

# De la literatura a la historieta

## Transposición y producción de sentido

Por Lautaro Cossia

---

Becario Conicet - UNR

---

### SUMARIO:

En el artículo se analiza una transposición que va de lo literario a la narración dibujada, del cuento "El corazón delator" de Edgar Alan Poe al homónimo (re)creado por el trazo de Alberto Breccia en 1975, más de un siglo después de la publicación del texto fuente. Pasaje que merece considerar las repeticiones y los desvíos que se suceden entre el hipotexto narrativo y el hipertexto o texto destino teniendo en cuenta las dimensiones temática, retórica y enunciativa puestas en juego.

### DESCRIPTORES:

Transposición, Género, Literatura, Narración dibujada

### SUMMARY:

In the article a transposition is analyzed which goes from the literary to the drawing store, from the tale "The Tell-Tale Herat" by Edgar Alan Poe to the homonymous re-created by Alberto Breccia` stroke in 1975, more than a century after the publication of the original text. This transposition is worth to consider by the repetitions and diversions happened between the hipotext and the hipertext or destiny text considering the thematic, rhetorical and expository aspects put into practice.

### DESCRIBERS:

Transposition , Genre, Literature, Drawing store

## 1. INTRODUCCIÓN

Una serie de prejuicios ha caracterizado la circulación de historietas desde sus orígenes hasta nuestros días: emparentada con la literatura, ha sido confinada a los márgenes del entretenimiento infantil; emparentada con la pintura, sus dibujantes sufrieron el menosprecio de una historia rendida al culto de los verdaderos artistas. El extremismo de ambas tesis merecería reconsiderarse a la luz del paulatino reconocimiento realizado por parte de las *artes mayores* y los estudios teóricos interesados en dilucidar su especificidad. Éste trabajo, sin embargo, tiene la única pretensión de analizar una transposición que va de lo literario a la narración dibujada, del cuento “El corazón delator” de Edgar Allan Poe al homónimo (re)creado por el trazo de Alberto Breccia más de un siglo después. Pasaje que nos obliga a considerar las repeticiones y los desvíos que se suceden entre el hipotexto narrativo -texto fuente- y el hipertexto -texto destino-.<sup>1</sup>

Poe dio a conocer “El corazón delator” en los últimos años de su vida. En enero de 1843 fue publicado en el periódico literario *The Pioneer*, dos años más tarde reapareció en *The Broadway Journal*. Período que para Baudelaire esconden el significado de lo que los Estados Unidos fue para Poe: una vasta cárcel que convirtió su vida interior, espiritual, de poeta, o incluso de borracho, en un esfuerzo perpetuo para huir de la influencia de esa atmósfera antipática. Murió en 1849, lejos de la crítica que lo situaría como uno de los fundadores del cuento contemporáneo. Definidos por su economía y funcionalidad, es habitual en los relatos de Poe la presencia de un narrador perturbado que teje la historia en función de la sorpresa final. Así ocurre en el cuento seleccionado, donde la íntima convivencia entre locura y muerte se plasman desde el inicio en una pregunta inquisidora: “¡Es cierto! Siempre he sido nervioso, muy nervioso, terriblemente nervioso. ¿Pero por qué afirman ustedes que estoy loco?”.<sup>2</sup>

A partir de allí relata la morosidad de sus actos, el

sentido de su crimen. “¡Si hubieran podido verme! ¡Si hubieran podido ver con qué habilidad procedí! ¡Con qué cuidado... con qué previsión... con qué disimulo me puse a la obra!”. El ritmo de la faena lo dan la descripción y el uso disruptivo de elementos prosódicos que enfatizan el sigilo de los actos y preguntas retóricas que prolongan la acción en el lector: “¿Eh? ¿Es que un loco hubiera sido tan prudente como yo?”. Un hecho, en la octava noche de vigilia, interrumpe la pereza del relato con la fuerza del contraste. Una acción vehemente, urgida por el palpar espantado del viejo, termina intempestivamente con su vida. Unos pocos renglones le bastan a Poe para agotar el crimen:

“Lanzando un alarido, abrí del todo la linterna y me precipité en la habitación. El viejo clamó una vez... nada más que una vez. Me bastó un segundo para arrojarlo al suelo y echarle encima el pesado colchón. Sonreí alegremente al ver lo fácil que me había resultado todo”.

No es ese el tema que busca comunicar. Tampoco se detiene en el motivo del crimen (“el ojo de buitre”), al fin y al cabo la excusa que le permite introducir los pesares de una mente desquiciada. El relato se demora en la lógica criminal. En su racionalidad. Elemento psicológico que le permite introducir lo fantástico, y la resolución de este relato lo tiene, como un elemento que se desprende de la mente del narrador.

Gran parte de la producción literaria de Poe ha seguido el derrotero de las obras canónicas rescatadas por otros ropajes. Ese fue el destino de “El corazón delator”. Una veintena de emplazamientos textuales hemos podido rastrear a la hora de realizar el trabajo. Fundamentalmente transposiciones cinematográficas y televisivas entre las que se cuenta un *sketch* realizado por Enrique Carreras para sus *Obras maestras del terror* en 1960. Nuestro objeto será la ya mencionada transposición realizada por Breccia para la revista

italiana *AlterLinus* en 1975 e incluida en "El libro de la historieta" publicado tres años más tarde en Buenos Aires.<sup>3</sup> No obstante hay un caso que merece citarse como ejemplo de su "eficacia circulatoria".<sup>4</sup> Se trata del cortometraje de animación "The Tell Tale Herat" (2005) dirigido por el español Raúl García. La inspiración brecciana de su realizador pone de manifiesto el continuo infinito de la semiosis social, su discurrir histórico. Deudor del juego de contrastes entre blancos y negros utilizados por el dibujante uruguayo, García inicia la animación con un reconocimiento explícito: "Inspired by the art of Alberto Breccia". Precisamente de los fundamentos comunicativos de esa obra, de la creación de Breccia, nos ocuparemos nosotros.

### 1.1. A MODO DE ACLARACIÓN

Dos razones movilizan estas líneas aclaratorias. La primera busca restringir los objetivos del trabajo. Teniendo en cuenta las complejidades que presenta toda transposición que va de la literatura a la narración dibujada, centralizaremos el análisis en el corpus seleccionado sin tener en cuenta las materialidades que encarnan el hipotexto y el hipertexto, periódico y revista respectivamente. Tanto las formas y la organización material (textura /tamaño / hojas / páginas / índice) como los dispositivos gráficos de ambos objetos constriñen la construcción del sentido, sea en su función paratextual, sea por la descarga moral del medio sobre "su componente unitario".<sup>5</sup> La consideración de estos aspectos materiales es de vital importancia en cualquier investigación que procure dar cuenta de las múltiples operaciones discursivas que condicionan la significación y la lectura de un texto. Por lo pronto, nuestros propósitos son algo más básicos: observar los procedimientos temáticos, retóricos y enunciativos que pone en juego la transposición en su individualidad.

El otro aspecto al que queremos hacer referencia es la inclusión de la pieza de Breccia dentro de los

moldes generales de la narración dibujada, razón de posibles ambigüedades que merecen considerarse. La pertenencia a un género posibilita pensar la recepción de los objetos culturales dentro de un "horizonte de expectativas"<sup>6</sup> históricamente convencionalizado, hecho que ubica a la producción artística en el umbral que va de "la demanda de saber" a una búsqueda de "repetición y de olvido propio de cada imaginario social".<sup>7</sup> Dicho equilibrio nos permite recortar las transposiciones de Breccia en un espacio de "desempeños de una originalidad específicamente jerarquizada"<sup>8</sup> que escapa a la realización esquemática de historietas. Tanto en *Mort Cinder* (1962-1964) como en la versión de *El Eternauta* (1969), Breccia supo utilizar procedimientos estilísticos novedosos dentro del campo historietístico,<sup>9</sup> es, sin embargo, en la transposición de obras literarias durante la década del '70 donde amplía los márgenes de experimentación. En tal sentido, circunscribir la transposición analizada al universo general de las narraciones dibujadas no solo abre la posibilidad de otorgarle una mayor licencia poética sino que se desmarca de la historieta tradicional convirtiéndola en una suerte de *nuevo* emplazamiento textual dentro de ese universo.

Se nos podría objetar, con fundamentos, que transposiciones así encuadradas deberían definir su especificidad. (Está claro que no alcanza con el hecho de reconocerle un mayor vuelo expresivo en el uso de un mismo lenguaje.) La complejidad de esta definición impondría la realización de un planteo teórico que nos excede. Será entonces a través de algunos contrastes como intentaremos fijar posición.

Caricatura, ilustración, cartoon e historieta son las expresiones culturales más asentadas de la narrativa dibujada. Contaminaciones entre unas y otras opciones de la narrativa dibujada se cuentan a lo largo de sus distintos desarrollos:

"Las interferencias con los otros lenguajes, las re-

cíprocas contaminaciones no son un acervo hereditario, sino conquistas expresivas, adquisiciones y mutaciones que se han verificado en el curso de los años".<sup>10</sup>

En ese marco, la transposición de relatos literarios en cuadros secuenciales presume de una íntima cercanía visual con la historieta. Comparten una pertenencia genérica que las inscribe en un espacio expresivo de naturaleza estético-ficcional caracterizada por el sincretismo y la complejidad entre lo visual y lo verbal y por el carácter epigonal de su apuesta de sentido. En ambos casos, a diferencia de la ilustración, por ejemplo, las imágenes tienen la posibilidad de alejarse del dominio del texto escrito y proponer otros recorridos de sentido ligados a la pericia del dibujante, a su apuesta artística.<sup>11</sup> Inflexión genérica que, como hemos dicho, no escapa de los vínculos complejos entre las formas artísticas, los sistemas de representación, las teorías en curso y los procesos históricos en general.

Por lo expuesto, solamente algunos matices pueden darle pertinencia a nuestra tesis. En primer lugar, el título de la obra transpuesta y la firma o la referencia que se haga del autor tiene generalmente una carga metatextual superior a la de cualquier historieta comercial, aun cuando su guionista y su dibujante posean prestigio dentro del campo. El texto destino siempre es leído a la sombra de la pieza literaria original. En segundo lugar, la transposición de cuentos o de novelas cumple un doble papel: permite legitimar la actividad y posibilita la utilización de recursos creativos que, como en el caso analizado, la ubican dentro del campo artístico. Hemos sugerido que el momento histórico en que Breccia transpone a Poe está fuertemente marcado por la tensión entre diferentes formas simbólicas de representación. El vínculo entre arte y política y el peso ideológico que tiene la disputa entre vanguardia artística y vanguardia estético-política

aparecen entonces como huellas paradójales en la obra de Breccia.<sup>12</sup> Si la historieta era desde los años cuarenta un producto de consumo popular y masivo, con temáticas fuertemente enraizadas (amor, guerra, invasiones), la producción de Breccia en los años '70 esta habilitada por condiciones de producción, no de reconocimiento, diferentes. En ello radica la resistencia de algunas de sus obras por parte del gran público y de la industria editorial, y en ello se halla presente su dimensión vanguardista en el tratamiento de la representación que reclama otro tipo de lectura, más atenta con el uso que hace del dibujo, la composición, el diseño y la representación como dispositivos privilegiados.

Finalmente, y aunque este rasgo también se encuentre posibilitado por "la emulación de los recursos de la narración literaria" practicada por Oosterheld,<sup>13</sup> la transposición de esa literatura parece ser la razón de posibilidad de recursos visuales usualmente constreñidos por la regularidad lineal de la historieta tradicional. Es que son las imágenes, antes que la palabra escrita, las encargadas de señalar el pulso atormentado del narrador-personaje. Analizar los modos en que lo hace es el propósito de este trabajo, circunscrito a un tipo particular de fenómeno cultural denominado narración dibujada. El solo propósito de que no se confunda con la historieta tradicional, en definitiva, es lo que nos lleva a arriesgar esta generalización no poco arbitraria.

## 2. DIMENSIÓN TEMÁTICA

Hemos dicho que la transposición de "El corazón delator" tiene detalles distintivos respecto de la historieta tradicional, lo cual no implica que la ubiquemos en un espacio social clasificado de manera diferente. En todo caso marca un espacio de transición con posibilidades de materializar un nuevo tipo de emplazamiento textual dentro de la narración dibujada. Esta hipótesis, no trabajada aquí, nos permite introducir

otra dimensión de análisis, ya que es precisamente la pertenencia genérica antes que los modos de enunciación la que marca los rasgos temáticos y retóricos de una obra. No porque el uso del lenguaje pueda evitar restricciones estilísticas propias de cada género, por ejemplo, tipos de estructuración y conclusión de una totalidad, sino porque de la estabilidad temática y retórica depende el género como tal.

Vista en su conjunto, la obra de Breccia intenta conservar su dimensión temática; opción que se cristaliza en la preeminencia del relato psicológico de situación. Al igual que en el cuento, el crimen y su motivo tienen el fin de iluminar la violencia escondida en la racionalidad homicida. Son la consecuencia y la razón del acto encargado por una psiquis perturbada. Esta es la temática inaugurada por los relatos de Poe y respetada por Breccia.

El intimismo que logra la sucesión de viñetas opera entonces como indicio de la opción temática elegida por el dibujante. Si por tal se entienden "las referencias a las acciones y situaciones según esquemas de representatividad históricamente elaborados y

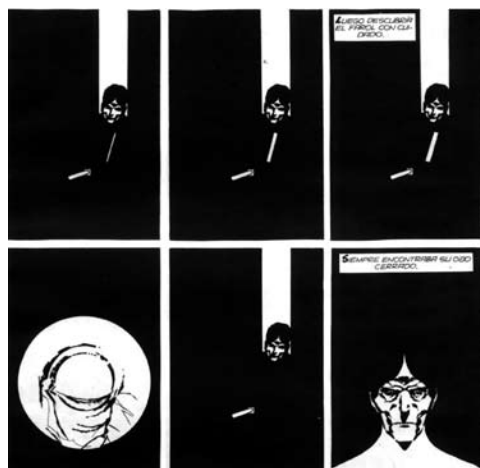
relacionados previos al texto",<sup>14</sup> la transposición se ajusta a las características de los relatos de horror en los que priman el elemento psicológico y la resolución fantástica.

El pasaje de obra, el cambio de soporte (del cuento a la historieta) y los dispositivos que pone en juego el nuevo lenguaje obligan a una serie de reajustes significativo que articula pasado y presente de la producción signica.

De ese modo, la preservación temática requiere la plasmación en imágenes de las funciones nucleares seleccionadas del texto fuente. Funciones que preparan el desenlace fantástico común a este tipo de relatos. Existe, en tal sentido, un recorte que, sin alterar la temática (hasta podría decirse que la refuerza por obra de su focalización), resulta significativo. Breccia saltea el juego de preguntas retóricas que marcan el comienzo del cuento. Evita ese rasgo enunciativo e introduce directamente "el elemento germinal de la obra",<sup>15</sup> el móvil criminal: "No odiaba al viejo", "creo que fue su ojo... su ojo de buitre", "me miraba y me helaba la sangre en las venas"; en la cuarta viñeta agrega: "decidí matarlo". Este motivo criminal integrado al dibujo en didascalias escritas en la modalidad del recuerdo es un apéndice del tema mayor.

Con este anclaje se predispone al lector; razón por la cual la utilización del texto verbal luego puede reducirse a lo imprescindible: marcar la recurrencia del motivo ("no era el viejo sino su ojo lo que me irritaba"), orientar el desarrollo de la historia, introducir la resolución fantástica. Aspectos que serán ampliados cuando veamos la dimensión retórica y la dimensión enunciativa.

Antes, empero, quisiéramos introducir un último comentario acerca de lo temático. Renglones arriba expresamos que las acciones entendidas como motivos son instrumentales respecto del tema, y esto ocurre por su capacidad de resumen. Dicha cualidad permite que:



"no queden reducidas a su funcionalidad, antes bien, mantienen su contenido semántico, permanecen muy ligados a los personajes que las ejecutan".<sup>16</sup>

Es decir, constituyen un valor en sí mismo que, por obra de una tradición cultural, pueden ser aducidos en su replicabilidad a un tema o a un género. Dicha tradición, en nuestro caso, remite fundamentalmente a las invariantes narrativas abiertas por los relatos de Poe y a su legitimación por parte de la crítica. De esa manera podemos entender el carácter diacrónico y comparativo que reviste la objetivación de un tema. Ahora bien, este universo temático que pasa de la literatura a la narración dibujada es característico de un género poco frecuentado en la producción de historietas. Razón más que suficiente para visualizar no ya la permanencia temática en la transposición realizada por Breccia, sino el modo en que esta puede plasmarse y percibirse en su obra.

### 3-DIMENSIÓN RETÓRICA

El desarrollo de "nuevos modos de intersección y socialización del arte"<sup>17</sup> en los años '60 hizo que nos atreviéramos a pensar la transposición de Breccia como un hecho de vanguardia. Dicho concepto, en nuestro uso, tiene un alcance preciso a través del cual tratamos de entender "las decisiones que en muchas obras se tomaron acerca del orden de las formas, como discursos activos y configuradores de los debates culturales del período".<sup>18</sup> El debate, extendido a la narración dibujada en general y al campo de la historieta en particular, habilita la superación del esquematismo y ofrece la posibilidad de pensar nuevas operaciones de asignación de sentido. ¿Cómo logra Breccia evitar el desplazamiento temático con las armas de otro lenguaje y en un soporte que reúne textos verbales e imágenes gráficas? Este interrogante nutre la dimensión retórica.

Un planteo técnico-formal trasunta la obra: crear una

replica del relato que obtenga los mismos resultados por otros medios. En ello radica la apuesta estética del dibujante uruguayo. Si con la transposición de las obras de Howard Lovecraft<sup>19</sup> radicaliza el expresionismo intentado en historietas anteriores, las formas figurativas de "El corazón delator", también emulados en los dibujos del cuento "Miedo", publicados ese mismo año en *Almanacco Linus* sobre una idea propia y con guión de Oesterheld, son una apuesta diferente. El mismo Breccia lo explica:

"Cada novela, cada relato, tiene un ambiente propio. Mi principal problema radica en ser lo más fiel posible a ese ambiente, y permitir al lector que lo asimile de la forma más completa posible. Estoy obligado, por ello, a cambiar cada vez mis instrumentos y mi manera de interpretar el texto".<sup>20</sup>

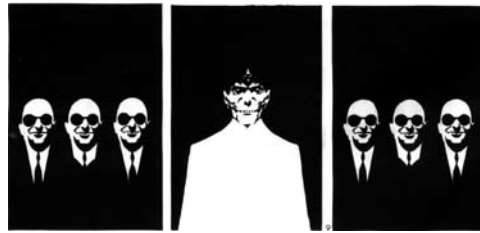
Claroscuros plenos que recortan figuras humanas en un ámbito desprovisto de todo decorado. Recuadros monocromos en los que se destaca lo visual como materia significante y enfatizan la inmovilidad



de los personajes. Un montaje secuencial basado en ínfimas variaciones visuales y sutiles acercamientos con *zoom* sobre viñetas repetidas como producto de una decisión estética singular. Todos estos elementos se conjugan a la hora de narrar en dibujos el cuento de Poe.

Breccia hace uso de las posibilidades de focalización y despliegue de la narración dibujada tomando como eje la mirada. "El corazón delator" es un despliegue de miradas que inyectan imágenes oscuras en la mente del lector: "¡Si hubieran podido verme! ¡Si hubieran podido ver con qué habilidad procedí!". Breccia utiliza el poder secuencial de lo visual y nos hace ver. Nos conecta con aquel clima taciturno descrito por el narrador-personaje. El dibujo se vuelve expresivo por su capacidad de activar sensaciones. Y el montaje termina configurando el tema.

Lo que parece ser una representación de los hechos desde la mirada de un observador extradiégetico, que incluso pueden generar la idea de autor, se revela luego como un juego de planos y contraplanos entre el viejo y su asesino, primero, y entre los policías y el asesino, después, que priorizan el punto de vista del punto del cuento: un narrador homodiegetico es la voz de lo sucedido. Solo algunas imágenes interrumpen el encantamiento: la que muestra al narrador-personaje junto a la cama del viejo, la del acto asesino, la que informa la llegada de los oficiales de policía. (La disposición de los tres agentes muestra también la preeminencia que la composición otorga a la mirada.)



Obviando los casos mencionados en los que narrador y observador parecen fundirse, Breccia busca la representación emotiva de la sorpresa, del miedo, de la culpa en la mirada del otro. Las onomatopeyas del latir del corazón, con sus inflexiones significativas (tipografía y tamaño, principalmente, como muestras de intensidad), aluden precisamente a esos otros motivos presentes en el cuento.<sup>21</sup> Le otorgan sonoridad visual a la escena e informan, por efectos de ese oximoron, lo que Poe cuenta únicamente en lenguaje verbal.

Por otra parte, la dilación de los sucesos por efecto de la "repetición modulada" de imágenes y el diseño geométrico de página,<sup>22</sup> provocan "un lento *crescendo*, en el interior del cual la repetición crea una atmósfera de espera".<sup>23</sup> Una espera cargada de disimulado cinismo en la caricatura atemporal del narrador-personaje, en la inquietud convertida en espanto en el rostro del viejo, en la mueca impertérrita de los oficiales de policía. Detalles en los que Breccia reconoce la mirada del narrador-personaje, su punto de vista, su éxtasis mental.

Es un error suponer que la espera es un tema del cuento.<sup>24</sup> Más bien es un efecto logrado por las técnicas propias de cada uno de los lenguajes utilizados. En la transposición de Breccia la espera no se enuncia, se representa. Marca una duración de tiempo, más allá de que la especificidad de las ocho noches de vigilia necesite del anclaje verbal. El montaje de los dibujos en la secuencia narrativa marca esta duración, lo cual dispara un posicionamiento expectorial

que apela a un registro cinematográfico<sup>25</sup> propio de los esquemas tipo.

Por último, y tal como se ha intentado mostrar, Breccia provee a la narración dibujada de elementos que permiten una significación codificada. Las expresiones, los colores están dotados de sentido de acuerdo a los usos culturales. Y las imágenes adquieren eficacia en su representación de un estado mental antes que de un referente extratextual. Eso vuelve intemporal a ambos textos, aunque en el caso de Poe fue muchas veces entendido como una alegoría autobiográfica que identifica autor y narrador. Ahora bien, si el cuento solo presenta a la linterna sorda con cierre metálico como el único componente gráfico vinculable a su tiempo, bien podemos interpretar que los lentes policiales aparezcan ante nuestros ojos como una reminiscencia *setentista*. Lectura política que involucra "valores adicionales que están por fuera de texto, ya que se trata en la mayor parte de los casos de connotaciones simbólicas que se enganchan a los referentes del discurso".<sup>26</sup>

#### 4-DIMENSIÓN ENUNCIATIVA

Un invariante referencial da inicio a los fenómenos transpositivos como el analizado: "se podría decir que los pasajes de soporte a soporte o sus versiones se apropian en principio de un nombre. Y por ese camino de un espesor de sentido edificado en el tiempo".<sup>27</sup> Ya nos hemos referido al lugar que ocupa Poe en los relatos de horror psicológico, algo que refuerza Breccia con el modo de rotular "El corazón delator": letras desgarradas en un mismo blanco sobre negro que envuelven a Edgar Poe. El nombre Alberto Breccia aparece en lo bajo informando su condición de adaptador y guionista.

A las equivalencias estéticas entre el tema y el modo de llevarlo a cabo, Breccia agrega el respeto de un *yo* personaje de los sucesos narrados. Su ubicación en un pasado inespecífico tampoco son modificados en

la transposición. Más bien acentúan la estrategia de distanciamiento que lo inviste de cierta universalidad espacio-temporal. Así se mantiene en el cuento y en la narración dibujada hasta el instante final, cuando el narrador-personaje se inculpa a viva voz, ya no en la modalidad del recuerdo, y refuerza la ambigüedad fantástica de la resolución.

"En un mundo como el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros, se produce un acontecimiento que no puede explicarse por las leyes de ese mundo familiar. Quién percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y los leyes del mundo siguen siendo lo que son; o bien el acontecimiento tuvo lugar realmente, es una parte integrante de la realidad, pero entonces esta realidad está regida por leyes que nos son desconocidas (...) lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre; en cuanto se elige una respuesta u otra, se abandona lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso".<sup>28</sup>

Ese instante de vacilación característico de lo fantástico persigue al lector de "El corazón delator". Y la ausencia de una explicación sobre lo aparentemente sobrenatural mantiene la incertidumbre. Únicamente el borde genérico en el que se sitúa el cuento permite intuir el trasfondo culposo del narrador-personaje. Pero es solo una intuición, ya que la ambigüedad no termina de diluirse a favor de lo extraño. ¿O no es acaso también posible que tengamos que aceptar como ley *maravillosa* del relato que el narrador-personaje perciba, escuche o vea más allá de los límites sensitivos normales? La ausencia de una transgresión enunciativa ponen de relieve los recursos del nuevo lenguaje y el recorte selectivo realizado por Breccia. El cuento de Poe configura en su totalidad un enun-

ciador psicótico al que llena de rasgos distintivos: "La enfermedad había agudizado mis sentidos, en vez de destruirlos o embotarlos". La transposición subraya estos matices sin nombrarlos, pero construye, sobre todo, un ethos de una meticulosidad asombrosa. Lo indican, por ejemplo, las imágenes que muestran la discreta apertura de la linterna o el primerísimo primer plano del "ojo de buitres" encerrado en su esfera luminosa. Es precisamente la resolución brecciana de estos detalles lo que logra vertebrar "la relación entre contenido y expresión, bases de la calificación del valor estético de la obra".<sup>29</sup>

Filinich plantea que la presencia de la subjetividad pasional requiere la representación afectiva del propio cuerpo "a través de algunas sensaciones elementales (oír, ver, percibir) y de ciertas acciones básicas que las refuerzan".<sup>30</sup> El tono autobiográfico del enunciador construido por Poe tiene las ventajas que Gombrich le adjudica al texto verbal para "informar estados de ánimo".<sup>31</sup> Breccia lo intenta, creemos, por la repetición de imágenes subjetivas capaces de traducir el punto de vista intimista del enunciado. Dicha perspectiva puede incluirse hasta en los dichos del viejo, siempre que veamos en ello la circulación de la palabra ajena en el propio discurso. Es decir, la voz angustiada del viejo puede leerse como un acto perceptivo del propio narrador, tal como lo relata Poe:

"Comprendí lo que estaba sintiendo el viejo y le tuve lástima, aunque me reía en el fondo de mi corazón. Comprendí que había estado despierto desde el primer leve ruido, cuando se movió en la cama. Había tratado de decirse que aquel ruido no era nada, pero sin conseguirlo. Pensaba: "No es más que el viento en la chimenea... o un grillo que chirrió una sola vez". Sí, había tratado de darse ánimo con esas suposiciones, pero todo era en vano. Todo era en vano, porque la Muerte se había aproximado a él, deslizándose furtiva, y envolvía a su víctima".

La Muerte, por un momento, se vuelve impersonal en la voz del narrador-personaje. Un agente autónomo que despoja al narrador-personaje de su propio papel. El sincretismo logrado entre enunciador y observador le permite este distanciamiento retórico. En Breccia no existe tal cosa: desde el "Decidí matarlo", narrador-personaje y Muerte encarnan lo mismo. Uno no puede mirar la imagen sin anudarla a esa acción cometida o por cometer. Y por eso logra efectivizar la propuesta temática de Poe.

La manifestación discursiva de las pasiones, como la espera o la ira, esta "enraizado en la esfera de la cultura y determinado por los rasgos específicos de cada área cultural".<sup>32</sup> De ahí que la obra pueda observarse a través de categorías de análisis como el *tempo* o la modalización, con sus pares aceleración / desaceleración, intensividad / duratividad, que marcan el estado potencial de las acciones.<sup>33</sup> Y de ahí también que la obra transpuesta, con sus múltiples dimensiones yuxtapuestas, deba ser integrada como un acto comunicativo complejo, dentro de un campo en el que habitan diferentes sistemas de representación y en el que las estrategias artísticas exponen las raíces sociales de las formas simbólicas.

#### NOTAS

1. Genette denomina Hipertextualidad a "todo relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario". Este pasaje no presupone una traducción exacta entre una y otra instancia. Más bien pone en juego toda una serie de elementos significantes, propios de los dispositivos y los soportes narrativos adoptados en un momento particular de su desarrollo (GENETTE, G., *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989, p.14)

2. Todas las citas del cuento son extractadas de: POE, E., "El corazón delator" en *Cuentos*, Prólogo, traducción y notas de Julio Cortazar, Alianza, Madrid, 1998.

3. *AlterLinus*, Milano Libri Edizioni, Milano, septiembre de 1975. *AlterLinus* forma parte de las revistas especializadas surgidas luego de 1945. El material producido era encargado expresamente o tenían la finalidad de una publicación en volumen, lo cual liberaba la carga de los historietistas respecto de otras formas editoriales.

4. TRAVERSA, O., "Carmen, la de las transposiciones" en *La piel de la obra*, Nº 1, Buenos Aires, 1994, p. 114.

5. STEIMBERG, O., "Los poderes de la historieta" en *Leyendo historietas. Estilos y sentidos en un arte menor*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1977, p. 9.

6. "El género se nos presenta como un horizonte de expectativas para el autor, que siempre escribe en los moldes de esta institución literaria" (GARRIDO GALLARDO, M., "Una vasta paráfrasis de Aristóteles" en GARRIDO GALLARDO, M. A. (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Arco Libros, Madrid, 1988, p. 20.

7. STEIMBERG, O., *Semiótica de los medios*, Buenos Aires, Atuel, 1998, p. 136.

8. IBIDEM, p. 138.

9. El primer capítulo de *Mort Cinder* apareció el 20 de junio de 1962 en la revista de historietas *Misterix*. La versión de *El Eternauta* se publicó en la revista *Gente* entre mayo y septiembre de 1969. El guión de ambas historietas es creación de Héctor Oesterheld. Entendemos por versión "a los textos que a partir de un invariante referencial, lo mismo que en la transposición, se realizan en una misma materia significante" (TRAVERSA, O., op. cit., p. 116).

10. BARBIERI, D., *Los lenguajes del comic*, Paidós, Barcelona, 1993, p.100.

11. Artístico en tanto objeto formal que no se acota sobre un referente y pone énfasis en las formas del mensaje simbólico. Además, en tanto fenómeno social productor de sentido, articula categorías internas y externas de legitimación en un tiempo preciso.

12. LONGONI, A., "Tucumán Arde: encuentros y desencuentros entre vanguardia artística y política" en AA. VV., *Cultura y política en los años '60. Cuadernos del Instituto de Investigaciones Gino Germani*, Oficinas de Publicaciones del CBC, Buenos Aires, 1997.

13. "El cambio de persona narrativa, la expansión del monó-

logo, los diálogos que siguen su curso más allá de los cambios de escenario" hacen que los guiones de Oesterheld no terminen de unirse del todo a la narración visual iluminando sus recursos (STEIMBERG, O., "La nueva historieta de aventuras: una fundación narrativa" en JITRIK, N. (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, Volumen La narración gana la partida*, Emece, Bs. As., 2000, p. 545).

14. STEIMBERG, O., *Semiótica de los medios*, Buenos Aires, Atuel, 1998, p. 48.

15. SEGRE, C., "Tema y motivo" en *Principios de análisis del texto literario*, Crítica, Milán, 1985, p. 348.

16. IBIDEM, p. 342.

17. GUTNSKY, G., "Del relativismo estético a la globalización y las formas políticas de configuración subjetiva", *Revista Avance*, Nº 10, Córdoba, 2007, p. 113.

18. GIUNTA, A., "Sociología del arte" en ALTAMIRANO, Carlos (Dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 6.

19. En 1973 Breccia realiza la transposición de "Los mitos de Cthulhu" del autor estadounidense Lovecraft para la revista italiana *Il Mago*. El guión fue realizado por Norberto Buscaglia.

20. BRECCIA, A., *Sketchbook*, Ancares, Buenos Aires, 2003

21. GENETTE, G., op. cit., p. 10

22. Cada página esta dividida en tres tiras que respetan su altura. Estas están divididas en tres o cuatro viñetas de acuerdo al número de página. Únicamente en las páginas uno y cinco existen dos tiras de tres viñetas y una de cuatro. En el primer caso, por la integración del cuadro destinado a presentar la transposición del cuento de Poe. En el segundo, por un privilegio estético que intenta remarcar el miedo del anciano.

23. BARBIERI, D., op. cit., p. 200.

24. "Si observamos el contenido de El Corazón Delator, nos damos cuenta de que uno de los temas principales es la espera. Pero se trata de una espera angustiada y penosa, obsesivamente repetitiva en sus gestos y sus actos". (REYES, C., *El trazo revolucionario*, en: [www.ergocomics.cl](http://www.ergocomics.cl)); "En *Breccia Negro* queda plasmada la cosmovisión gráfica del autor, quien solía decir: "lo que hace un buen dibujo no es el estilo, sino el concepto". Por ejemplo, tomemos el caso de la adaptación del cuento de Poe, "El corazón delator". En esta transposición el tema es "la espera". Al tratarse de una espera de angustia, Breccia tradujo esa ansiedad mediante

repeticiones de imágenes en alto contraste (VAZQUEZ, L., *Los cuerpos del terror: representaciones eróticas y paradójicas. Análisis del género en la historieta Argentina*, Consejo de profesionales en Sociología, BIBLIOTECA VIRTUAL, Septiembre, 2002, [http://www.cps.org.ar/arts\\_bib\\_virtual.htm/bib\\_24.htm](http://www.cps.org.ar/arts_bib_virtual.htm/bib_24.htm))

25. Cine e historieta no solo coinciden por la multiplicidad de lenguajes que los constituyen, sino que la posición expectorial que disparan las nuevas configuraciones historietísticas es inseparable de la producción cinematográfica.

26. KERBRATH-ORECCHIONI, C., *La connotación*, Hachette, Buenos Aires, 1983, p. 229.

27. TRAVERSA, O., op. cit., p. 127

28. TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Traducción y prólogo de Elvio Gandolfo, Paidós, Buenos Aires, 2006, pp. 24-41

29. GARRIDO GALLARDO, M., op. cit., p. 25.

30. FILINICH, M., *Enunciación*, EUDEBA, Buenos Aires, 2005, p. 79.

31. GOMBRICH, E. H., "La imagen visual: su lugar en la comunicación" en WOODFIELD, R. (Edit.), *Gombrich esencial: textos escogidos sobre arte y cultura*, temas de Debate, Madrid, 2004, p. 24.

32. FILINICH, M., op. cit., p. 80.

33. IBIDEM, p. 85.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDELAIRE, CH., "Edgar A. Poe. Su vida y sus obras" en *Escritos sobre literatura*, Bruguera, Barcelona, 1984.
- BARBIERI, D., *Los lenguajes del comic*, Paidós, Barcelona, 1993.
- BRECCIA, A., *El libro de la historieta*, colección Breccia negro, Skorpio, Buenos Aires, 1978.
- BRECCIA, A., *Sketchbook*, Ancares, Buenos Aires, 2003.
- BORGES, J., "El cuento policial" en *Obras completas*, Emecé, Barcelona, 1996.
- BOURDIEU, P., "Algunas propiedades de los campos" en *Cuestiones de Sociología*, Istmo, Madrid, 1984.
- CHARTIER, R., *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Gedisa, Buenos Aires, 1995.
- FILINICH, M., *Enunciación*, EUDEBA, Buenos Aires, 2005.
- GARRIDO GALLARDO, M., "Una vasta paráfrasis de Aristóteles" en GARRIDO GALLARDO, M. (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Arco Libros, Madrid, 1988.

• GENETTE, G., *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989.

• GOMBRICH, E. H., "La imagen visual: su lugar en la comunicación" en WOODFIELD, R. (Edit.), *Gombrich esencial: textos escogidos sobre arte y cultura*, temas de Debate, Madrid, 2004.

• GUTNSKY, G., "Del relativismo estético a la globalización y las formas políticas de configuración subjetiva", *Revista Avance*, Nº 10, Córdoba, 2007.

• KERBRATH-ORECCHIONI, C., *La connotación*, Hachette, Buenos Aires, 1983.

• LONGONI, A., "Tucumán Arde: encuentros y desencuentros entre vanguardia artística y política" en AA. VV., *Cultura y política en los años '60. Cuadernos del Instituto de Investigaciones Gino Germani*, Oficinas de Publicaciones del CBC, Buenos Aires, 1997

• SEGRE, C., "Tema y motivo" en *Principios de análisis del texto literario*, Crítica, Milán, 1985.

• STEIMBERG, O., "Los poderes de la historieta" en *Leyendo historietas. Estilos y sentidos en un arte menor*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1977.

• STEIMBERG, O., *Semiótica de los medios*, Atuel, Buenos Aires, 1998.

• STEIMBERG, O., "La nueva historieta de aventuras: una fundación narrativa" en JITRIK, N. (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Volumen *La narración gana la partida*, Emece, Bs. As., 2000.

• STEIMBERG, O., "Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico" en *Revista Signo y Señal*, Nº 12, Buenos Aires, Abril, 2001

• TASSARA, M., "El castillo de Borgonio –La producción de sentido en el cine" en *La percepción del narrador en el relato filmico*, Atuel, Buenos Aires, 2001.

• TODOROV, T., *Introducción a la literatura fantástica*, Traducción y prólogo de Elvio Gandolfo, Paidós, Buenos Aires, 2006.

• TODOROV, T., "El origen de los géneros" en GARRIDO GALLARDO, M. A. (comp.), op. cit.

• TRAVERSA, O., "Carmen, la de las transposiciones" en *La piel de la obra*, Nº 1, Buenos Aires, 1994.

• VERON, E., *Les Médias: expériences, recherches actuelles, applications*, IREP, Paris, 1985. Traducción de Lucrecia Escudero, cátedra Semiótica II, Universidad de Buenos Aires.

• VERON, E., *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de las discursividades*, Gedisa, Buenos Aires, 1987.

• VERON, E., *El cuerpo de las imágenes*, Norma, Buenos Aires, 2001.

#### Registro Bibliográfico

COSSIA, Lautaro

"De la literatura a la historieta. Transposición y producción de sentido" en *La Trama de la Comunicación, Volumen 13, Anuario del Departamento de Comunicación*. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina. UNR Editora, 2008.