelidad se plantea como un diálogo y una compenetración del adaptador con la obra (Carrillo, 2006, p.46). Esta noción de fidelidad se extiende no solo en la relación adaptador-obra sino además a la relación adaptador- lengua. Esto último tiene una fuerte repercusión en la función que ha de desempeñar el adaptador, quien además de captar la voz interna de la obra, deberá también prestar cuidadosa atención al lenguaje puesto que como sostiene Barthes (1987) “es el lenguaje y no el autor el que habla” (p. 2). Y en el caso del adaptador/traductor ha de presentar una especial sensibilidad tanto para la lengua de partida como para la de llegada.

EL ARTE COMO LENGUAJE

El ser que puede ser comprendido es lenguaje

Hans-Georg Gadamer

La humanidad, desde su comienzo, incluido al arte dentro de sus actividades junto a otras como la caza, pesca o agricultura. Sin embargo, el arte no cumple con una función de supervivencia y preservación de la especie humana, al menos no en un sentido biológico. Entonces, si el ser humano, en teoría, podría prescindir del arte ¿por qué innegablemente es -y será- una necesidad?

Jean Cocteau dijo “La poesía es indispensable, me gustaría saber para qué” y con esta frase cuestionaba la función que desempeña el arte. Al arte se le ha dado finalidades principalmente de entretenimiento o de goce estético o intelectual, pero no será acaso que se está dejando de lado una finalidad mucho más trascendental que es precisamente en la que radica su carácter de indispensable.

Una de los propósitos del arte es el de la comunicación: artista y destinatario dialogan a través de la obra de arte. Desde esta mirada el arte constituye un lenguaje y para explicar esta postura, antes de entrar al campo semiótico, es conveniente echar un vistazo primero a la filosofía.

El filósofo alemán Hans-Georg Gadamer, discípulo de Heidegger, es contrario a la idea del arte como un fenómeno netamente estético y lo considera, más bien, como un fenómeno hermenéutico. Esto significa que hace más hincapié en la comprensión del sentido que en la percepción de la belleza (Domínguez, 1991, p. 4).

En el capítulo anterior se ha hablado ya de la intermedialidad por lo que, en este, se considera útil volver a retomar este concepto para presentar a continuación dos ejemplos, uno del cómic y el otro del cine:





Imagen 3: Fotograma de Playtime, de Jacques Tati, 1967

Con estos ejemplos se intenta cuestionar si el arte se limita tan solo a la estética. En el primer caso, la elección de animales como personajes (los judíos son ratones, los nazis gatos, los polacos cerdos) ¿se debe solo a un intento por revolucionar la manera de contar otra de las tantas historias que existen sobre el holocausto, o es que con esto el historietista quiso transmitir algo más al lector que de otra manera no lo hubiera podido hacer? En el segundo caso, ¿es la composición del plano únicamente para el deleite visual del espectador que ve a un hombre perdido deambular por las oficinas, o acaso el director se valió de esta disposición rigurosamente geométrica –casi infernal- para retratar la abulia de la burocracia frente al individuo?

No cabe duda de que el arte tiene una tarea que va mucho más allá de la percepción de lo bello. El cineasta ruso Tarkovski (2018) realizó una reflexión en torno a la finalidad del arte que resulta propicia para este trabajo:

(...) para mí no hay duda de que el objetivo de cualquier arte que no quiera ser “consumido” como una mercancía consiste en explicar por sí mismo y a su entorno el sentido de la vida y de la existencia humana. Es decir: explicarle al hombre cuál es el motivo y el objetivo de su existencia en nuestro planeta. O quizá no explicárselo, sino tan solo enfrentarlo a este interrogante (p. 57- 58).

Pero este énfasis en el sentido del arte no lo desliga completamente de su forma estética. Es decir, una de las condiciones para que el arte sea arte es precisamente su forma estética, pero ella debe tener algo para decir como lo afirma Domínguez (1991):

Que el goce estético deba cederle el paso a las exigencias de la comprensión, lo que persigue es recuperar una experiencia del arte donde éste haga valer su verdad, lo que llamamos también su sentido o significado, y que no es otra cosa que la comprensión de su lenguaje, el lenguaje gracias al cual acierta en nosotros conmoviéndonos espiritualmente. (...) la obra de arte tiene efectivamente algo que decirnos (p. 12- 13).

Entonces el lenguaje ya no se concibe únicamente como la comunicación verbal entre seres humanos sino como un fenómeno de comprensión que va más allá de las palabras. La lengua natural no basta del todo para conocer el mundo, por eso el ser humano explora nuevas maneras de conocerlo “El presunto fracaso del lenguaje lo que más bien atestigua es su posibilidad de buscar expresión para todo” (Domínguez, 1991, p. 13). Así, desde un punto de vista filosófico, el arte como lenguaje no solo es una metáfora.

Ahora, para entrar al plano semiótico es importante aclarar que la presente investigación se basa en las ideas planteadas por Iuri Lotman, principal figura de la semiótica de la cultura. Lotman, cuyo pensamiento se considera una continuación del formalismo ruso, influenciado por autores como Bajtin, Propp y Jakobson (Gastaldello, 2020), sostiene que el arte es un medio de comunicación y que todo sistema con estos fines se puede considerar lenguaje. Este concepto engloba dos aspectos bastante interesantes: el de sistema y el de comunicación.

Por un lado, se entiende por sistema a un conjunto de signos ordenados de una manera característica, y la presencia de orden indica que existen reglas “(...) todo lenguaje posee unas reglas determinadas de combinación de estos signos” (Lotman 1970, p.18). Pero se debe distinguir aquellos sistemas intermedios de los sistemas como lenguaje, que incluyen las lenguas naturales (como el español), lenguajes artificiales (los de las ciencias) y los lenguajes

secundarios de modelización (entre los cuales se encuentra el arte). A estos últimos se les conoce de esa manera porque se construyen tratando de imitar la manera en cómo se construiría la lengua natural debido a la conciencia lingüística del ser humano (Lotman, 1970, p. 20)

Por otro lado, la comunicación se concibe como un proceso entre dos individuos (emisor y receptor) distintos, sin embargo, esto no siempre es así. Existen casos en los que el receptor es el mismo emisor como por ejemplo los memorandos. Pero las situaciones de monologismo tienen su razón de ser, en relación a esto Lotman (1970) argumenta “En este caso la información no se transmite en el espacio, sino en el tiempo, y sirve como medio de autoorganización de la persona” (p. 19) y realiza un esquema $A \rightarrow A$ en donde propone que si A puede ser reemplazado por “cultura nacional” e incluso por la “humanidad completa” entonces la autocomunicación es la única forma de comunicación (Lotman, 1970, p. 19). Entonces, el arte es el lenguaje que utiliza la humanidad para hablarse a sí misma a través del tiempo, a través de la historia porque como lo afirma Shuare (2010) “El tiempo humano es historia” (p. 444).

Para Lotman (1970) la estructura y el contenido tenían suma importancia, las dos son inseparables e insiste en la idea de que no es posible analizar forma al margen del contenido o viceversa, que esto sería el equivalente de un inútil esfuerzo por separar la vida de su morfología. Además, añade que en la estructura “Todos los elementos son elementos significativos” (p. 19), es decir, un pequeño cambio en ella hará repercusión también en la idea. El hecho de que no hay manera de expresar el contenido al margen de la estructura y tampoco existiría estructura si no hubiese contenido que la necesitara, nos lleva a concordar con el filósofo y escritor Miguel de Unamuno quien sostenía que la lengua no era la envoltura del pensamiento sino el pensamiento mismo.

Por último, Lotman (1970) afirma que la complejidad que presenta la estructura artística es precisamente lo que hace propicio al lenguaje del arte para transmitir mensajes que no se podrían transmitir utilizando únicamente la lengua natural: “La complicada estructura artística, creada con materiales de la lengua, permite transmitir un volumen de información completamente inaccesible para su transmisión mediante una estructura elemental propiamente lingüística” (p. 21); y no solo grandes cantidades de información, sino también ideas que de alguna forma parecieran inasibles como lo propuso Tarkovski (2018) “La idea

de lo infinito no se puede expresar con palabras, ni siquiera se puede describir. Pero el arte proporciona esa posibilidad, hace que lo infinito sea perceptible” (p. 60).

El significado del texto artístico

Para indagar en la cuestión del significado del texto artístico es necesario comenzar reflexionando acerca de la naturaleza del signo. En el signo, desde una perspectiva saussureana, se resalta sobre todo la característica de unidad del significado y significante antes que la necesidad de inclusión de este dentro de otros sistemas pero no se toma en cuenta que la primera característica es resultado de la segunda. Entonces, es imposible la existencia de un signo aislado, al margen de un sistema relacional (Lotman, 1970, p. 50). Por ejemplo, dentro de la categoría colores, se sabe que el rojo es rojo porque no es azul, negro o verde, es decir, porque existen otros colores que se contraponen, y es precisamente esta relación la que permite descubrir su esencia.

Eje sintagmático y paradigmático

Lotman (1970) sostiene que para que exista significado debe por lo menos haber dos cadenas-estructuras diferentes para que de este modo, en la transcodificación, se establezca una equivalencia entre los pares de elementos. Por ello, el problema del significado es también un asunto de transcodificación. Así se pueden distinguir dos maneras en las que surge el significado: la transcodificación interna o sintagmática y la externa o paradigmática (p. 51). La transcodificación es interna cuando el significado se produce a partir de la aproximación no de dos estructuras, sino de elementos del mismo sistema. Para ilustrar este caso de formación de significado Lotman pone como ejemplo la expresión algebraica $a = b + c$ cuyo valor (significado) no está determinado por otras expresiones algebraicas (sistemas externos) sino únicamente por el vínculo entre sus elementos (p. 52).

En cambio, la transcodificación es externa cuando se constituye un paralelismo entre dos cadenas (en este caso será binario) y sus elementos por lo que el signo se establece como un par equivalente. En los sistemas modelizadores secundarios estas cadenas de estructura no serán únicamente dos sino varias (transcodificación externa múltiple) y el signo se constituye como una gama de elementos equivalentes provenientes de diferentes sistemas cuyo significado se construye gracias a esta diversidad (Lotman, 1970, p. 55).

Esta pluralidad de transcodificaciones externas tiene un propósito distinto en diferentes estructuras. En unas sirve para la construcción de la realidad y en otras precisamente para lo contrario. Así en unos casos la interpretación es el signo y la realidad el contenido (como en varias obras del realismo); y en otros casos la realidad es el signo y la interpretación el contenido (Lotman, 1970, p. 56).

Lotman (1970) destaca además dos casos de transcodificación en los límites de los sistemas semióticos: el primero en la esfera semántica y el segundo en la pragmática. En la esfera semántica, la transcodificación ocurre cuando elementos semánticamente distintos son equivalentes (p. 64) como ocurre en el siguiente poema de Juan Gelman:

amarte es esto:
una palabra que está por decir
un arbolito sin hojas
que da sombra

Aquí la idea “amarte” adquiere su significado no del elemento “palabra”, ni del elemento “arbolito” por separados, sino justamente de la relación entre estos dos. Al mismo tiempo el verbo “amarte” no puede se puede definir, de una manera lingüística, a través de los signos tan distantes como “palabra” y “arbolito”, por lo que este significado particular lo adquiere solamente dentro del universo creado por el escritor.

En la esfera pragmática, por otro lado, se utiliza una narrativa estilística diferente respecto al paradigma, es decir, aquí varía la actitud hacia el modelo del objeto (p.65), como con la letra de la canción *El principito es un guambra de la calle*, del grupo Sal y Mileto (1999):

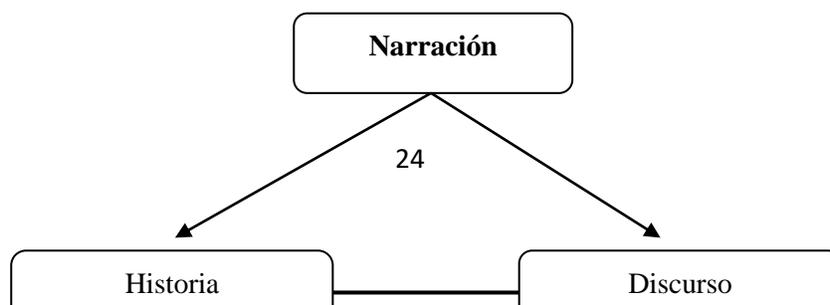
Vuela pequeña alondra
Deslízate por la barriga de la ciudad
Desintégrate cuando den las doce
Véndeme más flores
Lléname el alma de chicles
Di que mi vida no vale nada
Ya ves

Nosotros somos más tristes
Nosotros que tenemos que
Fundearnos los sueños
Con este estúpido perfume
De la muerte a plazos

En este caso tenemos que no ha cambiado el modelo objeto (la niñez) sino la manera de percibirlo la niñez. El Principito del escritor francés Antoine de Saint-Exupéry es un niño de cabellos dorados, en compañía de su rosa y de su coredero, que vive en un asteroide, es decir, se refuerza el paradigma de la infancia como la edad de la ternura y la pureza. En cambio, el Principito de Sal y Mileto es un niño pobre de la ciudad que subsiste vendiendo flores o chicles y “fundeandose”; aquí la niñez se percibe como corrompida y marginal. Por último, es importante recalcar por un lado que estos casos de transcodificación semántica y pragmática surgen únicamente como una forma de abstracción investigadora; y por otro, que es imposible pensar en estructuras cuya construcción esté basada o solo en un significado sintagmático (interno) o solo en un significado pragmático (externo), en todo caso siempre presentarán los dos con el predominio de uno por sobre otro (Lotman, 1970, p. 65- 66).

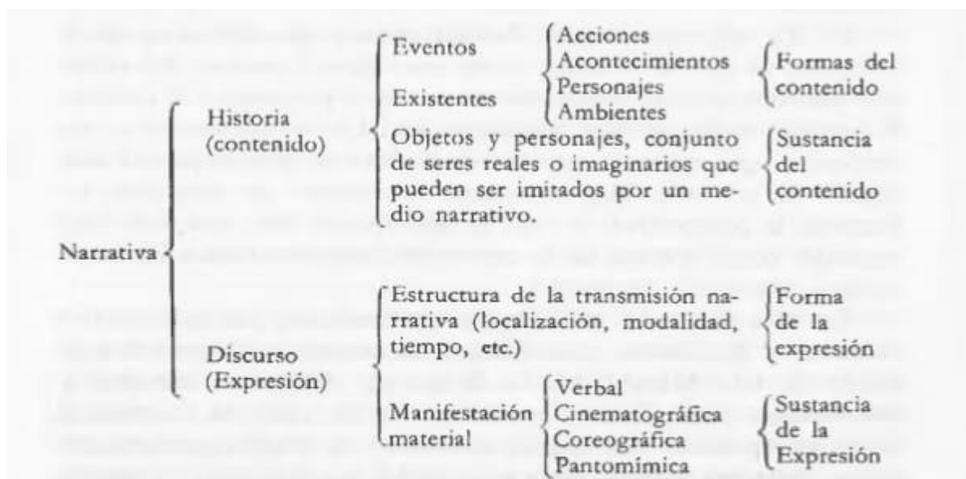
El lenguaje de la literatura

El lenguaje literario no solo abarca la poesía sino también la narración, tema pertinente al presente análisis. La narración o relato -cuya definición en simples palabras es “Alguien cuenta una historia a alguien”- tiene alcances que no solo se ciñen a lo literario, por lo tanto es conveniente primero hacer una distinción entre historia y discurso (Pozuelo, 1988, p. 226). La historia es el material narrativo, es decir, el acontecimiento, la realidad, mientras que el discurso es la reproducción de esta realidad, es la creación y organización estética del ella. Esta división ya la había distinguido Genette relacionándola a aquella que se da en la clasicidad mimesis (imitación de la realidad) y poiesis (creación artística). De forma parecida, los formalistas rusos también hacían distinción entre trama (acontecimientos en orden lógico de la realidad) y argumento (ordenación artística) (Pozuelo, 1988, p. 227- 228).



Cuadro 3: División de la narración según Genette y los formalistas rusos

El reconocimiento de esta dicotomía historia-discurso permite ver a la narración –de igual manera que al signo lingüístico- como “una entidad de dos caras” (Saussure, 1945, p. 143) y concebirla como Chatman (citado en Pozuelo, 1988, p. 231) denominó “estructura semiótica”.



Cuadro 4: La narrativa como estructura semiótica. Pozuelo, 1988, p. 231

La narrativa como estructura semiótica hace posible, por un lado, observarla como un fenómeno que no es exclusivamente literario, sino transmedial: se vale de otros medios para expresarse (cine, cómic, teatro, ópera etc.) y, en todo caso, la literatura es solo una de las tantas posibilidades de manifestación del relato; y por otro, historia y discurso son elementos que se requieren mutuamente (lo cual nos hace recordar a la postura de Lotman respecto a la inseparabilidad de la forma y contenido) (Pozuelo, 1988, p. 232).

A continuación se hará una breve descripción de algunos de los elementos del relato, en el campo literario, considerados por los autores Pozuelo y Lotman como esenciales.

- Marco

Una pintura generalmente se encuentra enmarcada, y este marco lo marca los límites sobre la pared sobre la cual se encuentra colgada, es decir, toda obra de arte presenta unos límites que la diferencian de todo aquello que no lo es. De igual manera ocurre con el relato, solo que en este caso los límites son el comienzo y el final, y éstos hacen de él un mundo artístico cerrado porque tiene el objetivo de reproducir un modelo limitado del universo infinito (Lotman, 1970, p. 261-262).

La importancia de este marco, cuyos elementos son el principio y el final, radica por un lado en que lo convierten en un texto aislado y esto es lo que le da su carácter de particular y universal simultáneamente; y por otro en que estos elementos cumplen una función modelizadora estrechamente relacionada con los modelos culturales, de esta forma se justifica, por ejemplo, el nacimiento o la muerte como acontecimientos de suma importancia para la existencia (Lotman, 1970, p. 265- 267).

- Espacio

Se entiende por espacio dentro del texto literario no como el simple fondo decorativo en donde se mueven los personajes, sino como un verdadero principio de organización del texto. Las relaciones espaciales constituyen un medio para interpretar la realidad, es así que modelos políticos, religiosos y sociales con los que el ser humano descifra la realidad tiene un carácter netamente espacial (Lotman, 1970, p. 270).

Como muestra de esto tenemos, según el eje vertical, la visión religiosa del cielo-infierno, o la organización social en clases alta-baja; y según el eje horizontal la valoración moral de derecha-izquierda. Además conceptos como familiar, comprensible se asocia a cercano,

mientras que desconocido o extraño, a lejano. Por lo tanto, la configuración del espacio del texto es un molde de la estructura del mundo (Lotman, 1970, p. 271).

- Argumento

Para Lotman (1970) el argumento está compuesto por acontecimientos. El acontecimiento es una transgresión a la norma (el héroe que se enfrenta a la aventura, la muchacha que deja plantado a su novio en el altar, el hombre que mata a su mejor amigo, etc.). Pero toda transgresión depende de una norma para su existencia (p. 283- 287).

Esto significa que existen textos con argumento y sin argumento (en los que no hay acontecimiento, donde se cumplen las reglas). El texto sin argumento es primario mientras que el texto con argumento es secundario, es decir que mientras el primero es independiente, el segundo siempre estará superpuesto a la norma (Lotman, 1970, p. 291). Es precisamente esto lo que lleva a considerar al argumento como organización estética de la realidad, como oposición o negación al mundo.

- Personaje

En relación con lo visto en el punto anterior respecto a la existencia de textos con argumento y sin argumento, el personaje puede ser móvil e inmóvil, respectivamente. En el caso de que el personaje sea móvil, será el héroe o protagonista y el establecimiento entre éste y su campo semántico será el inicio del movimiento argumental (Lotman, 1970, p. 293- 295).

Ahora, en cuanto al carácter del personaje, es una construcción mucho más compleja que solo afirmar que es producto de un esquema cultural. El carácter del personaje puede presentarse también a través de la exposición de otros personajes (Lotman, 1970, p. 309) y cuenta tanto lo que de él se dice como lo que no se dice, así lo afirma Fernández (2014) pero en relación a la acción del personaje “(...) homo faber eres lo que haces; pero también, decimos nosotros, lo que no haces” (p. 217).

- Narrador

El narrador es el centro del relato, es quien administra el tiempo y quien escoge una visión particular de los hechos, es decir, es quien restringe la disposición del relato. Pozuelo (1988) revisa ciertas particularidades que giran en torno al tema del narrador, siguiendo la sistemática de Gérard Genette (p. 241).

Focalización

Existe una marcada tendencia a considerar como equivalentes a focalización y voz, pero, mientras la primera responde a la pregunta ¿quién ve?, la segunda lo hace a la pregunta ¿quién cuenta? (Pozuelo, 1988, p. 241- 243). Lotman (1970), por su parte también estudia la focalización bajo el nombre de punto de vista del texto y lo considera análogo a escorzo, en la pintura, o a ángulo en el cine (p. 321).

Genette (citado en Pozuelo, 1988, p. 243- 244) distingue tres tipos de focalización: focalización cero, conocido como el omnisciente; focalización interna, en la coinciden narrador y personaje; y focalización externa, conocida como objetiva, en la que el narrador solo se limita a observar los actos de los personajes. Sin embargo –y pese a seguir la línea de los estructuralistas franceses- Pozuelo (1988) advierte que la focalización al ser una perspectiva, implica muchísimo más que esta relación espacial interna-externa: “Una mirada no es solamente una percepción mecanicista y espacial, sino que implica valores, juicios, perspectivas psicológicas, ideológicas, espacio temporales, etc.” (p. 244).

Voz

La voz es la persona que enuncia, el Yo narrativo, pero éste siempre suele ser confundido con la persona gramatical (1º yo, 2º tú y 3º él). La voz permite únicamente dos elecciones: el yo o el no-yo, lo que Genette (citado en Pozuelo, 1988, p. 248) distinguió como relato homodiegético (el narrador es parte de la historia que relata) y heterodiegético (el narrador es ajeno al relato).

Niveles narrativos

Dentro de un relato pueden existir otros que son dependientes de éste primero lo que da origen a los niveles narrativos. Por ejemplo, en el prólogo de *La fierecilla domada*, de Shakespeare, el paje es el narrador extradiegético que cuenta otro relato homodiegético o metadiegético. Además, es importante aclarar que extradiegético-intradiegético y homodiegético-heterodiegético no son oposiciones equivalentes; la primera es un contraste de nivel y la segunda uno de relación.

Por lo tanto, las relaciones homodiegéticas o heterodiegéticas pueden darse tanto a nivel extradiegético como a nivel intradiegético (Pozuelo, 1988, p. 250). Pozuelo (1988) pone como ejemplo de esto lo siguiente: “El relato que Ulises hace a los Feacios en *La Odisea* es

una narración homodiegética por un narrador intradiegético, narración que a su vez es hipodiegética respecto a la iniciada por «Homero»” (p. 250).

Tiempo

El tiempo también tiene un papel fundamental puesto a que tanto tanto trama como argumento se asientan sobre una base temporal. Según Genette (citado en Pozuelo, 1988, p. 262- 264) se puede medir la relación entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato mediante tres ejes sintetizados en el siguiente cuadro:

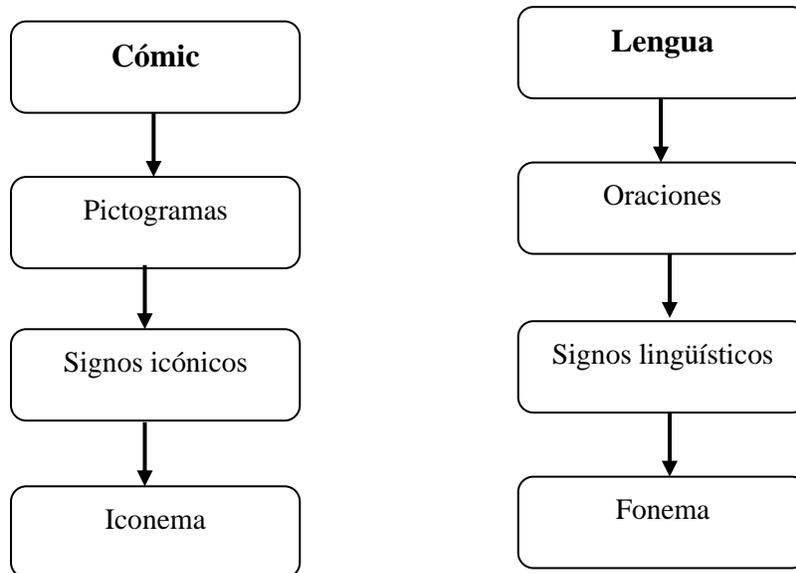
<p style="text-align: center;">Orden temporal</p> <p>El relato presenta anacronías (desajuste entre la organización en la historia y el relato)</p>	<p style="text-align: center;">Anacronías</p> <ul style="list-style-type: none"> - Analepsis: retrospectiva. - Prolepsis: prospectiva
<p style="text-align: center;">Duración temporal</p> <p>La isocronía entre la historia y el relato no existe, únicamente existen anisocronías.</p>	<p style="text-align: center;">Anisocronías</p> <ul style="list-style-type: none"> - Sumario o resumen: En una o varias frases se sintetizan páginas o párrafos. - Escena: Muestra el hecho tal como se produjo. - Por elipsis: Cuando se omite fracciones de tiempo señalando o no su elisión. - Pausa descriptiva: Cuando se detalla una parte del relato lentificando el ritmo de la narración.
<p style="text-align: center;">Frecuencia</p> <p>Relación entre la frecuencia de sucesos y la frecuencia de enunciados narrativos de ellos.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Relato singulativo: se cuenta una vez lo que pasó una. - Relato anafórico: se cuenta varias veces lo que ha pasado varias veces. - Relato repetitivo: se cuenta varias veces lo que ha pasado una vez.

	- Silepsis: se cuenta una sola vez lo que ha pasado varias veces.
--	---

Cuadro 5: Ejes para medir la relación tiempo de la historia y el tiempo del relato, según Genette

El lenguaje del cómic

El cómic nació el momento en que se integraron de manera orgánica la secuencia figurativa y el texto. Su lenguaje está estructurado por medio de una concatenación de elementos que en orden jerárquico son los siguientes: pictograma, conjunto de signos icónicos; signos icónicos, signo que presenta similitud con lo denotado; e iconema unidad mínima que no tiene significado icónico aislada (Gubern, 1974, p. 107- 108). Esta organización es análoga a la estructuración de la lengua como se muestra en el cuadro a continuación.



Cuadro 6: Analogía de la relación cómic-lengua

En este punto se describirán las principales convenciones semióticas del lenguaje del cómic que, como afirma Eco (1968) posee una semántica y una sintaxis específica (p. 169- 172). Debido al carácter verbal e icónico del cómic, se organizarán sus elementos y recursos de acuerdo de acuerdo a ellos. Utilizando la manera de organización de Daniele Barbieri en su libro *Los lenguajes del cómic*, primero empezaremos por el lenguaje verbal y después por el lenguaje icónico dentro del cual se describirán los componentes de acuerdo al lenguaje del cual migraron -fotográfico, cinematográfico, teatral, etc.- (he aquí que se comprende el porqué del plural en el título del libro de Barbieri *Los lenguajes del cómic*).

- Lenguaje verbal

Globo

Este elemento cuyos orígenes se encuentran en la filacteria y en la pintura cristiana medieval, son los continentes del diálogo o pensamiento de los personajes. Su procedencia está indicada por un delta invertido dirigido hacia quien emite el enunciado (Gubern y Gasca, 1988, p. 279-280).

La forma del globo puede añadir significado a los diálogos (pensigrama para representar pensamiento, silueta rasgada para denotar angustia, etc.) pero también la caligrafía del texto (utilización de minúsculas o mayúsculas, estilos caligráficos, negritas), denominada lettering (Gubern y Gasca, 1988, p. 280- 320)

Apoyatura

Es un espacio, generalmente rectangular, insertado dentro de la viñeta o entre dos viñetas que se suceden, en cuyo interior se encuentra texto que puntualiza o explica el contenido de la imagen. Barthes distingue dos funciones puntuales en él: de anclaje si aclara la ambigüedad de la imagen, y de conmutación si hace avanzar el relato (Gubern y Gasca, 1988, p. 273).

Onomatopeya

La onomatopeya –presente posiblemente en el origen del lenguaje según la lingüística- es la representación fónica de un sonido. En el caso de los cómics, esta ha logrado una profunda notoriedad debido a su evolución plástica hasta casi llegar a ser uno de sus rasgos más distintivos. La onomatopeya, en las historietas, además de producir una sensación de

sinestesia (una imagen que se escucha) tiene la función, al igual que otro elementos, de realzar el paso del tiempo en la acción (Cuñarro y Finol, 2013, p. 275- 276).

- Lenguaje icónico

Lenguaje de imagen (pintura y fotografía)

La perspectiva

La perspectiva, herencia de la pintura del renacimiento, está relacionada con la profundidad y distribución de los objetos en el espacio (Cuñarro y Finol, 2013, p. 280). La perspectiva se refiere también a las angulaciones que pueden tener un propósito realista (del mundo tal como es) o uno anormal (de deformación) (Barbieri, 1993, p. 99- 100).

La perspectiva es importante dentro del cómic debido a que, como lo afirma Eisner (citado en Cuñarro y Finol, 2013) da orientación espacial al lector e influye en su estado anímico: “La función primaria de la perspectiva debería ser manipular la orientación del lector con un propósito de acuerdo con los planes narrativos del autor... Otro uso de la perspectiva es su utilización para producir varios estados emocionales en el lector” (p. 280).

Además, la perspectiva ha sido elemento de gran experimentación para los dibujantes de cómics al hacer posible la expresión de perspectivas imposibles, que ni la fotografía ni el cine han podido lograr y que el cómic ha logrado explorar a fondo gracias a la sencillez de sus herramientas y a la imaginación de sus dibujantes (Gubern y Gasca, 1988, p. 19).

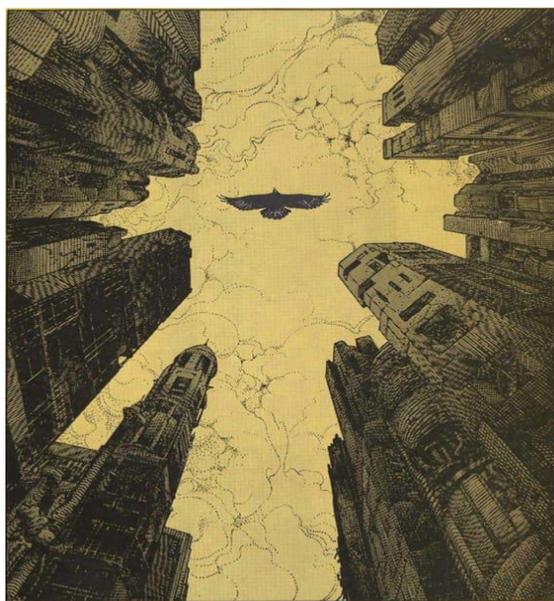


Imagen 4: Ángulo contrapicado, viñeta del cómic Los ojos del gato, de Jodorowsky y Moebius

El encuadre

El encuadre es un recurso que el cómic, al igual que el cine, adopta de la fotografía. Recordemos que la fotografía, a diferencia de la pintura, captura un trozo de espacio en una fracción de tiempo, es decir, detiene el movimiento y el tiempo y nos de tal manera que el observador pueda percibir cómo eran (Barbieri, 1993, p. 133).

Pero la objetividad del encuadre (debido a que es testimonio del objeto real) es cuestionable ya que obedece a una serie de elecciones por parte del fotógrafo y estos cortes del encuadre son los que suman o restan significado a la imagen produciendo cambios en la interpretación de quien observa. Así pues, el objetivo principal del encuadre es aislar para atraer la atención del observador hacia aquello que el artista se propone comunicar (Barbieri, 1993, p. 134-135).

A los encuadres se los clasifica por planos (debido a que toman como referente a la anatomía humana). Existen cuatro tipos de planos (en diferentes libros se pueden contar más, como por ejemplo el Gran Plano General, pero a estos se les considera como variaciones de estos cuatro tipos principales): Plano General, que comprende toda la figura humana; Plano Tres Cuartos, que llega hasta las rodillas; Plano medio, que llega hasta la cintura; y Primer plano que engloba una parte puntual del cuerpo. Por último, es importante decir que los encuadres están en estrecha relación con la profundidad de campo, es decir con las angulaciones, y las repercusiones que éstas tendrán sobre el significado de la imagen (Gubern y Gasca, 1988, p. 13).



Imagen 5: Viñeta en Primer Plano del comic Corto Maltés, de Hugo Pratt

El color

Aquí no se pretende determinar el significado de cada color debido a que este está sujeto a convenciones culturales (el color negro, por ejemplo, está asociado con el luto para nuestra cultura, pero para otras puede significar renacimiento), sino más bien para determinar la relevancia de éste en los cómics.

El color es un signo de relleno que nos da un detalle de superficie. Este, según la psicología del color, presenta tres características: tonalidad (resultado de la mezcla de colores primarios), saturación (la intensidad de un matiz) y luminosidad (Barbieri, 1993, p. 52).



Imagen 6: Uso del color rojo en el cómic Sin city, de Frank Miller

Debido a que el color conlleva una carga emocional y su significado depende de una cultura y una época específica es conveniente que éste se adapte al público al cual la obra va dirigida.

Sin embargo, esto no necesariamente representa una atadura para el artista ya que también tiene la opción de crear sus propios significados al asociar recurrentemente un color a un estado emocional o a una situación particular (Barbieri, 1993, p. 57).

Lenguaje de temporalidad

Narrativa

Este es un aspecto -como ya vimos en el punto que trata sobre el lenguaje literario- que tiene en común el cómic no solo con la literatura sino con el cine y otras artes narrativas. Comparte elementos tales como personaje, modos de contar, de intercalara, pero, lo que en literatura funciona de una forma, en el cómic no siempre es así, como afirma Barbieri (1993) “En literatura las formas literarias viven una vida autónoma mientras que en el cómic son solamente el componente de un juego más amplio” (p. 201).

En vista que la narrativa es un punto de convergencia entre la literatura y el cómic, resultaría reiterativo describir los mismos elementos que ya revisamos en el lenguaje literario, hemos decidido tratar en este espacio una de las construcciones propias del cómic, base de su narración, la viñeta.

Viñeta o pictograma

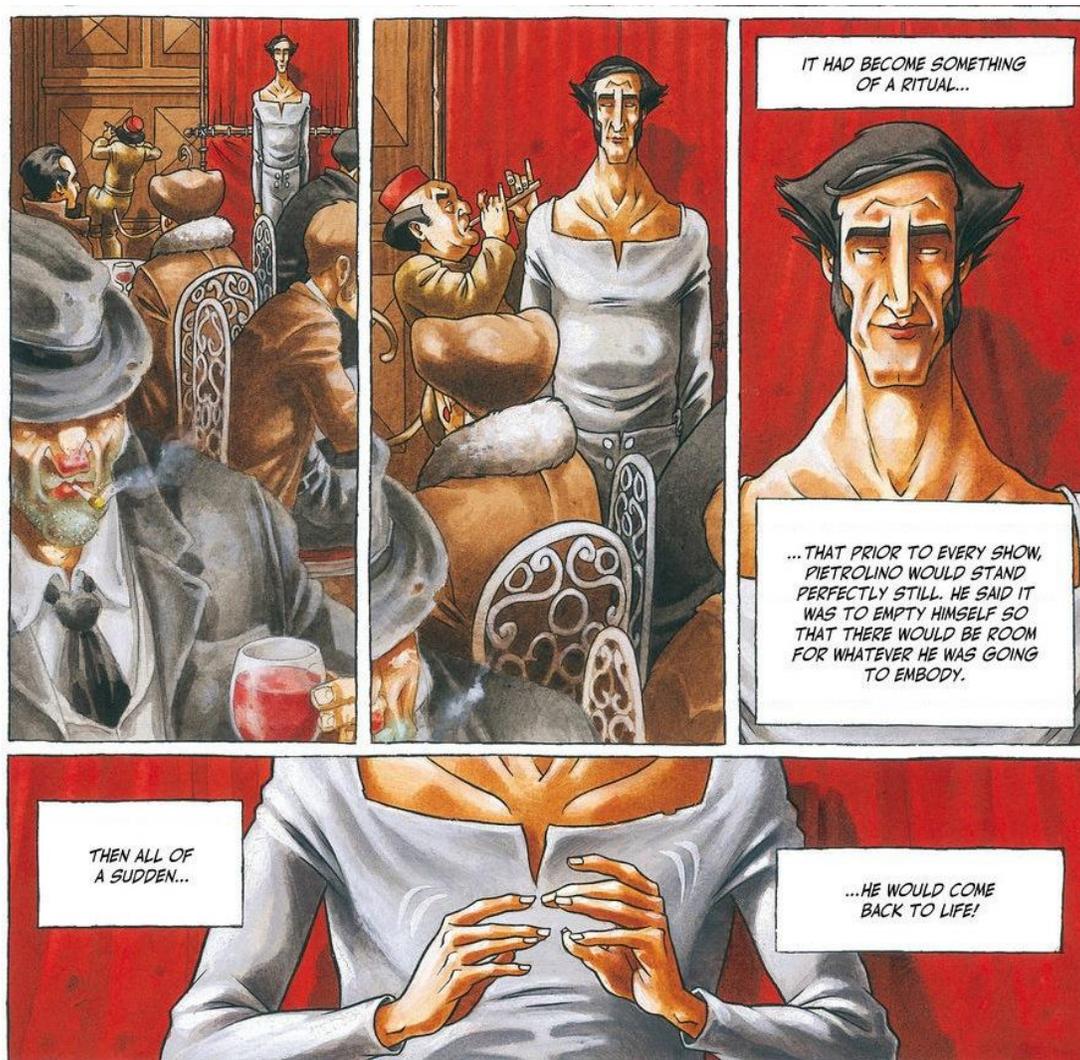
Por un lado, Lorente (1990) “La viñeta aparece normalmente remarcada por líneas rectas y limitando un área generalmente rectangular donde se ubican los dibujos y los textos” (p.148); mientras que por otro, Correa (2010) la define como “un recuadro en cuyo interior hay imágenes y, muy a menudo, texto” (p. 22). Como vemos, el concepto de viñeta como los recuadros consecutivos dentro de la página es el que encontramos en casi la mayoría de autores.

Sin embargo, pocos son los autores que afirman que la viñeta es una estructura mucho más compleja y que aquellos conceptos que tratan de definirla como un “recuadro” son insuficientes. Para Gubern (1974) una definición más precisa de la viñeta es “«representación pictográfica del mínimo espacio y/o tiempo significativo, que constituye la unidad de montaje del cómic»” (p. 115) por lo tanto la viñeta constituye entonces un fragmento de “espacio temporalizado o de tiempo espacializado” (p. 116).

El dibujante se encarga de seleccionar estas fracciones de tiempo/espacio que considera relevantes para estructurar la narración, lo cual pone en evidencia la fuerte presencia de la

elipsis en el cómic. Esta articulación de viñetas posibilita la eliminación de escenas irrelevantes y tiempo muerto, y, simultáneamente, facilita al lector la reconstrucción de la continuidad narrativa (Gubern, 1974, p. 117).

Dentro de la viñeta cohabitan tanto el lenguaje icónico (perspectiva, encuadre) como el verbal (globo, cartucho), y esto, lejos de convertirse en motivo de caos para el cómic, se ha convertido en una de sus fortalezas ya que aprovecha la capacidad expresiva de ambos lenguajes: lo que las palabras no pueden decir lo dicen las imágenes y viceversa. Así el cómic se consolida como un medio en el cual ambos lenguajes encuentran una comunicación óptima (Gubern, 1974, p. 117- 119).



Lenguaje de imagen y temporalidad (teatro y cine)

Gestualidad

Con todo su cuerpo, el ser humano puede expresar no solo una gama variada de emociones y estados de ánimos, sino también su carácter. Por ello, los gestos son una forma primaria de lenguaje, y en los personajes constituyen una rica fuente de información: el cruzar de brazos de alguien puede denotar enfado o desinterés, el señalar con el dedo a algo o a alguien, el llanto o la risa como indicativos de felicidad o tristeza, etc. (Gubern y Gasca, 1988, p. 73). Este es el motivo por el cual el cine mudo -al todavía no contar con sonido, que incorporaría más o menos alrededor del año 1929- era marcadamente gesticulado, y también es el motivo por el cual en el cómic la gesticulación, herencia del teatro, adquiere relevancia en el cómic. El rostro y en él los ojos son quizá los mayores transmisores de información. El rostro es el lugar donde los sentidos se reúnen, este es el motivo por el cual aquí se concentra la expresividad, este refleja las emociones más profundas del individuo; con solo dar un vistazo al rostro de alguien reconocemos si está enojado (por la tensión en las cejas y la frente) o si está feliz (cuando las comisuras del labio están elevadas) (Gubern y Gasca, 1988, p. 74). Los ojos son los que mayor capacidad informativa tienen de todo el rostro. El llanto es la prueba más fehaciente de esto, pero también por la intensidad de la mirada, la luminosidad, la interacción con las cejas son maneras de comunicar estados de ánimo más complejos. No en vano en varias culturas los ojos han tenido un valor especial: en la cristiana, por ejemplo,

la representación de Dios como el Ojo de la Providencia o en la africana la mirada dirigida lentamente de abajo hacia arriba es una manera de bendecir (Gubern y Gasca, 1988, p. 96). De este modo la expresión facial sumado a la corporal contribuyen a consolidar un lenguaje no verbal que aporta una significación notable para entender al personaje y con ello a la historia a la hora de leer un cómic.

Montaje, ritmo y tiempo

En este punto, hablar sobre la relación del cómic con el cine no es un simple capricho cinéfilo, sino una verdadera necesidad porque el cine es un referente base para el cómic. Tanto cómic como cine comparten unidades narrativas: la secuencia, unidad de acción dramática; la escena, unidad de tiempo y/o lugar; y plano y viñeta, que son análogas (Gubern, 1974, p.163). La palabra montaje viene de la palabra montar en el sentido de armar, de colocar en su sitio ciertos elementos. En el cine, el montaje es, según Eisenstein (1995) –uno de los más importantes teóricos del montaje cinematográfico- “combinar tomas que son representativas, únicas en su significado, neutrales en su contenido, dentro de contextos y series intelectuales” (p. 35) mientras que para el cómic es una yuxtaposición secuencial de viñetas que crea efectos de ritmo y estética (Gubern y Gasca, 1988, p. 403- 404). Pese a esta similitud de conceptos, es conveniente recordar que el cine está compuesto por signos icónicos verdaderamente *móviles*, mientras que el cómic lo está por signos icónicos estáticos, es decir, el tiempo en el cómic es una duración aparente (Gubern, 1974, p. 161).

En el cómic, las maneras más frecuentes para conectar dos viñetas consecutivas son los espacios contiguos, que dan una impresión de continuidad, y las apoyaturas y cartuchos (un tipo de apoyatura pero entre viñetas), que permiten un ahorro narrativo al condensar el tiempo (Gubern, 1974, p. 164- 166).

También cuenta con estructuras espaciales y temporales de montaje. Entre las tenemos al montaje analítico (también utilizado en el cine) que –paradójicamente- desmonta una escena en sus partes más expresivas, con lo que se consigue un efecto de expansión del tiempo. Las temporales entre las que están el flashback (pasado) y el flashforward (futuro) –adoptados de la literatura y descritos ya en este trabajo en el tema sobre Lenguaje de la literatura bajo el nombre de anacronías- que ralentizan también el ritmo normal de la acción para, por ejemplo, crear suspenso (Gubern, 1974, p. 170-171).

El historietista Moebius (1991) escribió en la introducción del cómic *Los ojos del gato* “el montaje narrativo de una historieta se parece al uso de la música en el cine” y esto en cierta medida es por la presencia del ritmo. Montaje y ritmo son inseparables, y ambos dependen del tiempo.

Existen varias cosas que medimos de acuerdo mediante relaciones espaciales, como el sonido (mientras más audible más cercano, menos audible más lejano) pero en cambio al tiempo lo medimos de acuerdo a la memoria de la experiencia, es decir que el tiempo tiene un fuerte impacto psicológico en nosotros. Y aquello a lo que llamamos ritmo es el empleo de estos componentes del tiempo para transmitir el mensaje (Eisner, 1994, p. 27- 28). El montaje no está dispuesto de forma descuidada, y el ritmo no es un producto fortuito de él; solo un manejo ingenioso de ellos dentro de la historieta podrá lograr un efecto en el lector.

La similitud de montaje entre estas dos artes nos da a pensar en la similitud entre storyboard y cómic, por lo cual no es descabellado preguntarse ¿son el storyboard y el cómic lo mismo? Pero la respuesta a esto es un rotundo no. Es preciso recordar que el storyboard o guion gráfico es una herramienta del cine (del cual puede prescindir) que ayuda a la visualización del guion literario; además este está creado con el propósito de ser filmado (Medrano, 2009, p. 4). Este propósito lo obliga a depender del soporte del del cine (el formato, la edición, la producción) y de su lenguaje.

En cambio el cómic está creado para ser visualizado tal cual está y la utilización de su lenguaje sin restricciones. Sus límites los encuentra únicamente en la creatividad del historietista y en el trazo del dibujo. *Watchmen*, uno de los cómics más importantes a nivel mundial, ha explorado las distintas capacidades narrativas del lenguaje de la historieta. Así, Alan Moore y Dave Gibbons, para exponer una percepción no lineal del tiempo, crearon una secuencia compuesta por viñetas en las cuales se muestran hechos que se suscitan en diferente tiempo y espacio:



Para el Doctor Manhattan no existe el pasado ni el futuro, solo el presente. Esta secuencia permite ver no solo las potencialidades narrativas del cómic (diferentes a las de la literatura o el cine) sino también los increíbles alcances de su lenguaje.

CÉSAR DÁVILA ANDRADE

*Me niego, porque sufro si me encuentro.
Soy de ayer, por la tarde, cuando muerto.
Soy de ayer, de un ayer que ya es eterno.*

Cesar Dávila Andrade

Numerosos estudios, críticas, análisis se han hecho a lo largo de varias décadas en torno a la producción literaria de César Dávila Andrade desde su muerte en 1967. Distante quedó

aquella sociedad y aquella época que tuvieron la suerte de verlo vivo pero que no supieron comprender ni apreciar el arte de este escritor cuencano.

Hoy en día, ya consolidado como una de las figuras más importantes de nuestra literatura –y digo “nuestra” no solo refiriéndome a la de Ecuador sino a la de Latinoamérica-, su narrativa, poesía y ensayo continúan –e indudablemente continuarán- despertando interés y fascinación en estudiosos y en lectores debido a su manera mística de contemplar el universo y a su pacto sagrado con la literatura.

Todos quienes conocieron al Fakir –como se lo apodaba- coinciden en decir que fue un hombre fuera de lo común’. Cristóbal Garcés Larrea lo describe así: “Parecía ser un iluminado en constante trance sobrenatural” (p. 104). Por su parte, Jorge Enrique Adoum, en su novela *Entre Marx y una mujer desnuda*, escribe un diálogo que mantiene con él:

"Anda hermanito, a ver lo que pasa en el parque" me dijo una mañana, ensombrecido. Yo no encontré nada diferente o inusual. "Cómo que nada, dijo casi furioso, cómo que nada. ¿No viste que han derribado un árbol? El pobre tenía todavía vivas las hojas temblando al sol." (p. 101- 102).

Estas anécdotas nos muestran que César Dávila Andrade poseía una aura de ascetismo y una sensibilidad excepcional no solo a los ojos de las personas “comunes” sino también a los ojos de escritores de la talla de Garcés o Adoum.

Pese a su estilo bohemio de vida y a sus serios problemas con el alcohol, Dávila se mantuvo férreamente comprometido con la literatura; prueba de ello es la tarea minuciosa que le significó el empleo del lenguaje. En el documental *César Dávila Andrade. Ángel sin cielo* Efraín Jara Idrovo dice:

La poesía para Dávila no fue nunca producto simplemente de la espontaneidad, simple producto de la necesidad momentánea de comunicación, sino un trabajo arduo, tesonero, continuo sobre la lengua. Estimo también que esta es la gran enseñanza que nos dejó César Dávila Andrade: la preocupación por el lenguaje. La poesía es fundamentalmente trabajo sobre el lenguaje.

Quizás esto explica la actitud resuelta y digna con la que respondió “Poeta” cuando le preguntaron su profesión (Adoum, 1978, p. 11). Y porque para él escribir era la única

actividad esencial, como lo afirma Garcés (1968) “Fue una de esas raras criaturas inútiles para todo otro menester que no fuera el de vivir cotidianamente en óleo de poesía” (p. 104). Su particular perspectiva y su relación con la escritura hicieron posible la extraordinaria producción literaria, atemporal, de César Dávila Andrade. Por este motivo se lo evoca frecuentemente como una metáfora viva en la que existencia corpórea y obra mantuvieron una correspondencia mutua (Aulestia, 2018, p. 141), y como un eterno desterrado para quien la escritura fue su país de origen y su país de fin.

Narrativa

La poesía de César Dávila Andrade es la predilecta –y no es para menos- de estudiosos y críticos a la hora de realizar un análisis. Sin embargo, su narrativa continúa siendo poco conocida y estudiada aunque haya contribuido trascendentalmente a renovar la voz de la literatura ecuatoriana durante los años 50.

César Dávila Andrade nació en el año 1918 y pese a ya haber comenzado su actividad literaria en su Cuenca natal, su obra narrativa se la considera dentro del periodo marca la transición entre la generación del 30 y la nueva narrativa (Dávila, 1993, p. XXXIX).

Durante las décadas de 1930 y 1940 la corriente literaria que reinó casi dogmáticamente nuestro país fue el realismo social. Los escritores de este periodo (entre los cuales tenemos a Gallegos Lara, Gil Gilbert, Pareja Diezcanseco, De la Cuadra y Aguilera Malta, conocido como el Grupo de Guayaquil) se caracterizaron por tener una visión instrumental de la literatura (ella era considerada la encargada de transformar de la conciencia social), debido a su militancia política y proselitista.

Pero llegada la década de los cincuenta, escritores como Alfonso Cuesta y Cuesta, Arturo Montesinos Malo, Alejandro Carrión, Pedro Jorge Vera y César Dávila contribuyeron a vencer el realismo social (Dávila, 1993, p. XXXIX) para pasar a otro más psicológico y poético (Zapata, 2007, p. 57). Sin embargo, es importante mencionar que este constituyó un segundo intento de superación del realismo social, el primer deslinde lo llevarían a cabo Humberto Salvador y Pablo Palacio (Zapata, 2007, p. 58).

La cuentística daviliana presenta una gama tan amplia (fantástico, narración psicológica, realismo, relato experimental) que es difícilmente encasillable (Alcívar, 2018, p. 21). Sin embargo, existen algunas características comunes que comparten: personajes que se

muestran propensos a la introspección (Dávila, 1993, p. XXXIX); una fuerte presencia de lo urbano (Dávila, 1993, p. XL); y lenguaje con brillo y densidad que denotan la precisión del autor para adjetivar y nombrar seres y cosas (zapata, 2007, p. 61).

Pero la particularidad más importante del relato de Dávila Andrade es la presencia del lirismo, como lo afirman Alcívar (2018) “la poesía daviliana es omnipresente en su narrativa, en ella crece una oscura semilla de inmovilidad, un germen misterioso de imagen, una silenciosa preponderancia del silencio” (p. 24) o Dávila (1993) “El lenguaje en la narrativa de de transición (...) y muy particularmente en Dávila, aunque mantenga ciertas relaciones con la lengua del relato treintista, rompe también con ella, se estiliza, (...) volcándose hacia lo lírico” (p. XLI). La poesía es, sin lugar a dudas, el corazón de absolutamente toda la obra de César Dávila Andrade.

Sinopsis de los relatos

Los relatos que se analizarán en el presente trabajo son *Ataúd de cartón*, *La batalla* y *El cóndor ciego*. Estos pertenecen a distintas colecciones: el primero está incluido en *Abandonados en la Tierra* (1952) y los dos últimos en *13 relatos* (1955).

○ **Ataúd de cartón**

Una noche un vigilante escucha por casualidad una llamada telefónica entre una mujer y un hombre, en la que ella le cuenta ha hecho lo que le pidió: ha matado a su bebé -hijo de ambos-; él le indica que lo acomode en una caja de cartón y que la lleve al parque, lugar donde se encontrarían al día siguiente.

El vigilante decide acudir a la cita y sin querer se convierte en el único testigo del asesinato de la mujer, a plena luz del día, y del siniestro recorrido que emprende el hombre para deshacerse del ataúd de cartón.

○ **La batalla**

Un hombre, el “zambo”, asqueado ante el agonizante cuerpo purulento de su esposa –que en otro tiempo había sido una mujer corpulenta dueña de un mesón inmundo- no ve la hora en que ella muera de una vez para huir de la casa.

Las reminiscencias de la carnal pasión compartida con su mujer contrastan con el presente repugnante, con olor a grasa de cerdo, con el que le toca lidiar: la horripilante moribunda, el

llanto de la hijastra y la cobardía del hijastro, mientras afuera se lleva a cabo una brutal sublevación militar.

- **El cóndor ciego**

En los andes un grupo de cóndores, cuyo líder es ciego y el más anciano, vigila el altiplano en busca de comida. Finalmente encuentran un festín fresco: el cadáver de un indio y su mula que habían caído a una quebrada por la noche.

Luego de pedir el corazón y los testículos del hombre como almuerzo, el viejo cóndor ciego emprende su último vuelo hacia lo más alto, solo para cerrar de golpe las alas.

Bestiario. César Dávila Andrade

Con motivo del centenario de César Dávila Andrade, la editorial El Fakir presentó en 2018 *Bestiario*, una propuesta visual de cinco relatos del escritor cuencano César Dávila Andrade. La colección incluye siete folletos: los cuentos de César Dávila Andrade; un ensayo introductorio a la colección por Yanna Hadatty; dos cuentos ilustrados por Luigi Stornaiolo y Eduardo Villacís: *Cabeza de gallo* y *Vinatería del Pacífico*, respectivamente; y tres adaptaciones en cómic: *Ataúd de cartón*, *La batalla* y *El cóndor ciego*. Son precisamente estos tres últimos los de interés para la presente investigación, motivo por el cual es imprescindible conocer quiénes fueron los encargados del guion y de la ilustración.

- **Acerca de los guionistas, el ilustrador y la editorial**

Ataúd de cartón y *La batalla* fueron adaptados por Gabriela Alemán, en el guion, y por Carlos Villareal Kwasek en la ilustración; y *El cóndor ciego* por Álvaro Alemán, en guion y también Carlos Villareal Kwasek en la ilustración.

- **Gabriela Alemán**

Es una de las principales escritoras de la narrativa ecuatoriana contemporánea. Ha publicado ocho libros de ficción. Trabaja como editora, profesora, traductora, script doctor y guionista de radio y cine. Le otorgaron la beca Guggenheim (2006) y los premios César Dávila Andrade (2009) y Joaquín Gallegos Lara en 2014 y 2017 (Alemán, y otros, 2018).

- **Álvaro Alemán**

Doctor en literatura hispanoamericana por la Universidad de Florida, miembro de la Academia Ecuatoriana de la Lengua, traductor y profesor de literatura en la Universidad San Francisco de Quito. Prepara la primera traducción al español de *Living Poor* de Moritz Thomson (Alemán, y otros, 2018).

- **Carlos Villareal Kwasek**

Diseñador visual cuyo trabajo no solo abarca la ilustración sino además la animación y el diseño gráfico. Es importante destacar su pasión por el área de los videojuegos -como escribe en su página web: “As an Artist I believe that Games are an art form and that is why I am passionate about making them”- en donde su trabajo es conocido a nivel mundial: *Speed: Rivals*, *Battlefield 4*, *GoldenEye 007*, *Syndicate* y *Dead Space*.

- **Editorial El Fakir**

Estos autores son miembros de El Fakir, editorial que surgió como consecuencia de la admiración por la obra de César Dávila Andrade que profesan sus integrantes (a quien consideran como el escritor ecuatoriano más importante del siglo XXI) y del anhelo de renovación de las letras ecuatorianas.

Para Editorial El Fakir es necesario sondear los alcances del contexto electrónico y digital para la literatura ecuatoriana, así como de la búsqueda de nuevas voces que dialoguen con el pasado literario del país.

Definición conceptual de variables

Variable independiente

Análisis comparativo

El análisis comparativo permite discriminar todo aquello que une y a la vez diferencia tanto al lenguaje literario como al lenguaje del cómic. En la presente investigación el análisis comparativo consta de dos partes. La primera, consiste en una descripción de cada relato y de cada adaptación, basado en un modelo semiótico propuesto por Iuri Lotman en su obra *Estructura del texto artístico* permite auscultar el eje sintagmático del texto: cómo se organizan internamente sus signos y cómo se relacionan sus partes, y el estudio de este eje permite a la vez obtener el paradigma temático expresado en relaciones antitéticas. La segunda consiste en un cuadro comparativo mediante el cual se examinan las convergencias y divergencias entre el lenguaje literario en el relato y el lenguaje del cómic en las adaptaciones.

Variable dependiente

Lenguaje literario y lenguaje del cómic

El arte como lenguaje es una idea propuesta por varios filósofos y estudiosos debido a que el arte responde a necesidades mucho más trascendentales del ser humano, que van más allá de la pura estética y que el lenguaje natural no alcanza a satisfacer. Así, considerando a la literatura y al cómic como formas de arte con un lenguaje consolidado cada uno, se define al lenguaje literario como un conjunto de códigos y convenciones inherentes a la literatura, donde predomina lo verbal; y al lenguaje del cómic como el conjunto de códigos y convenciones propios del cómic o historieta, donde predomina lo icónico-verbal.

DEFINICIÓN DE TÉRMINOS BÁSICOS

Transposición: proceso que consiste en el cambio de un lenguaje artístico a otro, o de un medio a otro.

Adaptación: resultado final del proceso de transposición.

Hipertexto: texto originado por otro cuya existencia es anterior

Hipotexto: texto fuente o primario de donde se deriva otro texto posterior.

Intermedialidad: migración de una técnica o lenguaje propio de un medio a otro medio distinto con el fin de expandir sus capacidades expresivas.

Fidelidad: Compenetración e identificación ideológica que existe entre la persona que adapta y el autor de la obra que será adaptada.

Eje sintagmático: Estructura a través la cual los se organizan los signos de un texto y se relacionan sus partes.

Eje paradigmático: patrón al que se accede mediante el análisis del eje sintagmático, es decir, del estudio de las relaciones de las partes de la estructura en la que se organiza el texto. Este patrón generalmente se presenta a manera de oposiciones binarias.

Lenguaje literario: Conjunto de códigos y convenciones propios de la literatura utilizado para la expresión estética de ideas y sensaciones.

Lenguaje del cómic: Conjunto de códigos y convenciones propios del cómic o historieta utilizado para la expresión estética de ideas y sensaciones.

César Dávila Andrade: Una de las principales figuras de la literatura ecuatoriana y latinoamericana. Sus relatos contribuyeron a renovar la narrativa ecuatoriana durante los años 50.

FUNDAMENTACIÓN LEGAL

La presente investigación encuentra su justificación legal en las siguientes normativas jurídicas de la República del Ecuador:

Constitución de la República del Ecuador

Art. 350, determina lo siguiente: “El sistema de educación superior tiene como finalidad la formación académica y profesional con visión científica y humanista; la investigación científica y tecnológica; la innovación, promoción, desarrollo y difusión de los saberes y las culturas; la construcción de soluciones para los problemas del país, en relación con los objetivos del régimen de desarrollo”.

Art. 27 La educación se centrará en el ser humano y garantizará su desarrollo holístico, en el marco del respeto a los derechos humanos, al medio ambiente sustentable y a la democracia; será participativa, obligatoria, intercultural, democrática incluyente y diversa, de calidad y calidez: impulsará la equidad de género, la justicia la solidaridad y la paz; estimulará el sentido crítico, el arte y la cultura física, la iniciativa individual y comunitaria, y el desarrollo de competencias y capacidades para crear y trabajar.

Ley Orgánica de Educación Superior

El Art. 8, donde se determina los fines de la educación, de los cuales se citan los siguientes:

- a) Aportar al desarrollo del pensamiento universal, al despliegue de la producción científica, de las artes y de la cultura y a la promoción de las transferencias e innovaciones tecnológicas;
- b) Fortalecer en las y los estudiantes un espíritu reflexivo orientado al logro de la autonomía personal, en un marco de libertad de pensamiento y de pluralismo ideológico;
- c) Contribuir al conocimiento, preservación y enriquecimiento de los saberes ancestrales y de la cultura nacional;

d) Formar académicos y profesionales responsables, en todos los campos del conocimiento, con conciencia ética y solidaria, capaces de contribuir al desarrollo de las instituciones de la República, a la vigencia del orden democrático, y a estimular la participación social;

CAPÍTULO III

Enfoque de investigación

Las investigaciones con un enfoque cualitativo se basan en un proceso inductivo (Hernández, 2014, p. 8). En la presente investigación se realizó descripciones de los componentes tanto del lenguaje literario como del lenguaje del cómic para luego analizar sus similitudes y diferencias que condujeron a sus principios generales implícitos (por ejemplo el eje paradigmático); por lo tanto tiene un enfoque cualitativo.

Nivel de investigación

Arias (2012) afirma: “La investigación descriptiva consiste en la caracterización de un hecho, fenómeno, individuo o grupo, con el fin de establecer su estructura o comportamiento” (p. 24). El presente estudio se encargó de describir elementos tanto del lenguaje literario como del lenguaje del cómic y de analizar tanto las diferencias como las semejanzas entre estos lenguajes, por lo tanto presenta un nivel descriptivo.

Diseño de la investigación

Según Arias (2012) “La investigación documental es un proceso basado en la búsqueda, recuperación, análisis, crítica e interpretación de datos secundarios, es decir, los obtenidos y registrados por otros investigadores en fuentes documentales: impresas, audiovisuales o electrónicas” (p.27). Este trabajo de investigación tiene un diseño bibliográfico-documental debido a que se obtuvo información de fuentes documentales, electrónicas y audiovisuales.

OPERACIONALIZACIÓN DE VARIABLES

Análisis comparativo entre el lenguaje literario en tres relatos de César Dávila y el lenguaje del cómic en sus correspondientes adaptaciones			
Variable independiente	Dimensiones	Indicadores	Metodología
Análisis comparativo	Adaptación y traducción	<ul style="list-style-type: none"> - ¿Adaptación o traducción? - Hipertexto - Intermedialidad - Traducción intersemiótica - Función del traductor - Apropiación y fidelidad 	<p>Enfoque: Cualitativo</p> <p>Tipo de investigación: Descriptivo</p> <p>Diseño de la investigación: Bibliográfico-documental</p> <p>Técnicas e instrumentos: Fichas bibliográficas</p>
	El arte como lenguaje	<ul style="list-style-type: none"> - El significado del texto artístico - Eje sintagmático y paradigmático 	
Variable dependiente	Dimensiones	Indicadores	Metodología
Lenguaje literario y lenguaje del cómic	El lenguaje de la literatura	<ul style="list-style-type: none"> - Marco - Espacio - Argumento - Personajes - Narrador 	<p>Enfoque: Cualitativo</p> <p>Tipo de investigación: Descriptivo</p>
	El lenguaje del cómic	<ul style="list-style-type: none"> - Lenguaje verbal - Lenguaje icónico 	
	César Dávila Andrade	<ul style="list-style-type: none"> - Narrativa - Sinopsis de las obras objeto de análisis - Bestiario. César Dávila Andrade 	<p>Diseño de la investigación: Bibliográfico-documental</p> <p>Técnicas e instrumentos: Fichas bibliográficas</p>

CAPÍTULO IV

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS

El análisis se realizó de acuerdo a las sugerencias propuestas por Iuri Lotman en *Estructura del texto artístico*, para lo cual se determinó primero el eje sintagmático, y luego el eje paradigmático de cada uno de los relatos y de cada una de sus adaptaciones. Una vez que se obtuvo el “armazón semántico general” de cada obra se elaboró un cuadro comparativo para contrastar sus las convergencias y divergencias entre el lenguaje literario en los relatos y el lenguaje del cómic en las adaptaciones añadiendo solo ciertos elementos extratextuales que puedan resultar útil al análisis semiótico, puesto que como afirma el mismo Lotman (1970) “la adscripción de todas las conexiones que surgen en el texto y de todas las relaciones extratextuales que pueden ser registradas, supondría por su volumen una tarea demasiado irreal” (p. 122).

1) Ataúd de cartón

Relato- César Dávila Andrade	
Eje sintagmático	
Marco	<p>Tanto el inicio como el final de este relato están fuertemente marcados por la muerte.</p> <p>El inicio consta de dos partes una justificación y una expiación, con los que el narrador inaugura el relato. En la primera parte (los dos primeros párrafos), <i>justificación</i>, el narrador trata de probar su inocencia: él escuchó fortuitamente aquella llamada, el anticuado teléfono ya estaba ahí cuando él obtuvo el empleo y probablemente permanecería bastante tiempo más allí. En la segunda parte, <i>expiación</i>, el narrador explica el motivo de su relato y aclara que para hacerlo no ha podido utilizar la palabra hablada “si yo quisiera <i>decir</i> algo (...) mis palabras lucharían sin éxito” (Dávila, 2018, p. 2), y en cambio elige la escrita “pero me atrevo a <i>fijar</i> mis recuerdos” que se vuelve una suerte de confesionario en donde el confesor, el tiempo, es menos severo que un interlocutor. Él considera al acontecimiento que nos narrará a continuación como la muerte total a la cual se niega a entregarse del todo porque al ser testigo silencioso está muerto a medias: “porque no quiero morir totalmente” (Dávila, 2018, p. 2).</p> <p>El final, sin embargo, no muestra un distanciamiento del relato sino que, al contrario, se funde con este (ya no volvemos al presente del narrador). De igual manera la vertiginosa voz de atormentado del inicio se disuelve en él. La culpa del inicio se desvanece hasta mimetizarse con la resignación del entorno: “-Nosotros enterramos; a las órdenes- dijo el tuerto (...) – Gracias, ¡ya les avisaré! ¡Salud!” “Pero como ya era el amanecer, el escupitajo cayó sobre el nuevo día” (Dávila, 2018, p. 10).</p> <p>Aquí el amanecer como la última figura de final es contradictoria debido a que el amanecer se lo asocia con nacimiento y por lo tanto con vida, aunque también con esperanza porque un nuevo día es una nueva oportunidad para rehacer las cosas por ello el escupitajo que cae sobre el nuevo día es tan impactante, resulta casi como si el hombre -luego de haber contado sus terribles actos como si fueran gajes del oficio tal y como lo hiciese el trabajador del cementerio- escupiera a la esperanza.</p>
Espacio	<p>Los espacios que nos presenta el relato nos dan cuenta de los estados de los estados del ser humano.</p>

	<p>Por un lado, los lugares abiertos, durante el día, como expresiones espirituales: es en un parque donde el hombre y la mujer se encuentran, donde tiene lugar el llanto “Lloraba sumisamente, sin el menor espasmo” (Dávila, 2018, p. 5), el deseo y la caricia “mientras le acariciaba una nalga le besó con insospechable delicadeza el lóbulo de la oreja” (p. 4), el compartir “Sin alzar la mirada, la muchacha se puso a masticar un pedazo de lo que le ofrecía el compañero” o el consuelo “Cuando le creyó calmada, le tocó un hombro, reanimándola, afectuosamente” (p.5); pero también de los instintos más brutales: es aquí también donde el hombre lleva a cabo el asesinato de la mujer.</p> <p>Por otro lado, los lugares abiertos, en la oscuridad de la noche, como representación de un estado degenerado de la conciencia humana. En este caso es un botadero de escombros y de desechos en cuyo respiradero el hombre tira la caja de cartón, deshaciéndose del hijo muerto. Curiosamente en este punto el narrador confiesa haber estado ya en aquel lugar pero, contrario al hombre, él no puede deshacerse de su culpa tirándola en algún respiradero “(instantáneamente me saltó un recuerdo: cierta ocasión ya había estado yo solo en aquel mismo sitio (...) Anduve alucinado entre las grandes pirámides de detritus” (Dávila, 2018, p. 7) y el conocimiento previo de este lugar es lo que le da el tono de condescendencia cuando dice “Escuché como entonces, la espantable respiración de los inmensos cúmulos y comprendí con una extraña zona de mi sensibilidad, la ardiente vida que latía en sus entrañas” (p. 8).</p> <p>Por último el narrador sigue al hombre hasta un barrio miserable “Atravesó la ancha vía sorteando los carros y se hundió en una bocacalle angosta como la entrada a un zaguán” (Dávila, 2018, p. 9) esta comparación de la bocacalle con un zaguán es la que permite determinar a los arrabales como hogar de estos personajes corrompidos donde contar una suceso del miserable trabajo o confesar un crimen dan completamente igual.</p>
<p>Argumento</p>	<p>El argumento está constituido por la siguiente cadena de acontecimientos:</p>

	<div style="text-align: center;"> <div style="border: 1px dashed black; padding: 5px; margin-bottom: 10px;"> <p>María Luisa mata a su hijo recién nacido (oposición a la moral: se opone al instinto materno; y a ley: asesina a un ser humano)</p> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;"> <p>El narrador es testigo de un crimen y mantiene silencio (oposición a la moral: no lo denuncia)</p> </div> <div style="font-size: 2em;">→</div> <div style="text-align: center;"> <p>El narrador escucha por azar una conversación telefónica (oposición a la moral: invade la privacidad ajena)</p> </div> </div> <div style="display: flex; justify-content: center; align-items: center; margin-top: 20px;"> <div style="font-size: 2em;">↓</div> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;"> <p>Alberto se deshace del cadáver de su hijo (oposición a la moral y a la ley: autor intelectual del asesinato)</p> </div> <div style="font-size: 2em;">←</div> <div style="text-align: center;"> <p>Alberto le quita la vida a una mujer (oposición a la ley y a la moral: asesina a un ser humano)</p> </div> </div> </div>
<p>Personajes</p>	<p>Conforme a la cadena de acontecimientos descritos, en una primera instancia el narrador es un personaje móvil (se opone al medio), pero a partir del encuentro en el parque deja de serlo. Desde éste momento es el hombre el personaje móvil quien le quita la vida a la mujer y arroja a su hijo muerto al botadero.</p> <p>Físicamente Alberto está descrito por el narrador como más pequeño que la mujer, ancho, fornido y con “un rostro de batracio, oscuro, frío y peludo”. Se deja ver en él una lucha entre su lado instintivo y el afectivo (al cual rehúye): “Tomó asiento al lado de ella y mientras le acariciaba una nalga le besó con insospechable delicadeza el lóbulo de la oreja. Luego, como arrepentido de su ternura dirigió sus ojos hacia el frente y los desaguó en el vacío” (Dávila, 2018, p. 4). Quizás este es el único momento donde se lo puede ver vulnerable, por lo demás desde el momento en el que toma la caja de cartón se lo ve imperturbable y resuelto, en contraste con la mujer que sufre resignada “Lloraba sumisamente, sin el menor espasmo. Él,</p>

	<p>en tanto, se dedicó a revisar las ataduras de la caja y las reajustó” (p. 5) “La muchacha avanzaba con paso vacilante, apoyada en el brazo derecho del hombre” (p. 5).</p> <p>El único contacto visual entre el narrador y el hombre ocurre en el tranvía “Sus ojos desmesurados y sanguinolentos se volvieron hacia mí en varias ocasiones” (Dávila, 2018, p. 6) preludiando la escena en la que el hombre retorna al lugar donde mató a la mujer y ocurre de nuevo la lucha entre la afectividad y el instinto, pero esta vez matizada: “Creí escuchar un sollozo. Luego, un murmullo, y, por fin, el ritmo de una respiración ardorosa batiendo sobre la huella. Aspiraba como un toro” (Dávila, 2018, p. 9).</p>		
Narrador	Focalización y voz	<p>En este relato tanto la focalización como la voz se corresponden: el vigilante es quien ve y quien cuenta el relato.</p> <p>El narrador presenta una focalización interna y voz desde el yo (homodiegético), por lo cual se considera un narrador testigo.</p>	
	Niveles narrativos	<p>Nivel homodiegético: el vigilante-narrador es extradiegético (no está incluido en una historia anterior)</p> <p>Nivel hipodiegético (relato subordinado): El hombre se convierte en narrador cuando le relata a nuestro vigilante-narrador el inicio de la historia que ya conocemos pero desde su perspectiva, con lo cual aporta tres nuevos datos a la historia: la muchacha era virgen y él la violó; y el bebé acomodado en la caja era hijo de ambos. Por ello el hombre en este subnivel es un narrador intradiegético en relación homodiegética.</p>	
	Tiempo	Orden	El relato se cuenta en retrospectiva (analepsis)
		Duración	La mayor parte del relato presenta escenas (el hecho tal como ocurrió) y algunas pausas descriptivas (como la descripción del botadero)
Frecuencia		Relato singulativo	
Eje Paradigmático			

El eje paradigmático de este relato es la oposición Vida-Muerte expresada a través las siguientes relaciones antitéticas:

Vida	Muerte
Luz	Oscuridad
Altura	Profundidad
Lugares abiertos	Lugares cerrados
Instinto	Afectividad

Eje sintagmático

<p>Globos, apoyatura y onomatopeyas</p>	<p>En este cómic predominan las apoyaturas en donde podemos leer algunos fragmentos literales del relato de CDA. Estas apoyaturas no cumplen únicamente la función de facilitar la narración, sino además son ellas las que trasladan la esencia del lirismo propio de la prosa de CDA al cómic.</p> <p>Los globos solo están presentes al inicio de la historia en el diálogo telefónico y en la conversación del bar.</p> <p>La onomatopeya del teléfono que irrumpe el silencio de la noche anunciando el inicio del cómic y las onomatopeyas de beber y de la risa en la escena del bar.</p>
<p>Argumento</p>	<p>El argumento está constituido por la siguiente cadena de acontecimientos:</p> <div style="text-align: center; margin: 20px 0;"> <div style="border: 1px dashed black; padding: 5px; display: inline-block; margin-bottom: 10px;"> María Luisa mata a su hijo recién nacido </div> <div style="margin-left: 100px;"> </div> <div style="margin-left: 100px;">↓</div> <div style="display: flex; justify-content: space-around; width: 100%;"> <div style="text-align: center;"> <p>Llamada telefónica</p> <p>Un hombre escucha por azar una conversación telefónica</p> </div> <div style="text-align: center;"> <p>→</p> </div> <div style="text-align: center;"> <p>Cita en el parque</p> <p>Alberto asesina a María Luisa</p> </div> </div> <div style="margin-left: 100px; margin-top: 20px;">↓</div> <div style="text-align: center; margin-top: 10px;"> <p>Acechanza</p> <p>Alberto se deshace del cadáver de su hijo recién nacido</p> </div> </div>
<p>Viñetas, montaje y ritmo</p>	<p>Llamada telefónica</p> <p>- Plano general, ligeramente picado, de la habitación donde puede observarse un personaje descansando. La angulación picada resalta el estado de ingenuidad del personaje-narrador. Dentro de esta viñeta también tenemos un Plano detalle,</p>

sinestésico, del teléfono cuya onomatopeya nos indica que está sonando irrumpe la tranquilidad de la noche.

-El diálogo telefónico se presenta en tres secuencias en primer plano: la primera, de las bocas de María Luisa y de Alberto; la segunda, de los rostros (que nos indica sus estados de ánimo); y en la tercera los personajes desaparecen para dejarnos solo con sus respectivos globos. Este diálogo está enmarcado por dos viñetas en primer plano del narrador- personaje: una inicial, en la que él contesta la llama y una final en la que cuelga el teléfono.

Cita en el parque

- Plano subjetivo en picado, desde la perspectiva de María Luisa, que muestra la caja cerrada con el objetivo de hacer empatizar al lector con ella que es el que cierra la secuencia de encuentro.

- La secuencia del asesinato de María Luisa presenta un montaje analítico ralentiza el ritmo de narración: inicia con un Plano Detalle del cuchillo sostenido por la mano de Alberto; luego un Plano General, en riguroso picado, de ella tumbada en el piso desangrándose con la caja al lado que realza el dramatismo de la acción.

Acechanza

- Varios Planos Generales de Alberto de espaldas que intensifica la situación de acechanza, de persecución.

- La secuencia de Alberto caminando por el vertedero con la caja que comienza con un Plano General de él a la entrada y termina con un Plano Detalle de un pescado putrefacto lleno de larvas que pisa, crea un verdadero efecto de zoom para destacar la podredumbre del entorno.

- Planos generales donde encontramos a Alberto y al narrador-personaje juntos que juega con la condición de observador de éste último: el primero muestra a lo lejos a Alberto, de espaldas, y de cerca al narrador personaje también de espaldas (observador observando); y el segundo, muestra a Alberto de frente y cercano, a y a lo lejos al narrador-personaje también de frente (observador observado). Estos dos planos forman un contra plano.

	<p>- La secuencia de la violación está contada mediante dos Planos Detalle: uno del ojo de la mujer con una mirada aterrada y otro de unas manos (una subyugando a la otra) que refuerzan la sensación de resistencia por parte de la mujer. Estos dos planos constituyen una sola viñeta que narra de manera muy sutil un episodio sumamente violento.</p> <p>- La secuencia final subraya el sadismo de Alberto: un Primer Plano de su rostro riendo, con la respectiva onomatopeya; otro Primer Plano de su rostro, escupiendo; y un Plano General del amanecer visto a través de una ventana sobre cuyo vidrio ha terminado el escupitajo que establece una correspondencia con la apoyatura que contiene las últimas palabras del narrador.</p>
Personajes	<p>El narrador-personaje está representado como un hombre de mediana edad. Nunca se muestra sus ojos debido a que porta todo el tiempo unas gafas, e incluso en el inicio donde lo vemos acostado en una vieja bodega, su cabeza queda fuera de la viñeta.</p> <p>Alberto, el protagonista, sufre en el relato una metamorfosis. Pero esta transformación no es inmediata porque tenemos una plano de transición (entre el plano de Alberto humano, en cuclillas, y el plano en contrapicado del minotauro) en la que vemos la sombra de Alberto, reflejada en el charco de sangre ya seca, con unos cuernos incipientes.</p>
Color	<p>- El color en este cómic separa cada una de las escenas esquematizadas en el argumento: un tono verde petróleo para la escena de La llamada telefónica; un tono sepia para la escena de la Cita en el parque; y de nuevo un tono verde petróleo, más claro, para la escena de la Acechanza, con la utilización del amarillo (que imita la luz artificial) para distinguir a los personajes dentro del bar.</p> <p>- La utilización especial del rojo no solamente en la secuencia del asesinato de María Luisa, sino en la secuencia de transformación de Alberto en toro con la mancha de sangre, roja, en el suelo, puesto que este color se asocia a la excitación o a la agresividad (Heller, 2004, p. 65) y también porque existe la creencia de que</p>

	este color excita al toro (Heller, 2004, p.74) porque en el ámbito de la tauromaquia el capote, utilizado para provocar al animal, tradicionalmente ha sido el rojo.								
Paso del tiempo	- El Plano Detalle del charco de sangre, brillante y fresco, que recalca el carácter de reciente del crimen y el plano detalle de los pies congregados alrededor de él, constituyen una elipsis de transición que suprime el tiempo muerto entre el asesinato y la llegada de la ambulancia.								
Eje paradigmático									
<p>El eje paradigmático de este relato es la oposición Vida-Muerte expresada a través las siguientes relaciones antitéticas:</p> <table border="1" data-bbox="502 1234 1074 1722" style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <thead> <tr> <th data-bbox="502 1234 793 1294">Vida</th> <th data-bbox="793 1234 1074 1294">Muerte</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td data-bbox="502 1294 793 1451">Plano General, Plano Medio</td> <td data-bbox="793 1294 1074 1451">Plano Picado, Plano Detalle</td> </tr> <tr> <td data-bbox="502 1451 793 1630">Tonalidades verde petróleo y sepia</td> <td data-bbox="793 1451 1074 1630">Color rojo</td> </tr> <tr> <td data-bbox="502 1630 793 1722">Montaje lineal</td> <td data-bbox="793 1630 1074 1722">Montaje analítico</td> </tr> </tbody> </table>		Vida	Muerte	Plano General, Plano Medio	Plano Picado, Plano Detalle	Tonalidades verde petróleo y sepia	Color rojo	Montaje lineal	Montaje analítico
Vida	Muerte								
Plano General, Plano Medio	Plano Picado, Plano Detalle								
Tonalidades verde petróleo y sepia	Color rojo								
Montaje lineal	Montaje analítico								

2) La batalla

Relato- César Dávila Andrade	
Eje sintagmático	
Marco	<p>La presencia de la muerte se encuentra fuertemente tanto en el comienzo como en el final del relato. No es exactamente la muerte de un personaje específico la que marca el comienzo o el fin de la historia, sino el cuartelazo que acontece en el exterior y que se desarrolla, de fondo, a la par con el relato.</p> <p>El principio muestra dos acciones en paralelo: por un lado el comienzo de un amotinamiento en el cuartel, en el exterior; y por otro el de la agonía de una mujer enferma “El fuego comenzó poco después de medianoche, cuando la mujer había dejado de quejarse y, entregando el rostro a su perfil verdoso, empezara a emitir aquel estertor acuoso”. También la hora “poco después de medianoche” (Dávila, 2018, p. 13) es un elemento indicador del comienzo del relato, relacionado al del nuevo día.</p> <p>El final está claramente señalado con el cese de fuegos: “Había terminado la batalla: empezaban los servicios de la muerte” (Dávila, 2018, p. 27) y por el inicio de la agonía de quien para entonces es ya la protagonista, Aguedita.</p>
Espacio	<p>El espacio en el relato, además de ser el lugar donde se lleva a cabo las acciones de los personajes, es el que señala la movilidad de la muerte. En ella -anteriormente lugar de intensa actividad, donde se despostaba a los cerdos y luego se los preparaba y servía en platos de fritada- es el lugar donde la muerte encuentra un sitio fijo: la moribunda porquera. Pero, pese a que este lugar pueda parecer en un principio la boca de la muerte, de la que sobre todo el Zambo quiere escapar, es solo uno de los sitios donde se la siente convencionalmente; la muerte está en la casa, está afuera en la contienda, es omnipresente.</p> <p>Dentro de la tienda, lugar cerrado, la muerte se encuentra en reposo y los vivos son sus observadores; aquí los moribundos se extienden, se estiran antes del último aliento. La muerte se hace sentir no solo en la hediondez del cadáver. Sino en todo el ambiente de la casa: cristales sucios de grasa de cerdo, la tinaja de agua, incluso en las moscas que revolotean. En cambio, afuera ella está en constante movimiento: en las balas que van y vienen, en el ladrido de las metralletas y en los cañazos.</p>

	<p>Aquí la muerte es cazadora, es quien observa con su haz luminoso y engulle con su oscuridad silenciosa; en este sitio los vivos se encogen, se inmovilizan para no morir.</p>
<p>Argumento</p>	<p>El argumento está constituido por la siguiente cadena de acontecimientos:</p> <div style="text-align: center; margin: 10px 0;"> <div style="border: 1px dashed black; padding: 5px; display: inline-block;"> <p>Inicia el motín en el cuartel a las a fueras de la ciudad</p> </div> </div> <p style="text-align: center;"> </p> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <div style="width: 45%;"> <p>Una mujer agoniza y su esposo espera impaciente su muerte para abandonarla (oposición a la moral: el marido no estuvo con ella por “amor”)</p> </div> <div style="width: 45%; text-align: right;"> <p>El padrastro manosea a su hijastra (oposición a la ley: la muchacha es menor de edad; y a la moral: él es quien debería cuidarla)</p> </div> </div> <p style="text-align: center;">↓</p> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <div style="width: 45%;"> <p>El hombre escapa buscando refugio en una cantina y muere en el trayecto por un disparo (oposición a la moral: abandona sus hijastros y al cadáver de su mujer)</p> </div> <div style="width: 45%; text-align: right;"> <p>La mujer muere y el marido su planifica su huida del lugar (oposición a la moral: hurta las pertenencias de valor de la mujer)</p> </div> </div> <p style="text-align: center;">↓</p> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <div style="width: 45%;"> <p>El hijastro abandona la tienda para ir a la cantina (oposición a la moral: abandona a su madre y a su hermana)</p> </div> <div style="width: 45%; text-align: right;"> <p>La hijastra, Aguedita, agoniza (oposición a la ideología dominante: se entrega a la muerte para huir del destino que le corresponde como mujer)</p> </div> </div> <p style="text-align: center;">↓</p> <div style="text-align: center;"> <div style="border: 1px dashed black; padding: 5px; display: inline-block;"> <p>El cuartelazo finaliza</p> </div> </div> <div style="text-align: center; margin-top: 10px;"> <div style="border: 1px dashed black; padding: 5px; display: inline-block;"> <p>Inicia el fuego desde la ciudad hacia el cuartel</p> </div> </div>

<p>Personajes</p>	<p>Masculinos</p> <p>El zambo es descrito como un hombre aprovechado y así aparece desde su primera línea de diálogo cuando dice “Maldita sea” al impacientarse por la muerte de su mujer, además por llevarse no solamente el dinero de ella sino también por no tener el menor escrúpulo de arrancarle la cadena de oro al cadáver. Mientras se mantiene dentro de la tienda las reminiscencias de la lascivia con la que deseaba a su mujer cuando estaba viva contrastan con la repugnancia que tiene por su cuerpo en descomposición; y por ello esto se declara como dispensado de la muerte cuando dice “Unos viven otros mueren”. Pero esto cambia cuando, en medio de la contienda, siente que su vida corre peligro y desvalido hasta intenta encomendarse a Dios “y recitó mentalmente una jaculatoria en la que nunca había pensado antes” (Dávila, 2018, p. 25). De aspecto físico solo se indica que tiene el cabello rizado al cual debe su apodo “zambo”. Y en cuanto a su carácter, además de ser vividor, el relato deja ver que es una persona apegada a los formalismos cuando piensa en si llevará luto o no y cuando intenta amortajar al cadáver porque “lo ordena la Santa Iglesia”.</p> <p>El hijastro en un principio intenta imitar a la hermana hasta en los sollozos, luego se decide por imitar al padrastro –quien es el único al que escucha “El chico retuvo todo el tiempo la imagen del padrastro ausente, moviéndose detrás de él y diciéndole algo que no llegaba a entender” (Dávila, 2018, p. 25)- y huye y logra lo que este no pudo: llegar a la cantina de Terán para embriagarse.</p> <p>Femeninos</p> <p>La porquera, al igual que el zambo, era lujuriosa. Ella sabía que él era un oportunista e incluso fue ella misma quien, maternalmente, le propuso estar juntos. La transformación física que de ella se ofrece en el relato es drástica: por un lado se la percibe atareada faenando cerdos, enérgica y voluptuosa amando y sirviendo platos de fritada; por otro se la percibe como uno de sus animales faenados en repulsiva putrefacción donde hasta las moscas han desovado.</p> <p>La hijastra, llamada Aguedita, se la describe como una adolescente rebelde, por un lado, cuando su padrastro se le acerca, en medio de la agonía de su madre, para manosearla y ella le aruña con rabia y cuando se deja alcanzar por la muerte renegando del destino que le tocará como mujer; y por otro como un ser de una</p>
--------------------------	--

	<p>ternura inmensa para su madre, puesto que ella es la única que no siente asco de su estado de descomposición, y más bien la abraza hasta ser una sola con ella.</p> <p>Existe una identificación entre Aguedita y su madre, y entre el hijastro y el zambo, por lo que pareciera que hombres y mujeres forman sendas cofradías, cada una hermética porque existe una falta de entendimiento entre lo femenino y lo masculino “A veces, mirábanse en absoluta mudez y llegaban a desconocerse, rayados por el sol que atravesaba las grietas, como dos estúpidos animales diferentes” (Dávila, 2018, p. 25). Solo las mujeres son capaces de comprenderse entre ellas (se convierten en muñecas de trapo), y solo los hombres entre ellos (se convierten en chanchos). El único punto de convergencia, efímero, entre estos dos géneros es lo sexual y lo maternal: “Tanto el muchacho como el padrastro habían permanecido algún tiempo, cada cual a su manera, dentro del hondo cuerpo de la blanca-madre-muñeca de trapo” (Dávila, 2018, p. 27).</p> <p>Los insectos</p> <p>Las moscas son uno de los personajes más interesantes del relato porque son las diminutas encarnaciones de la misma muerte. La adjetivación que CDA les da es rica: irónicas, libertinas, beatas, etc. Además, de ellas se vale para evidenciar la presencia del erotismo –atribuido exclusivamente a la vida- en la muerte “Parecían llorar, gruñir, implorar como minúsculas beatas negras, atacadas de cachondez, sobre un inmenso lecho oliente a cerdo” (Dávila, 2018, p. 20).</p> <p>Los piojos, sin embargo, están relacionados a la vida. Ellos, a diferencia de las moscas, escapan del cadáver y de los dominios típicos de la muerte “y reconoció que eran los piojos de la mujer. Experimentando el frío de la muerte abandonaban instintivamente el cuerpo” “ellos no bajan a los sepulcros porque tienen terror a la muerte” (Dávila, 2018, p. 23).</p>	
Narrador	Focalización y voz	La focalización de éste relato es focalizaciones: primero el zambo, y a la muerte de este, Aguedita, es decir, conocemos en el relato los pensamientos y sentires de estos dos personajes.

		La voz corresponde un narrador heterodiegético, el relato está contado desde el no-yo.	
	Niveles narrativos	Nivel heterodiegético: el narrador es extradiegético, no pertenece al mundo narrativo y por su compenetración con los personajes puede considerarse en estilo indirecto libre.	
	Tiempo	Orden	El relato se cuenta en retrospectiva (analepsis)
		Duración	La mayor parte del relato presenta escenas (el hecho tal como ocurrió) y algunas elipsis entre el paso de un día al otro, y algunas pausas descriptivas (como la descripción de las moscas molestando al zambo)
		Frecuencia	Relato singulativo

Eje Paradigmático

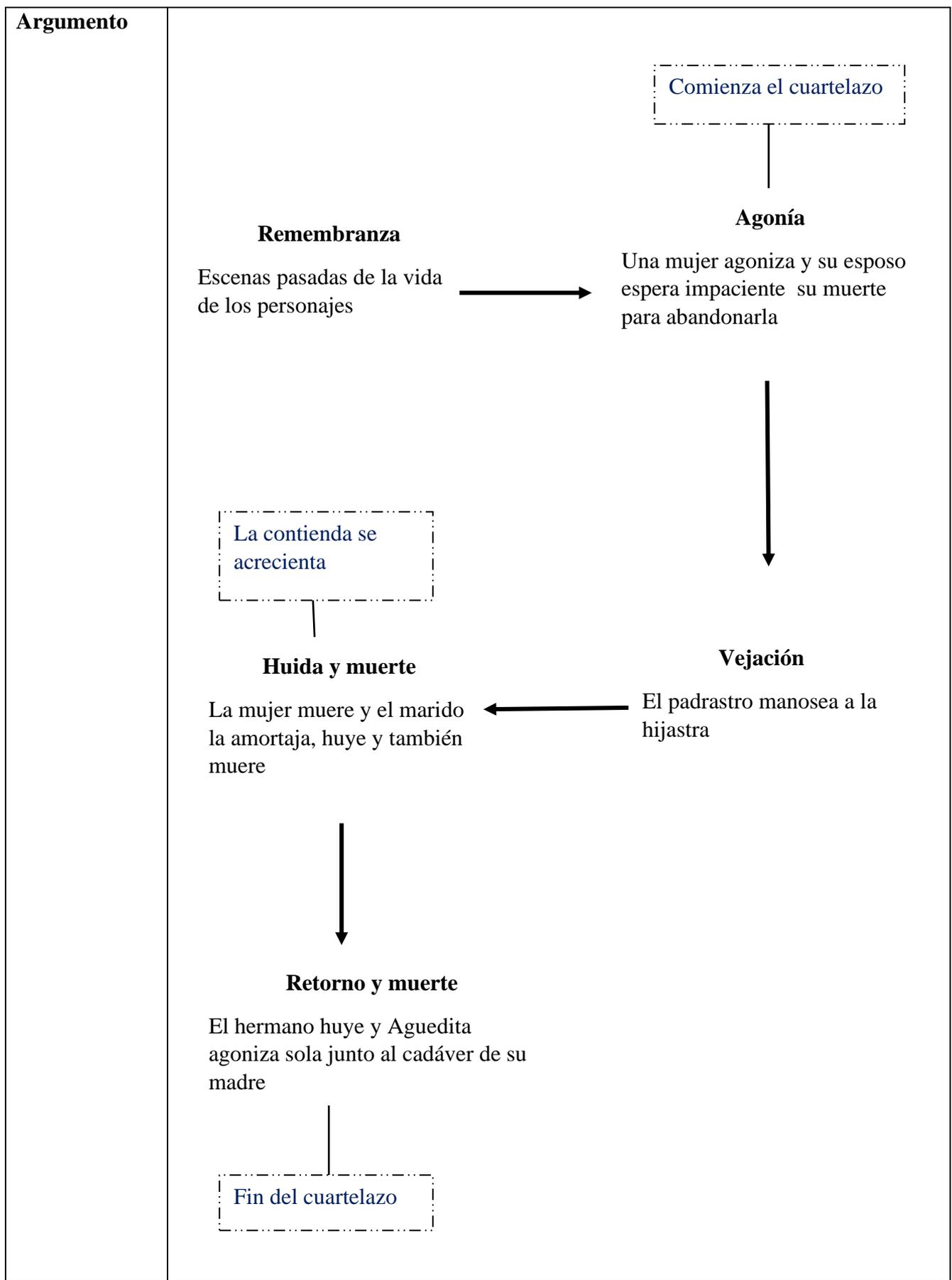
El eje paradigmático de este relato es la oposición Vida-Muerte expresada a través las siguientes relaciones antitéticas:

Vida	Muerte
Altura	Profundidad
Encogimiento	Extensión
Abandono	Amparo
Piojos	Moscas

Adaptación- Gabriela Alemán y Carlos Villareal Kwasek

Eje sintagmático

Globos, apoyatura y onomatopeyas	Abundan las apoyaturas donde se lee lo que relata el narrador. Los únicos globos que aparecen son de diálogos de los personajes desde los cuales se enfoca la historia. Existe una sola onomatopeya, la de un cañonazo, y es la que nos saca de golpe del flashback para indicarnos el presente del relato.
---	---



<p>Viñetas, montaje y ritmo</p>	<p>Remembranza</p> <ul style="list-style-type: none"> - Desde la primera viñeta ya se nos presenta la rivalidad vida-muerte, aludiendo el dominio de la primera sobre la segunda, con un Plano General, ligeramente contrapicado, de la porquera en su sangrienta faena y a sus pies, derribado y desangrándose, un chanco. Alrededor de ella hay un aura de fuego del cual salen el humo y las llamas que ondulan por toda la viñeta, por lo que mientras más intensa es la actividad también lo es el fuego. - Una misma viñeta nos presenta dos planos: <p>El primero, un Plano Medio de la porquera y su hija llevando los platos de fritada y mote y la cabeza del cerdo. La cabeza de cerdo tiene un fuerte significado no solo por la tradición gastronómica ecuatoriana donde se la considera la parte más apetecible del cerdo (y de hecho se le dedica una preparación especial), sino también, en montaje con la anterior viñeta, porque es el aparente triunfo de la vida sobre la muerte; como lo afirma Costas (2014): “Las cabezas/cráneos trofeo no solo son considerado símbolo o metáfora de la regeneración y el renacimiento sino también fuente de poder” (p.4) la cabeza en ese sentido es el trofeo que se exhibe a los comensales.</p> <p>El segundo, es un Plano General, en picado, de la mesa de los comensales y del muchacho y el Zambo sirviéndoles. Estos dos planos no están separados por líneas como normalmente se acostumbra, sino por el esqueleto de un cerdo, que es un factor importante no solo porque indica el paso del tiempo, sino porque además es parte de una analogía que detallaré más adelante.</p> <p>Agonía</p> <ul style="list-style-type: none"> - La primera viñeta de este segmento muestra un Plano Subjetivo desde la perspectiva de la moribunda porquera. Es una viñeta que proporciona bastante información de lo que ocurre en el interior de la tienda y en el exterior al dejar ver tres niveles de profundidad: el primero, los pies de la moribunda; el segundo, el zambo de espaldas mirando a la ventana en posición agresiva; y el tercero, el fuego de la batalla a lo lejos.

- La siguiente viñeta nos muestra por Planos Medios, separados, de los hijos durmiendo, y en el centro un Plano General en picado de la mujer acostada en la cama en donde, a manera de rayos equis, podemos ver el esqueleto de la mujer. Este plano, junto con el del plano del esqueleto del cerdo, constituye la analogía de la mujer con el cerdo del cual aprovecharon toda la carne.

Vejación

- La secuencia de manoseo presenta dos Planos Medios de Aguedita durmiendo y la mano del padrastro avanzando, dos Primeros Planos del rostro de ella donde se la ve despertando y gritando y por último un plano medio del padrastro en las sombras siendo arañado por ella. Esta secuencia está fragmentada de tal modo que el ritmo resulta lento y creciente: empieza con Aguedita durmiendo y termina con Aguedita arañando el rostro del padrastro.

- Luego del arañazo de Aguedita, se ve en otro plano al Zambo desprendiéndose de su máscara de hombre y lo vemos cómo es realmente: un cerdo antropomorfo.

Huida y muerte

- El Plano Medio del cadáver de la mujer está en picado para resaltar el fuego que de ella sale, representando su alma que asciende y forma un rostro aterrado en el centro.

- Los Planos Medio que se presenta del cadáver de la madre de donde sale un globo perteneciente a las palabras del Zambo, del hijo sentado y de la hija llorando dilatan y dan cierto suspenso el momento previo a presentar el Plano General en picado, para subrayar la fragilidad de los personajes, de la madre gigante con sus dos hijos a cada lado llorando.

- Una viñeta muestra un Plano General del cuartel en tinieblas con un fulgor proveniente de la batalla que se libra y otra muestra el interior de la casa la escena del amortajamiento: un Plano Medio del Zambo sosteniendo las sábanas, y tres Planos Medios de la mujer (uno donde está desnuda, otro cubierta hasta el pecho y en el último cubierta hasta el cuello) mediante los cuales se evidencia el transcurso de la acción; una vez más los planos no están separados por el recuadro sino por un elemento de la escena, la mortaja. A continuación se ve una viñeta que ocupa una

página entera donde está la mujer completamente amortaja; aquí no existe apoyatura, el texto se encuentra dentro de la mujer a manera de epitafio.

Retorno y muerte

- Plano General, en contrapicado, de la mujer, “viva” una vez más, con su mortaja extendida en cuyo interior se aloja Aguedita de tal forma que parecen una matrioshka. Las costillas de la madre le perforan los brazos, y sus pies casi desvanecidos dan una sensación de levitación. El hermano también se encuentra en el plano pero no mira a las mujeres, permanece dormido en el suelo mientras ellas flotan. La disposición de sus cuerpos dentro de esta viñeta (él en horizontal, y las mujeres en vertical) ayuda a crear la sensación de abandono y falta de compenetración entre las ellas y el muchacho.

- Plano Medio, en contrapicado, donde Aguedita resulta casi una imagen sacra sosteniendo piadosamente a su madre, en la oscuridad de la noche como una paraselene cuyos halos concéntricos ocupan toda la viñeta.

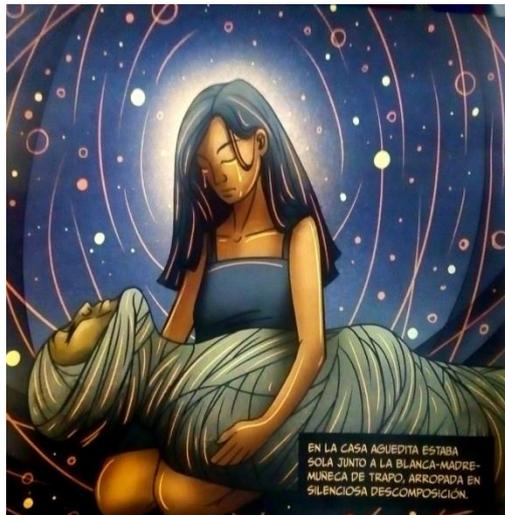


Imagen 10: Aguedita sosteniendo a su madre. La batalla, de G. Alemán y C. Villarreal, 2018, p. 16

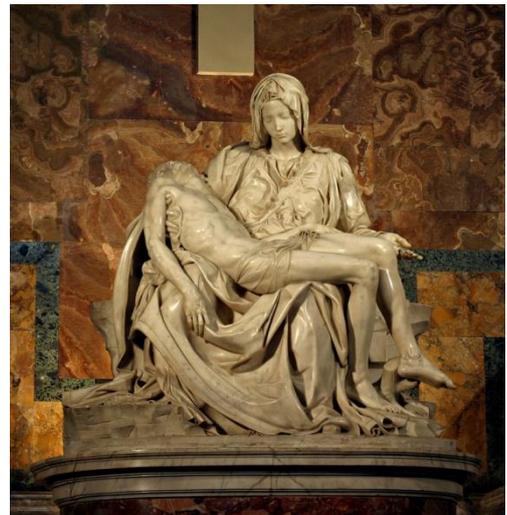


Imagen 9: La piedad del Vaticano, de Michelangelo Buonarroti

La viñeta de la piara muestra en un Plano Medio, que resulta casi como en un travelling, a cuatro cerdos, dos de ellos son el hermano y el padrastro (reconocibles por los rizos y por la gorra) el cerdo-padrastro tiene los ojos cerrados, y los demás cerdos no tiene iris, a excepción del hermano, que es en quien confluye la mirada de toda la piara.

Personajes	Debido a que el relato presenta dos personajes femeninos y dos masculinos, los personajes que presentan una transformación tienen rasgos distintivos. Por ejemplo la porquera tiene un lunar sobre el labio superior derecho lo que la hace fácilmente reconocible cuando la vemos postrada en la cama con la cara demacrada; el Zambo, además de los rizos, presenta un bigote que lo hace ver maduro, en cambio el hijo viste todo el tiempo una gorra y todo esto los hace identificables dentro de la piara.
Color	Destaca el color rojo-anaranjado para la sangre (presente al inicio) y el fuego (presente de principio a fin de la historia, a veces más intensa, a veces menos) que tiene un significado existencial para la mayoría de culturas (Heller, 2004, p. 53). Los colores que se le da a Aguedita, en un primer instante celeste igual que al hermano luego, hacia el final, se transforma en un azul oscuro que intensifica su posición de lejana e infinita porque Según Heller (2004) los colores también crean perspectiva, y en el caso del azul es el que más alejado está de todos los colores; además dentro de la tradición cristiana el azul es por excelencia el color de la Virgen María (p. 24- 33).
Paso del tiempo	- La viñeta de transición entre el pasado y el presente del relato lo constituye un plano general de la tienda, en la noche, con Primeros Planos del rostro de la porquera, deteriorándose por una enfermedad, acompañados hacia arriba con las fases de la luna. El montaje de estos elementos dentro de la viñeta ayuda a formar la percepción del paso del tiempo. No es casual que sea precisamente el ciclo de la luna que acompañe la transformación de la mujer puesto que la luna es un elemento fuertemente asociado a lo femenino, no solo en las culturas romana y griega, sino también en culturas prehispánicas de Sudamérica como la inca (Quilla) o la guaraní (Jasy); además el ciclo lunar y el ciclo menstrual tienen una duración semejante.
Eje paradigmático	

El eje paradigmático de este relato es la oposición Vida-Muerte expresada a través las siguientes relaciones antitéticas:

Vida	Muerte
Primer Plano	Plano General
Rojo- anaranjado	Azul oscuro
Montaje analítico	Montaje lineal

3) El cóndor ciego

Relato- César Dávila Andrade	
Eje sintagmático	
Marco	<p>El inicio, antes de presentarnos cualquier tipo de descripción (como ocurre con la mayoría de relatos para situar al lector), recurre al sentido del olfato, lanzando directamente las palabras del viejo cóndor: “-Huelo a carne quemada-” (Dávila, 2018, p. 29) invitando al lector a acompañarlo en su ceguera, anunciada ya desde el título. A continuación, cuando los otros dos cóndores le informan que son los indios marcando el ganado, se presenta una doble situación de sometimiento. Por un lado los animales, marcados de por vida como propiedad de sus dueños; y por, los indios quienes llevan a cabo la herra, costumbre traída por los españoles en la conquista.</p> <p>El final lo marca la muerte del cóndor ciego, pero no en forma de asesinato o de enfermedad (vistos en los dos relatos anteriores) sino a manera de suicidio como único escape digno a una imposibilidad lacerante.</p>
Espacio	<p>Las alturas constituyen un lugar de vigilancia y de observación para los cóndores desde el cual toda lo que está en el suelo parece insignificante: la hacienda Ingachaca es una mancha verdinegra y el río un hilo imperceptible. Además, en estas alturas están los nidos de los cóndores, donde duermen, descansan o comen. El altiplano, visto siempre desde las alturas,</p>

	<p>es donde se suscita la muerte: donde cae el indio con la mula, los conejos fatigados, los caballos despatarrados y los toros cimarrones solitarios.</p> <p>Desde su alto refugio, los cóndores no solo registran la Cordillera Andina sino también, remoto pero aún visible, el mar y el Pastaza. Si se toma en cuenta la división regional del Ecuador, la descripción del mar y de sus costas es una mirada hacia el Este, es decir, hacia la Región Costa; y la descripción del sonido de las aguas del Pastaza (que nace a los pies del Tungurahua y atraviesa la Cordillera Oriental para dirigirse al Amazonas) es una mirada hacia la Región Amazónica; en ese sentido es como si los cóndores tuvieran la visión de todo el territorio ecuatoriano.</p>
<p>Argumento</p>	<pre> graph TD A[Un grupo de cóndores avista la marcación de ganado que llevan a cabo los indios] --> B[Sarcoramphus encuentra alimento para el grupo: los cadáveres de un indio y su mula.] B --> C[El viejo cóndor ciego, líder del grupo, manda llamar a Amarga, su compañera.] C --> D[El cóndor ciego se lanza al abismo para morir] E[Retrospectiva de su juventud junto a Amarga] </pre> <p>Un grupo de cóndores avista la marcación de ganado que llevan a cabo los indios</p> <p>Sarcoramphus encuentra alimento para el grupo: los cadáveres de un indio y su mula.</p> <p>El viejo cóndor ciego, líder del grupo, manda llamar a Amarga, su compañera.</p> <p>El cóndor ciego se lanza al abismo para morir</p> <p>Retrospectiva de su juventud junto a Amarga</p>

<p>Personajes</p>	<p>El cóndor ciego es el viejo líder de un grupo de cóndores más jóvenes. Su sabiduría y experiencia que le ha dado los años de vida son las que guían cada una de las actividades del grupo; los demás cóndores le obedecen sin cuestionarlo y le guardan un respeto solemne a pesar de su ceguera “-¿Volar, tú?- preguntó Chambo, con respetuoso interés” (Dávila, 2018, p. 32). Pero a la vez Chambo, Sarcoramphus, Huáscar y Amarga, su compañera, son las garras sobre las cuales se sostiene.</p> <p>El cóndor ciego sabe que sus glorias pasadas no volverán al igual que su vista, por ello, decide llevar a cabo su ceremonia final que inicia con un último banquete donde pide los testículos y el corazón del indio muerto. La elección de estas partes no es gratuita.</p> <p>Los testículos son los órganos donde se producen los gametos masculinos y la testosterona; así. El corazón es uno de los órganos vitales, encargado de bombear la sangre a todo el cuerpo y además para muchas culturas es también el órgano donde residen los sentimientos. En este sentido, simbólicamente, el último festín del cóndor es, por un lado, la virilidad y la perpetuación de la vida, y por otro, el ritmo vital y el alma.</p> <p>El ritual del cóndor continua con un ascenso seguido por su séquito y al llegar a lo más alto pronuncia las siguiente palabras “-¡Descanse y vuele el hombre y muera otra vez conmigo!” (Dávila, 2018, p. 35) a manera de fórmula ceremonial, para luego emprender el último vuelo y lanzarse al abismo.</p> <p>En los dos relatos anteriores Ataúd de cartón y La batalla CDA sugería una transformación animal de sus personajes humanos; sin embargo, en El cóndor ciego, el autor nos insinúa una transformación humana de un personaje animal. Un animal que tiene conciencia de su propia decadencia y que escoge por ello terminar con su vida de la manera más digna.</p> <p>El significado del cóndor tiene un gran peso en el relato, por un lado porque fue un ave sagrada, mensajero divino, no solo para la cultura inca sino, desde mucho antes, para culturas preincaicas (Cultura Chavín, Tiwanaku) y para todos aquellos pueblos que se asientan cerca de la Cordillera de los Andes, hogar natural de esta ave (Gordillo, 2002, p. 327- 332). Para el Ecuador el cóndor es un caso especial al ser el ave nacional y uno de los elementos del Escudo Nacional, es el símbolo del poderío y fuerza de la Nación.</p>	
<p>Narrador</p>	<p>Focalización y voz</p>	<p>Focalización interna, conocemos los pensamientos y sentimientos del protagonista únicamente. La voz corresponde al no-yo, heterodiegético.</p>

	Niveles narrativos	Nivel heterodiegético: el narrador es extradiegético, no pertenece al mundo narrativo.	
	Tiempo	Orden	El relato se cuenta en retrospectiva (analepsis)
		Duración	La mayor parte del relato presenta escenas (el hecho tal como ocurrió) y algunas pausas descriptivas del paisaje.
		Frecuencia	Relato singulativo

Eje Paradigmático

El eje paradigmático de este relato es la oposición Vida-Muerte expresada a través las siguientes relaciones antitéticas:

Vida	Muerte
cielo	tierra
cima	abismo
amanecer	ocaso

Adaptación- Álvaro Alemán y Carlos Villareal Kwasek

Eje sintagmático

<p>Globos, apoyatura y onomatopeyas</p>	<p>Los fragmentos textuales del relato de CDA aparecen en apoyaturas; estas apoyaturas no siempre están encerradas en un recuadro y a veces aparecen escritos sobre objetos dentro de la viñeta.</p> <p>En los globos se puede leer nuevos diálogos, nunca alejados del relato original, transformados a un registro coloquial del dialecto ecuatoriano.</p>			
<p>Argumento</p>	<table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="text-align: center; width: 50%; vertical-align: top;"> <p>Revisión oftálmica</p> <p>Un viejo y ciego hombre-cóndor (León Febres Cordero) asiste a un consultorio oftálmico</p> </td> <td style="text-align: center; width: 10%; vertical-align: middle;"> <p>→</p> </td> <td style="text-align: center; width: 40%; vertical-align: top;"> <p>El último vuelo</p> <p>El hombre-cóndor León Febres Cordero ordena a sus sirvientes traer un par de objetos y convoca a una conferencia de prensa</p> </td> </tr> </table>	<p>Revisión oftálmica</p> <p>Un viejo y ciego hombre-cóndor (León Febres Cordero) asiste a un consultorio oftálmico</p>	<p>→</p>	<p>El último vuelo</p> <p>El hombre-cóndor León Febres Cordero ordena a sus sirvientes traer un par de objetos y convoca a una conferencia de prensa</p>
<p>Revisión oftálmica</p> <p>Un viejo y ciego hombre-cóndor (León Febres Cordero) asiste a un consultorio oftálmico</p>	<p>→</p>	<p>El último vuelo</p> <p>El hombre-cóndor León Febres Cordero ordena a sus sirvientes traer un par de objetos y convoca a una conferencia de prensa</p>		
<p>Viñetas, montaje y ritmo</p>	<p>Revisión oftálmica</p> <p>Esta es una viñeta, a modo de introducción, de una página entera donde se muestra un Plano Medio de un hombre viejo haciéndose un cheque oftálmico. La luz de la lámpara de hendidura del oftalmólogo ilumina tenuemente el consultorio y se puede distinguir como sombra las alas del viejo, un deformado Escudo Nacional, y un ejemplar del cómic más popular de Latinoamérica, Condorito. La apoyatura, que contiene un fragmento textual del relato de CDA, ayuda a comprender que ese hombre es el cóndor ciego. El siguiente Plano Detalle está la lámpara de hendidura mostrándonos el ojo blanquecino en cuyo interior vuela un cóndor.</p> <p>El último vuelo</p> <p>- La primera viñeta es un Plano General, en contrapicado, de unos cóndores sobrevolando la ciudad con los rayos de sol. En el siguiente Plano General se observa un par de sombríos cóndores antropomorfos aterrizando.</p>			

- La secuencia de la compra del periódico se compone por un par de Planos Medios de los hombres-cóndor y de un indígena, bastante pequeño en comparación a ellos, que es quien se los vende. El Plano Subjetivo desde los ojos de uno de los hombres-cóndor permite ver una moneda de cincuenta centavos de dólar con la cara de Eloy Alfaro y el escudo, y en un extremo de ella un texto arqueado que reza “AMNESIA NO ES REPÚBLICA”; también se puede leer dos encabezados del periódico: “BEKSINSKY ASESINADO” y “PRESIDENTE LLAMADO A JUICIO POLÍTICO POR EL GOBIERNO” que permiten situarnos y ubicarnos en el tiempo.
- La viñeta que permite comprender de qué va la secuencia de la compra de periódico es aquella que consta de un Primer Plano de León Febres Cordero conversando con sus sirvientes en donde ellos se refieren al “presidente” de los titulares como “el longo”; a continuación él les ordena ir a Carondelet y traer su celular y agenda (en clara referencia al texto original de CDA donde el cóndor ciego pide los testículos y el corazón del indio) y, se lee en un globo las palabras del viejo “Mi último negocio”.
- Plano General donde vemos a León Febres Cordero, arrastrando a un cóndor atado de las patas, caminar frente a algún edificio público.
- La escena de Febres Cordero en su alto nido nos presenta, mediante un montaje analítico de la viñetas, un Plano Medio de León Febres Cordero de espaldas, con sus alas de cóndor, y fumando un viendo hacia la ciudad rodeado de fotos de su glorioso pasado. Los Planos Detalle de su ojo sano, de la mano de un torturado, de la mano de él sosteniendo el puro humeante, y de un filete de carne fresco, ralentizan el ritmo dan cuenta del lado oscuro de aquel “triumfal” pasado. Por último, los Planos subjetivos desde el automóvil con un ángulo ojo de pez -donde se observa casi deformado el exterior: el tráfico de la ciudad y el comercio informal de las calles- imprimen una aceleración en el ritmo, y en sus apoyaturas se lee las palabras del locutor de radio volviendo a recalcar el juicio político al presidente.
- La secuencia del ascenso del “cóndor ciego” nos pone en un Plano Americano a Febres Cordero en grato triunfo con sus secuaces, sosteniendo bolsas de dinero y su mano sosteniendo un arma de fuego todavía humeante. Lo más llamativo de esta viñeta es que no está enmarcada por recuadros, sino por un cóndor con las alas abiertas, de tal manera que da la sensación de que aquello acontece dentro del escudo nacional. Por último, otra

	<p>secuencia que ralentiza el ritmo para el remate, está constituida por un Plano General, ligeramente en picado, de un alto edificio lleno de antenas de comunicación y de donde vemos salir los globos con las palabras de Febres Cordero; un Plano Detalle de un ala desplegada lista para el vuelo; y un Primer Plano de los rostros incrédulos de los espectadores de la conferencia de prensa.</p> <p>- El fina es un Plano General del “cóndor ciego” cayendo al vacío de cabeza; de él se han desprendido algunas plumas y sus icónicos lentes.</p>
Personajes	<p>El cóndor ciego aquí lo vemos como un ser mitad humano, mitad bestia. La mitad bestia se evoca directamente al mítico animal del relato original de CDA, pero la mitad humana está relacionada con un personaje de la historia ecuatoriana contemporánea y aunque en cómic nunca se menciona su nombre –incluso, en una de las apoyaturas, cuando el locutor de radio está a punto decir su nombre, lo tapa la onomatopeya de la interferencia- sabemos que se trata de él gracias a sus inconfundibles ojos saltones, su guayabera, su bigote, sus gruesos lentes e incluso su particular manera de hablar: León Febres Cordero.</p> <p>Este pequeño cambio de perspectiva -bastante personal del guionista- en cuanto al personaje, en el cómic, le suma un significado nuevo al relato de CDA. El Fakir, con su relato, nos mostró el lado solemne de la decadencia tomando como referencia a un ser mítico y emblemático de nuestro país, el cóndor, en cambio, Alemán en su adaptación da la vuelta a la moneda y nos muestra la otra cara replanteándonos incluso el significado de ese símbolo patrio, que representa a una nación construida sobre sombríos y sangrientos secretos.</p>
Color	<p>Encontramos juegos de luz y sombra, lo que le otorga al cómic un carácter sombrío y turbio.</p> <p>El particular uso que se le da al color rojo en la viñeta donde se muestra un filete de carne sobre el cual está escrito la palabra “VÍCTIMA” nos sugiere que los crímenes cometidos durante su período de gobierno siguen frescos, que las víctimas, los torturados y desaparecidos, aún sangran porque no han encontrado justicia (Santiago y Andrés Restrepo, Consuelo Benavides...)</p>

Paso del tiempo	El puro, que lo vemos fumar a lo largo del cómic, en una de las viñetas finales lo vemos sobre una mesa completamente terminado.
------------------------	--

Eje paradigmático

El eje paradigmático de este relato es la oposición Vida-Muerte expresada a través las siguientes relaciones antitéticas:

Vida	Muerte
Plano General y Medio	Plano Detalle
Ángulo ojo de pez	Ángulo picado
Montaje lineal	Montaje analítico

4) Cuadro comparativo

Cuadro comparativo entre el lenguaje literario y el lenguaje del cómic		
Obra	Lenguaje literario en el relato	Lenguaje del cómic en la adaptación
Ataúd de cartón	El argumento añade un pequeño preámbulo en el cual el narrador explica la terrible aflicción que le ha causado ser testigo del hecho. Este preámbulo no solo organiza al relato en cuanto a tiempo (retrospectiva) sino que además le imprime una atmósfera de culpabilidad e impotencia.	Omite el preámbulo y en lugar de él se relata directamente la historia mediante la escena de la llamada telefónica cuya onomatopeya irrumpe abruptamente en medio de la tranquilidad de la noche. Este recurso sinestésico (imagen que suena), muy propio del cómic, es el que marca el inicio de la historia.
	Comparten el mismo esquema de argumento.	
	El narrador testigo presenta una focalización interna, es decir que es él mismo quien ve y quien cuenta el relato. No se da una descripción de su fisonomía debido a que lo principal es relatar el hecho, de tal forma que la función del narrador es casi la de “prestar sus ojos” al lector para que pueda ver a través de ellos.	También utiliza un narrador testigo y también presenta una focalización interna debido a que la historia se cuenta desde su perspectiva, pero en este caso lo vemos “encarnado”, incluso vistiendo unas gafas. En la adaptación, el narrador ya no “presta sus ojos” al lector porque, debido al lenguaje icónico- verbal del cómic, el lector puede seguir con los suyos propios al narrador viñeta tras viñeta. Esta posición permite al lector espiar al narrador quien entonces se transforma en un observador observado.
	Solo se sugiere la similitud entre Alberto y un toro mediante una comparación. Mediante una comparación “Aspiraba como un toro apasionado el olor de la sangre	Aquella similitud sugerida en el relato, en el cómic es visualmente un hecho: Alberto es en efecto un minotauro y hay toda una secuencia dedicada a su metamorfosis.

	<p>de la hembra” se sugiere una similitud entre Alberto y un toro.</p>	
	<p>En la descripción del vertedero se apela al sentido de la audición mediante sinestesia y personificación: “el canto de las más innombrables fermentaciones” “Escuché como entonces, la espantable respiración de los inmensos cúmulos”.</p>	<p>En la secuencia del vertedero se apela sobre todo a los sentidos del gusto y el olfato mediante un montaje analítico con un zoom de acercamiento que termina en una viñeta en plano detalle utilizado como recurso sinestésico: la imagen de un pescado agusanado y putrefacto.</p>
	<p>El final del relato nos presenta una metáfora sumamente poética: “Pero como ya era el amanecer, el escupitajo cayó sobre el nuevo día”. Un escupitajo cayendo sobre un nuevo día es una imposibilidad únicamente posible en el lenguaje literario que logra dejar en el lector un gusto a desesperanza.</p>	<p>La metáfora final del relato es también el cierre del cómic, pero la complejidad de la idea que encierra la hace difícilmente traducible a un lenguaje visual. Así, la solución dada por los adaptadores es la adición de una ventana que hace posible, gráficamente, el aterrizaje del escupitajo y a la vez deja ver un incipiente amanecer a través de su vidrio roto. Este objeto -si bien no se incluye originalmente en el relato- en el cómic, junto con la apoyatura donde se lee el mismo fragmento, permite la existencia, a nivel visual, de la compleja metáfora daviliana.</p>
<p>Comparten el mismo eje paradigmático: Vida-Muerte</p>		
	<p>Relaciones antitéticas a través de las cuales se expresa el eje paradigmático: Luz- oscuridad; altura- profundidad; lugares abiertos- lugares cerrados; instinto- afectividad.</p>	<p>Relaciones antitéticas a través de las cuales se expresa el eje paradigmático: P. general- p. picado; tonalidades verde petróleo y sepia-rojo; montaje lineal- montaje analítico.</p>

La batalla	<p>El argumento del cuento arranca con la agonía de la mujer e intercala las retrospectivas por lo que el presente del relato se ve interrumpido varias veces por la evocación del pasado.</p>	<p>Existe un reordenamiento del argumento: los flashbacks se condensan en un solo bloque que se presenta al inicio. Así, al presentarnos primero la evocación del pasado el presente de la narración no se ve interrumpido.</p>
	<p>La incompreensión entre lo masculino y femenino se expresa mediante un enunciado directo: “A veces mirábanse en absoluta mudez y llegaban a desconocerse, rayados por el sol que atravesaba las grietas, como dos estúpidos animales diferentes”.</p>	<p>La incompreensión entre lo masculino y femenino se expresa mediante el montaje de las viñetas y los planos: los personajes femeninos y masculinos se encuentran solo en planos separados, casi nunca juntos en un mismo plano, lo que crea en el lector una sensación de distanciamiento físico y emocional entre ellos. Existen dos excepciones en las que un personaje masculino y uno femenino aparecen juntos en el mismo plano: el último plano de la secuencia de manoseo de Aguedita, y el Plano General de madre-hija flotando sobre el hijo, pero en estos casos la disposición de los cuerpos de los personajes (uno horizontal y el otro vertical) dentro de la viñeta transmite igualmente incomunicación.</p>
	<p>En ambos se expresa de igual manera que el punto de coincidencia entre el hombre y la mujer está en lo sexual y en lo maternal.</p>	
	<p>Las pausas descriptivas sobre las moscas y los piojos permiten no solo contribuyen a expandir el ritmo del relato sino además ayuda a crear la atmósfera de putrefacción y muerte que se respira dentro de la casa.</p>	<p>Las moscas aparecen como una extensión de la contienda; están graficadas como balas de fuego importunando al Zambo, lo cual funde en un solo símbolo la amenaza de la muerte. Los piojos, por su parte, han sido suprimidos de la adaptación.</p>

	<p>La construcción de los seres fantasmales que aúnan a los personajes masculinos por un lado, y a los femeninos por otro, se realiza mediante la utilización del guion. Este signo ortográfico es utilizado aquí para reunir en una sola palabra conceptos distantes: animal-padrastro-hermano (para lo masculino) y blanca-madre-muñeca de trapo (para lo femenino). Uno de los casos en los que se utiliza el guion es, según el Diccionario panhispánico de dudas de la RAE, el siguiente: “Para vincular varias palabras que quien escribe desea presentar como un todo unitario. Este uso es particularmente frecuente en textos filosóficos, para expresar conceptos complejos”. Es así que el escritor, en lugar de quizá realizar una descripción de los seres fantásticos que ha creado, acude a este recurso para invitar al lector a la creación propia de una imagen mental de ellos. Este es un proceso que resulta mucho más libre para el lector, pero en el que a la vez debe invertir un mayor esfuerzo intelectual.</p>	<p>En la adaptación los seres fantásticos del relato de César Dávila Andrade toman una forma visual de la siguiente manera:</p> <p>El animal-padrastro-hermano se muestra, en una sola viñeta en plano subjetivo (desde los ojos de Aguedita), como una piara compuesta por cuatro cerdos; dos de ellos son anónimos y a los otros dos los reconocemos por el bigote (padrastro) y la gorra (hijastro). La disposición en fila de los cuatro cerdos obligan al lector a desplazar la mirada lentamente (tal como lo hiciera la cámara en un travelling dentro de un filme) sobre cada uno de ellos hasta terminar en el hijastro que mira hacia el frente y es el único cerdo que posee iris; él es por lo tanto quien establece contacto con el lector.</p> <p>La imagen de la blanca-madre-muñeca de trapo, presentada en una viñeta en plano general contrapicado, no abandona en ningún momento las ideas del relato original: la muerta abre la mortaja para incorporar a Aguedita en su interior “(...) una dentro de la otra, dos cuerpos en uno solo, y una sola mujer las dos”. Y el costillar de la amortajada traspasándole los brazos a Aguedita también provienen de la comparación entre la porquera y los cerdos utilizados para la fritada que establece el relato original mediante la metáfora: “abiertos los costillares como un sangriento chaleco”.</p>
<p>Comparten el mismo eje paradigmático: Vida-Muerte</p>		

	<p>Relaciones antitéticas a través de las cuales se expresa el eje paradigmático: altura- profundidad; encogimiento- extensión; abandono- amparo; piojos- moscas.</p>	<p>Relaciones antitéticas a través de las cuales se expresa el eje paradigmático:</p> <p>Primer plano- plano general; rojo/anaranjado- azul oscuro: montaje analítico- montaje lineal.</p>
<p>El cóndor ciego</p>	<p>El argumento está organizado en 4 acontecimientos que se suceden de manera lineal (escenas, a excepción de una breve retrospectiva) que cuentan el último día de vida del Cóndor ciego.</p>	<p>El argumento mantiene su marco (principio y fin) como el relato original, sin embargo, este varía al cambiar también la cadena de acontecimientos.</p> <p>Como el personaje, aquí en la adaptación, toma un nombre particular (León Febres Cordero) los acontecimientos obedecen a su naturaleza de ser humano y figura histórica. Sin embargo, pese a que la cadena de acontecimientos sea distinta, mantiene su relación con el argumento original al trazarnos una analogía entre la figura del Cóndor ciego de César Dávila Andrade y la figura del Cóndor ciego de Alemán y Villarreal. Esta analogía se construye mediante, por un lado, la presencia de fragmentos literales que se pueden leer en las apoyaturas; y por otro, por los componentes visuales: hombres-cóndor y huellas de patas de aves a lo largo de todo el cómic.</p> <p>De aquí que el argumento del cómic resulte casi como una superposición al argumento del relato y esto confirma el concepto de intertextualidad de Genette, puesto que es un texto nuevo hablando acerca de otro texto previo. Los adaptadores, mediante este artificio, han logrado</p>

		<p>dar su propia relectura-reescritura guardando fidelidad con el texto fuente.</p>
	<p>Este relato está escrito casi a manera de fábula -pero con “una intención estrictamente poética” (Rivas, citado en Hadatty, 2018, p. 10)- debido a que los personajes actúan casi como seres humanos.</p> <p>El Cóndor ciego de César Dávila Andrade es un animal antropomorfo, es decir, un animal que siente y piensa como un ser humano y esto está expresado a través de numerosas personificaciones, de las cuales, la principal es la reflexión en torno a la decadencia en la vejez y la contemplación del suicidio como único final digno posible.</p> <p>Este cóndor ciego del relato no tiene ningún nombre ni apellido, lo que deja una franja vastísima para la interpretación del lector. Por eso varios estudiosos de la obra de César Dávila Andrade afirman que el autor se habría inspirado en sí mismo para la figura del cóndor ciego y que el relato no habría sido más que un presagio de su propio suicidio al igual que <i>Catedral salvaje</i>.</p>	<p>La adaptación cambia la visión del personaje al darle el aspecto de una figura oscura de la política ecuatoriana: León Febres Cordero, a quien reconocemos por sus característicos lentes y guayabera. Aquí el cóndor ciego, a diferencia de en el relato, es un hombre zoomorfo, es decir, un ser humano con características animales.</p> <p>En esta adaptación se suprime a los personajes secundarios del relato original: Amarga, Huáscar, Sarcoramphus y Chambo, y el argumento gira únicamente alrededor de la imagen zoomorfa de León Febres Cordero cuya condición de ceguera lo relaciona con el cóndor ciego de César Dávila Andrade (idea reforzada incluso en la portada del cómic donde el título de la obra está escrito también en sistema braille).</p> <p>Así, mientras que en el relato de César Dávila Andrade habla sobre la decadencia de la vida en la vejez, en la adaptación se enfoca a la decadencia política de León Febres Cordero desvelando su “último vuelo”, su “último golpe”: él fue quien orquestó la destitución del entonces presidente Lucio Gutiérrez. Y con esta revelación, la adaptación salda una deuda que la historia oficial mantenía desde hace mucho con los ecuatorianos, y deja a los lectores con una funesta incertidumbre flotando dentro de la</p>

		mente: ¿quiénes son realmente los que gobiernan nuestro país?
	Comparten el mismo eje paradigmático: Vida-Muerte	
	Relaciones antitéticas a través de las cuales se expresa el eje paradigmático: cielo- tierra; cima-abismo; amanecer- ocaso	Relaciones antitéticas a través de las cuales se expresa el eje paradigmático: plano general y medio- plano detalle; ángulo ojo de pez- ángulo picado; montaje lineal montaje analítico

Conclusiones

El paso del lenguaje literario hacia un lenguaje del cómic se lleva a cabo en el eje sintagmático, principalmente a nivel de argumento y personajes donde el cómic, con los elementos propios de su lenguaje, explora al máximo las capacidades de expresión de las ideas proporcionadas por el relato literario fuente. Además, la noción de fidelidad que guarda la adaptación con el relato primario está dada por el eje paradigmático que no cambia sino tan solo en las oposiciones binarias en las cuales se expresa.

La riqueza de la adaptación radica en el ingenio de los adaptadores para decodificar el lenguaje literario del texto de partida y para utilizar los artificios que le proporciona el lenguaje del cómic para plasmarlo en el texto de llegada, es decir, en la intermedialidad el artista adaptador es, de cierto modo, un bilingüe en el sentido de que debe tener conocimientos de las artes con las que trabajará durante el proceso de transposición.

Las capacidades expresivas del lenguaje del cómic, basadas principalmente en la imagen, son tan válidas dentro del arte como lo es el lenguaje de la literatura. Cada lenguaje tiene sus particularidades que permiten percibir las mismas cosas de distinta manera.

Bestiario intenta ser una relectura desde el cómic de la obra de César Dávila Andrade que busca resaltar aspectos que en el relato pasan algo desapercibidos. La palabra escrita sugiere la realidad, en cambio la imagen entrega ya configurada esa realidad pero deja abiertas al lector diferentes y nuevas posibilidades de percepción.

Recomendaciones

Realizar estudios o análisis también desde otros enfoques como el del análisis del discurso o del pragmático para enriquecer la mirada semiótica.

Priorizar el estudio semiótico de obras artísticas (ya sea literatura, cine, música, pintura, etc.) de autores ecuatorianos por sobre otras de autores extranjeros, pues a través del conocimiento de nuestro arte valoramos nuestra identidad.

Profundizar el estudio de las relaciones de la literatura con otras artes, especialmente con aquellas que han sido muy poco exploradas como por ejemplo el cómic, la ópera o los videojuegos.

Agregar a este tipo de estudios, de ser posible, entrevistas a especialistas en literatura y a las personas que llevan a cabo el guion e ilustración de las adaptaciones para conocer a fondo el contexto tanto del texto de partida como del texto de llegada.

CAPÍTULO IV

LA PROPUESTA

ENSAYO

Del relato al cómic: una ojeada al *Bestiario del Fakir*

La excepcional y prodigiosa voz literaria de César Dávila Andrade, el *Fakir*, lo ha consagrado como uno de los escritores más importantes de nuestra literatura ecuatoriana y latinoamericana. Su obra comprende poesía narrativa y ensayo. Como narrador se encuentra dentro de un periodo de transición entre la generación del 30 y la nueva narrativa, junto a otros escritores como Alfonso Cuesta y Cuesta, Arturo Montesinos Malo, Alejandro Carrión y Pedro Jorge Vera. Sus relatos, impregnados siempre de poética, contribuyeron, en un segundo intento¹, a romper con el realismo social durante los años 50 que ya en muchos casos se limitaba a una función meramente proselitista (Dávila, 1993, p. XXXIX).

La obra de César Dávila Andrade es atemporal aunque ya haya pasado un centenario desde su nacimiento. Sin embargo, actualmente vivimos también en una época de transición hacia lo digital que hace necesaria una búsqueda no solo de nuevas formas y estilos de literatura sino además de nuevos medios que ayuden a refrescarla a una literatura, sobre todo la ecuatoriana, que durante décadas ha gozado de un estatus de superioridad frente a las demás artes. La literatura ecuatoriana no es una pieza arqueológica intocable destinada solo a la exhibición; está viva porque ella, al igual que todas las artes, es un lenguaje.

El arte como lenguaje es un postulado defendido por varios estudiosos, entre ellos el semiótico ruso Iuri Lotman quien sostiene que el arte es un sistema de comunicación y por lo tanto es lenguaje (Lotman 1970, p.18). Entonces cada arte tiene su propio sistema de signos y de reglas que condicionan la forma del mensaje y por lo tanto el impacto en el interlocutor. Así, las adaptaciones de un lenguaje artístico a otro (intermedialidad) son una interesante fuente de análisis no solo por ser una renovación de un texto fuente, sino también por las posibilidades de exploración tanto del lenguaje de llegada como el de partida.

De este modo *Bestiario* surge como una fascinante relectura de la obra de César Dávila Andrade desde un lenguaje con una enorme capacidad expresiva pero injustamente infravalorado: el del cómic. Según la definición del Diccionario de la Real Academia

¹ Un primer intento lo llevarían a cabo y Humberto Salvador y el magistral Pablo Palacio -precursor de la estética *freak*- a quienes Gallegos Lara reprochó su falta de compromiso con la causa proletario y los instó a un replanteamiento de sus proyectos literarios. Salvador sucumbiría finalmente al realismo social, pero Palacio moriría fiel a su estilo (Zapata, 2007, p. 58- 59).

Española, un bestiario, en la edad media, era una colección de cuentos de animales reales o fantásticos; así también esta adaptación, el *Bestiario* del Fakir, examina y ausculta a las bestias de tres relatos suyos: *Ataúd de cartón*, *La batalla* y *El cóndor ciego*, con ilustraciones de Carlos Villarreal Kwasek y guion de Gabriela Alemán para los dos primeros y de Álvaro Alemán para el último.

Ataúd de cartón

Este relato detectivesco narra, desde la perspectiva de un testigo, el doble asesinato (un infanticidio y un feminicidio) cometido por un hombre inescrupuloso quien al regresar a la escena del crimen muestra su oculta animalidad: “Creí escuchar un sollozo. Luego, un murmullo, y, por fin, el ritmo de una respiración ardorosa batiendo sobre la huella. Aspiraba como un toro apasionado el olor de la sangre de la hembra” (Dávila, 2018, p.9).

El toro está presente en varias culturas como la egipcia, en donde es un dios relacionado con la muerte; o en la mitología griega como el minotauro. La imagen del toro, como desencadenamiento irrefrenable de la violencia, en el relato se construye mediante la comparación, y en la adaptación mediante una secuencia de metamorfosis, con montaje analítico de las viñetas donde ya no solo nos lo imaginamos, sino que efectivamente lo vemos.

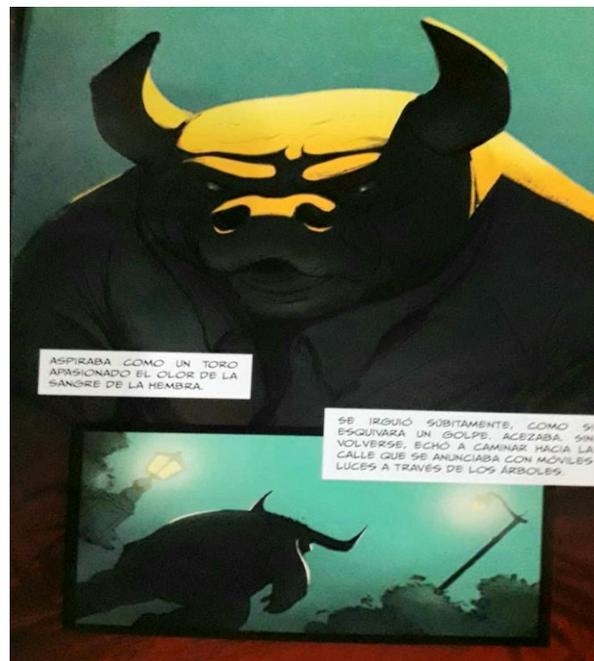


Imagen 11: Minotauro, del cómic *Ataúd de cartón*, de G. Alemán y C. Villarreal, 2018, p. 9

César Dávila describe al botadero donde el hombre va para deshacerse del *ataúd de cartón* utilizando personificación, de tal forma que este sitio es un ser vivo más atormentando la conciencia del testigo: “Escuché como entonces, la espantable respiración de los inmensos cúmulos, y comprendí con una extraña zona de mi sensibilidad, la ardiente vida que latía en sus entrañas” (Dávila, 2018, p. 8). En el relato se recurre al sentido de la audición, mientras que el cómic al olfato, en donde se utiliza un montaje con efecto zoom para dar la sensación de vida del vertedero cuyo último plano detalle, que muestra la cavidad ocular de un pescado descompuesto y agusanado que casi engulle al lector.



Imagen 12: Secuencia de ascenso al botadero, del cómic *Ataúd de cartón*, de G. Alemán y C. Villarreal, 2018, p. 7

El relato también nos proporciona una escena cruda, contada por boca del mismo perpetrador que acciona en el lector un estado de indignación “Le metí un pañuelo en la boca y la hice mía. Era virgen. Tuvimos un hijo. El chico murió esta mañana y ella, esta tarde. Y yo aquí, a ver qué pasa. (...) y no pasa nada... ¡Nada!” (Dávila, 2018, p. 10- 11). El cómic recrea esta escena mediante dos viñetas en trosopectiva, cuyo montaje sutil guarda una inmensa carga de violencia en su elipsis.



Imagen 13: Secuencia de violación del cómic Ataúd de cartón, de G. Alemán y C. Villarreal, 2018, p. 7

La batalla

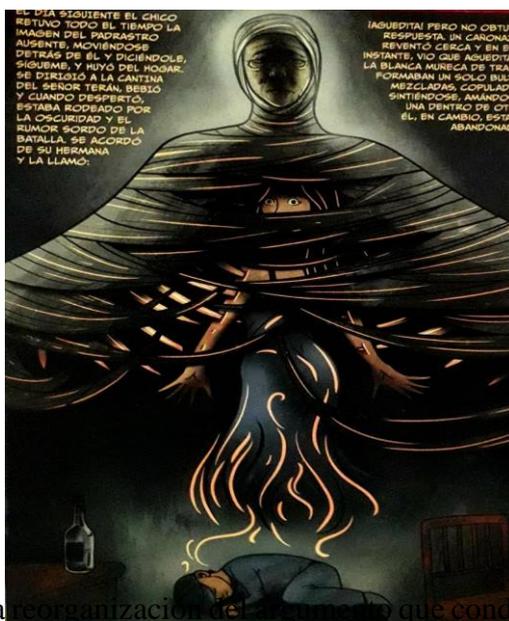
La muerte como enfermedad es el tema de *La batalla*, que relata la agonía de una porquera en su lecho de muerte y las diferentes reacciones de sus hijos y de su vividor amante frente a esta situación, mientras en el exterior se lleva a cabo un sangriento cuartelazo.

La imagen de los hombres transformados en cerdos es clave en el relato, donde aparecen en los espejismos de la moribunda hija, Aguedita, mientras sostiene el cadáver putrefacto de su madre: “Huirían para siempre de los hombres, de todos los hombres del mundo y especialmente del hombre-animal-padrastró y del hombre-animal-hermano y de los puercos (...) los dos cobardes animales embutidos en un solo cuerpo bestial” (Dávila, 2018, p.27). En el cómic esta escena se presenta mediante una viñeta en plano medio con efecto de travelling donde vemos al hermano y al padrastró convertidos en cerdos alternados entre otras bestias anónimas. El padrastró mantiene los ojos cerrados, y el resto de cerdos carece de iris, por lo que la única mirada porcina, donde confluyen todas, es la del asombrado hermano. Pero además, la adaptación añade una nueva visión: el cerdo disfrazado de hombre, luego de la escena de manoseo a Aguedita por parte de su padrastró.



Imagen 14: Hombres-cerdos, del cómic La batalla, de G. Alemán y C. Villarreal, 2018, p. 16

También el relato nos ofrece una descripción bastante particular de Aguedita agonizando: “(...) Aguedita y la blanca muñeca de trapo formaban un solo bulto y vivían entrefundidas como únicamente les es posible a las mujeres, sin incomodarse, mezcladas, copuladas, sintiéndose, amándose, una dentro de otra, dos cuerpos en uno solo, y una sola mujer las dos” (Dávila, 2018, p. 26). La fuerte carga lírica de este pasaje lo hace casi intraducible, sin embargo, la adaptación nos presenta una alternativa sugestiva: una viñeta en plano general de Aguedita dentro de su madre que ha abierto la mortaja para hacerle espacio; las costillas de la madre traspasan los brazos de Aguedita y ambas conforman una fúnebre matrioshka. Esta viñeta resulta una audaz reinterpretación de la palabra escrita desde la imagen, poética, con un efecto visualmente impactante



La adaptación presenta una reorganización del tiempo que condensa en un solo bloque inicial a los flashbacks. Ac **Imagen 15: Matrioshka fúnebre, del cómic La batalla, de G. Alemán y C. Villarreal, 2018, p. 15** l cañón (y también en *Ataúd de cartón* con la onomatopeya del terremoto) marca el presente del relato e irrumpen la pasividad del lector para introducirlo enérgicamente en el cómic.

El cóndor ciego

El último relato, es uno de los más conocidos del escritor cuencano. Nos narra el ocaso de un cóndor viejo y ciego, líder de su grupo. Este es el único de los tres relatos donde no se insinúa una transformación de lo humano a lo animal, sino viceversa: de lo animal a lo humano. En él abundan las metáforas y su autor demuestra su agudeza para la adjetivación “(...) observa minuciosamente la masa esplendente; distinguen las estrellas radiadas, las cristalizaciones columnarias, los finísimos canales neumáticos y las miríadas de naderías que forman la catedral helada” (Dávila, 2018, p. 31). Desde las alturas los cóndores parecen tener la visión de todo el territorio ecuatoriano.

El cóndor ha sido un símbolo de grandeza y el poder para los incas y para numerosas culturas que se ubicaron en las cercanías de la Cordillera de los Andes, hogar de esta ave. Y durante la época de las gestas libertarias el cóndor se convirtió en símbolo de diferentes naciones, entre ellas el Ecuador (Gordillo, 2002) Así, además de ser el ave nacional, es uno de los componentes del escudo nacional, o de las insignias de la selección nacional de fútbol, del ejército o de las fuerzas aéreas... Es decir que además del poder y grandeza, representa el orgullo. Por ello el relato de CDA resulta, en ese sentido, una mordaza crítica a nuestra identidad como nación y también al populismo².

La adaptación a cómic mantiene la esencia del relato, sin embargo, el guionista le da un enfoque particular. El cóndor ciego es aquí un cóndor antropomorfo cuya parte humana la toma de una figura política de nuestra historia reciente, a quien reconocemos inmediatamente por sus gruesos lentes, su bigote, su guayabera y su puro: León Febres Cordero.



² Recordemos que el cóndor ciego contaba con adeptos: Chambo, Sarcoramphus y Huáscar- que lo obedecían sin discusión “El lo sabe todo. Algo que nos decimos. Él nos enseñó a dispersar un rebaño y a separar la víctima” (Dávila, 2018, p.35)

El relato primario sirve de base para contarnos otra historia, un capítulo oscuro y oculto de la historia: la jugada que hizo León Febres Cordero para acelerar la destitución de Lucio Gutiérrez, que constituye a la vez el ocaso de la vida política del ex líder socialcristiano. Para decirnos esto, el cómic utiliza el montaje de los elementos internos de la viñeta: un plano subjetivo (superpuesto a una secuencia) desde la perspectiva de uno de los secuaces de Febres Cordero leyendo el periódico, donde resaltan dos titulares: uno que nos ubica en el año (el asesinato del pintor polaco Bekinsky en 2005) y otro que nos indica lo que acontece en el país (un juicio político al presidente). Al lado del periódico también vemos una moneda de cincuenta centavos de dólar, con la cara de Eloy Alfaro con una inscripción cuya primera palabra no se ve entera pero es fácilmente deducible: “AMNESIA NO ES REPÚBLICA” con lo que se anuncia de manera discreta e ingeniosa la postura de crítica que defiende el cómic.



Imagen 17: Plano subjetivo superpuesto a una secuencia, del cómic El cóndor ciego, de A. Alemán y C. Villarreal, 2018, p.2

Por último, una de las viñetas más memorables de este cómic muestra a Febres Cordero con sus secuaces en un plano americano celebrando y sosteniendo bolsas de dinero, y a un costado un plano detalle de su mano sosteniendo un revólver todavía humeante. Estos planos están enmarcados por la figura de un cóndor con las alas abiertas de tal manera que pareciera que aquello acontece dentro del escudo nacional, o quizá aquella imagen es ahora el escudo nacional; y en la parte superior se puede leer, dentro de las apoyaturas, fragmentos textuales del relato original.

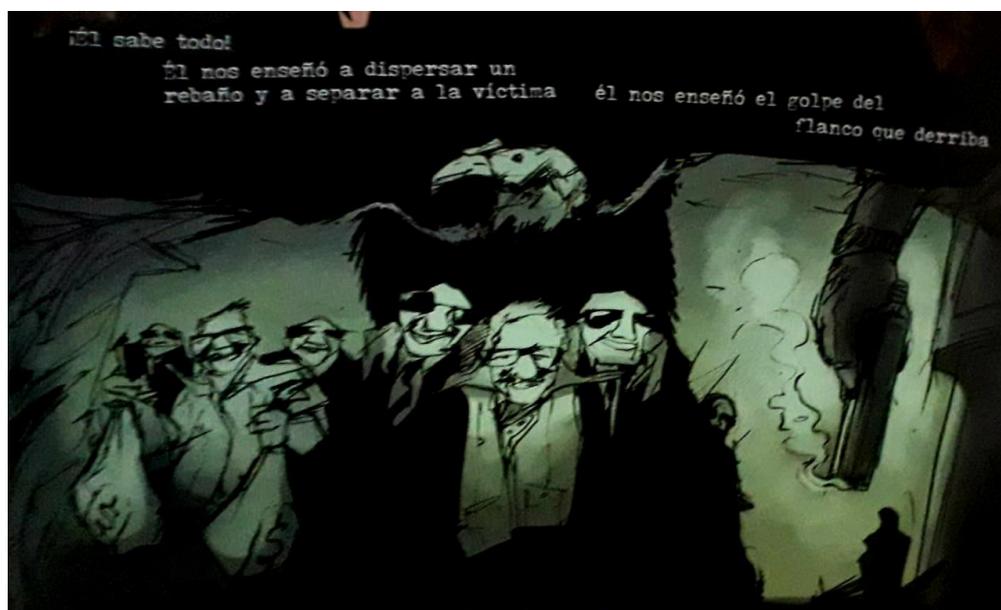


Imagen 18: Sátira del Escudo Nacional, del cómic El cóndor ciego, de A. Alemán y C. Villarreal, 2018, p. 6

Esta adaptación resulta es como si nubieran superpuesto esta historia sobre la del relato original y hubiera calzado a medida: vemos las huellas de los pasos del cóndor por todo el cómic; el corazón y el testículo del indio se convirtieron en la agenda y el celular del longo; “mi último vuelo” es aquí “mi último negocio”. Así, mediante esta adaptación que

evidencia tanto la vigencia de la narrativa de César Dávila Andrade, como las posibilidades de expresión del lenguaje del cómic. Lejos quedó la época de gesta libertaria y los adaptadores nos muestran la otra cara del cóndor, la cara sombría y turbia de la que está formada también el “poderío” y “grandeza” de nuestra nación, dejando latente una pregunta escalofriante al lector: ¿Quiénes son los que verdaderamente mueven los hilos en el sucio juego de la política?

Conclusión

Cada lenguaje artístico presenta sus rasgos característicos que configuran de forma distinta la estructura de un mismo mensaje. Los relatos de Cesar Dávila Andrade manejan una narrativa altamente visual, y este rasgo es del que saca más provecho el cómic, cuyo lenguaje es justamente verbo-icónico y que tiene como núcleo a la imagen. Además, cada adaptación mantiene la esencia de su relato fuente.

Henry James escribió alguna vez que la casa de la ficción tenía un número infinito de ventanas que garantizaba a cada observador una sensación distinta porque “Él y sus vecinos contemplan el mismo espectáculo, pero uno ve más donde otro ve menos, uno ve blanco donde otro ve negro, uno ve grande lo que el otro ve pequeño. Y así sucesivamente, y así una y otra vez”³. Y si bien el escritor norteamericano se refería con esto a las perspectivas del narrador dentro de la novela, la metáfora es también propicia para la intermedialidad, para los lenguajes del arte: a través de ellos cada persona percibe el mundo de distinta forma. *Bestiario* es una muestra fehaciente de ello: los adaptadores nos entregan su perspectiva desde la ventana del cómic, manteniéndose siempre dentro de la casa daviliana de la ficción.

REFERENCIAS

Adoum, J. (1978). *Entre Marx y una mujer desnuda: texto con personajes*. Siglo XXI.

³ Henry James en el prefacio de su novela *Retrato de una dama*

- Alcívar, D. (2018). Lo otro de lo humano. Los relatos de César Dávila Andrade. *Revista Rocinante* n° 119, 20- 24.
- Alemán, G., Alemán, Á., Hadatty, Y., Stornaiolo, L., Villacís, E., & Villarreal, C. (2018). *Bestiario. César Dávila Andrade*. Quito: El Fakir.
- Arias, F. G. (2012). *El proyecto de investigación. Introducción a la metodología científica. 6ta.* Fideas G. Arias Odón.
- Aulestia, C. (2018). Tres poetas suicidas del Ecuador: Medardo Ángel Silva, César Dávila Andrade y David Ledesma. La muerte como transgresión y como poética.
- Barbieri, D. (1993). *Los lenguajes del cómic*. Paidós.
- Barthes, R. (1987). La muerte del autor. *El susurro del lenguaje*, 65-71.
- Benjamin, W. (1923). La tarea del traductor. *Angelus Novus, Edhasa Barcelona*.
- Cabello, M. (2010). La transposición cinematográfica de El amor en los tiempos del cólera o la fidelidad a la letra escrita como objetivo. *Espéculo, revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid.
- Caicedo, A. (2013). *¡Que viva la música!*. Alfaguara.
- Carrasco, P., y Pérez, C. (Dirección). (1994), César Dávila Andrade. Ángel sin cielo [Película].
- Carrillo, D. (2002). El lector en la poética de José Emilio Pacheco. *La Colmena* 35-6 (2002). 73-79.
- Correa, J. (2010). El lenguaje del cómic. *El cómic invitado a la biblioteca pública*, Bogotá: Centro Regional para el Fomento del libro en América Latina y el Caribe.
- Costas, M. (2014). Decapitación ritual y culto a la cabeza en el sur andino.
- Cubillo Paniagua, R. (2013). La intermedialidad en el siglo XXI. *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, 14(2), 169-179.
- Cuñarro, L., & Finol, J. E. (2013). Semiótica del cómic: códigos y convenciones. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 22.
- Dávila, C. (2018). *Cuentos. Bestiario*. Editorial El Fakir.

- Dávila, J. (1993). Prólogo a César Dávila Andrade *Poesía, narrativa, ensayo*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Domínguez, Javier. (1991). El arte como lenguaje. *Areté*, 3(1), 4-22.
- Dragović, M. (2019). La Traduction intersémiotique. Un retour aux sources. In *Former des traducteurs et des interprètes: des prérequis au marché du travail*.
- Eco, U. (1968). Apocalípticos e integrados en la cultura de masas. *Lumen. Barcelona*.
- Eisenstein, S. (1999). *La forma del cine*. Siglo XXI.
- Eisner, W. (1994). *El cómic y el arte secuencial*. Norma editorial.
- Favaro, A. (2015). Entre la palabra y la imagen. La literatura argentina en historieta. Estudio sobre las transposiciones (estructura, historia y elementos temáticos).
- Fernández, G. (2014). *Dramaturgia: método para escribir o analizar un guión dramatizado...* CCE Benjamín Carrión.
- Garcés, C. (1968). Letras del Ecuador. César Dávila Andrade. *Boletín cultural y bibliográfico*, 11(10), 102-107.
- Gastaldello, D. [Grupo de Investigación en Semiótica UNL]. (2020, Abril 28). Semiotica General 2020 | Iuri Lotman [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=jXTFiIf1iiM&t=1076s>.
- Genette, G., & Prieto, C. F. (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- Gomis, J. R. (2016). Orígenes y fundamentos de la intermedialidad entre cine y cómic: una aproximación para la era digital. *adComunica*, (11), 145-163.
- Gordillo, S. (2002). El cóndor andino como patrimonio cultural y natural de Sudamérica. In *Actas Primer Congreso Internacional de Patrimonio Cultural, Córdoba, Argentina*.
- Gubern, R. (1972). El lenguaje del cómic. Ediciones península: Barcelona.
- Gubern, R., & Gasca, L. (1988). El discurso del cómic. *Madrid: Cátedra*.
- Hadatty, Y. (2018). Releer al Fakir a 100 años, palabra e imagen. Quito: El Fakir.
- Heller, E. (2004). Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón.

- Hernández, R. (2014). *Metodología de la investigación*. DF: McGraw-Hill Interamericana.
- Herrero Quirós, C. (2005). Traducción literaria y apropiación: apuntes para una tipología causal.
- Juárez, C. D. C. (2017). La traducción como apropiación: Bajo la luz del Haikú, antología de José Emilio Pacheco. *La Colmena*, 45-60.
- López-Varela, A. (2011). Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 16, 95-114.
- Lorente, T. (1990). El lenguaje del cómic. *Didáctica. Lengua y literatura*, (2), 141-160.
- Lotman, Y. M., e Imbert, V. (1978). *Estructura del texto artístico* (p. 346). Ediciones Istmo.
- Medrano, C. (2009). El storyboard. *Recuperado de https://issuu.com/carlosalbertomedrano/docs/el_storyboard*.
- Moebius. (1994). Introducción a *Los ojos del gato*. Recuperado de: <https://gymnosophia371151418.files.wordpress.com/2018/02/jodorowsky-alejandro-y-moebius-los-ojos-del-gato.pdf>.
- Pozuelo, J. (1988). *La teoría del lenguaje literario*. Cátedra.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [Fecha de la consulta].
- Rojas, I. G. (2006). La hipertextualidad desde el lector, no desde el autor. *Comunicación*, (25), 35-37.
- Shuare, M. (2010). Vigotski y Bajtin: historicidad y dialogo. *Psicología em estudo*, 15(3), 441-455.
- Tarkovski, A. (2018). *Esculpir en el tiempo* Madrid: Rialp.
- Torop, P. (2002). Intersemiosis y traducción intersemiótica. *Cuicuilco*, 9(25), 0.
- Troncoso, J. M. (2013). Acercamiento al problema de la adaptación cinematográfica de textos literarios: La transposición. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 23(1), 32-44.
- Vandendorpe, C. (1999). Du papyrus à l'hypertexte. *Essai sur les mutations du texte et de la*.

Vinelli, E. (2009). Traducción intersemiótica: Revisión del debate de Bologna. In *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria 18, 19 y 20 de mayo de 2009 La Plata. Estados de la cuestión: Actualidad de los estudios de teoría, crítica e historia literaria*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria.

Vinelli, E. (2011). El relato migrante: la transposición de la novela *La Ciudad Ausente* de Ricardo Piglia a ópera e historieta.