

Transmedialidad y transposición: entre literatura e historieta. «El almohadón de plumas»

✉ ALICE FAVARO / Universidad Ca' Foscari, Venecia / alice.favaro@unive.it

Resumen

El artículo se organiza en torno a la transposición considerada en su especificidad e hibridez y propone un abordaje de la traducción inter-semiótica realizando una reflexión sobre las potencialidades de la transposición, la hipertextualidad y lo que queda como intraducible. Se analiza específicamente la transposición examinando las posibilidades que abren la intertextualidad y la transmedialidad: en numerosos casos la intertextualidad enriquece el hipotexto y le añade contenidos y referencias. Se propone el estudio de la transposición en historieta de «El almohadón de plumas» de Horacio Quiroga considerándola ejemplarizadora del resultado que acontece en el proceso transmedial: coexistiendo elementos narrativos, géneros literarios, medios de comunicación y referencias a diferentes obras artísticas, el texto que resulta es inevitablemente un texto que establece un diálogo recíproco con las otras artes y se construye en diferentes niveles.

Palabras clave: transmedialidad • historieta • literatura • transposición • intertextualidad

Abstract

The aim of this article is to propose a reflection about adaptation considered in its peculiarity and hybridism, through a study of intersemiotic translation potentialities, hypertextuality, and what is untranslatable. I analyze the adaptation examining the possibilities offered by intertextuality and transmediality: intertextuality often increases hypotext's potentialities and adds contents and references. I propose the analysis of a comic adaptation from literature: «El almohadón de plumas» by Horacio Quiroga. This comic adaptation can be studied as an example of the transmedial process result: narrative elements, literary genres, communication media and references to different arts coexist each other. So the hypertext is a text which establishes a mutual dialogue with other arts and it builds itself in different narrative levels.

Key words: transmediality • comic • literature • adaptation • intertextuality

Para analizar una transposición intersemiótica primero hay que reflexionar sobre los diferentes elementos y los distintos niveles narrativos que la componen. Si consideramos la transposición como un trasplante de una narración de un medio a otro, vemos que el relato se adapta forzosamente al nuevo entorno en que se inserta, echa raíces y establece un intercambio y un diálogo con el ambiente que lo rodea. Es una mediación que resemantiza el texto fuente y presupone sistemas comunicativos diferentes en que se genera un desplazamiento de la narración no solo medial sino también temporal. Siendo una forma de transmigración de un sistema narrativo mudable que se transforma, durante el pasaje intersemiótico acontecen algunas modificaciones que pueden enriquecer o empobrecer el texto fuente. Sin embargo el texto que surge de la transposición intersemiótica es un texto ampliado en diferentes niveles. De este proceso de interpretación y transformación entre textos surge una relación dinámica entre ellos que puede tener lugar en diferentes niveles. De hecho la transposición, por el conjunto de códigos artísticos que encierra, favorece el diálogo y el intercambio entre las artes.

Fecha de recepción:
30/6/2017
Fecha de aceptación:
25/9/2017

En el pasaje transmedial tienen que adaptarse múltiples elementos: el texto narrativo, el punto de vista del autor, la forma de expresión y el contexto histórico-cultural; de este modo el texto adaptado es el resultado de una operación no solo intersemiótica sino también transcultural en que se realiza un acto comunicativo entre diferentes culturas y semióticas (Dusi:6). Por estas razones hay que tener en cuenta el contexto histórico, social, cultural y político en que el nuevo texto se inserta para comprender los motivos que empujan al autor hacia la creación de un texto «otro» a partir de una narración que produce significado individualmente y ya tiene vida propia, en que ambos niveles —de la expresión y del contenido— determinan la construcción del sentido.

El texto pues no se reproduce sino que se interpreta y recrea en otro medio. Teniendo una autonomía estética, la lectura de la transposición prescinde del conocimiento por parte del destinatario del texto de origen: el texto adaptado encierra un sentido en sí mismo, funciona en todas sus partes, aporta nuevas potencialidades expresivas. Tiene un valor de palimpsesto en cuanto forma de intertextualidad que deja transparentar en nuestra memoria obras previas, evocadas por medio de reiterados procesos de repetición con variación (Hutcheon:8). De hecho, si bien no haga falta conocer el texto fuente, teniendo un conocimiento previo, en el momento del placer estético de la obra, volverá a la memoria del destinatario el texto primario y la experiencia que ha tenido del goce del mismo. Lo que resulta más interesante analizar es justamente cómo cambia la percepción del texto fuente por parte del lector, después de haber leído el hipertexto. El espacio y el tiempo se perciben de manera diferente según el medio y cambia también la percepción en el nivel neurocognitivo y emocional: diferentes modalidades y medios actúan de manera distinta sobre nuestra conciencia. Quien adapta tiene que operar una elección entre niveles de contenido y significado seleccionando qué es lo que va a traducir. Hay pues no solo un problema de comunicación del contenido, sino también de traducción de las

diferentes materias, de las sustancias de la expresión y del estilo: inevitablemente hay algo que queda intraducible.

De todas formas el fenómeno transpositivo permite el aporte de nuevos contenidos y llevar a la luz aspectos que pueden ser no tan evidentes en el texto fuente. El texto original dialoga con el otro texto, como si fueran obras interactivas —según el concepto lotmaniano— y, de este modo, se activa y genera nuevos significados, poniendo al lector frente a un nuevo saber y explicitando algún punto oscuro del texto fuente. Se crean pues nuevas significaciones que en el texto de origen no eran posibles; el texto se abre a nuevos indicios interpretativos y puntos de vista en niveles diferentes que permiten la resemantización del texto fuente. Justo en la complejidad de las correlaciones entre lo traducible y lo intraducible está la posibilidad de ir más allá de los confines. Es precisamente por la complejidad de la traducción intersemiótica y la variedad de códigos y lenguajes empleados que no es simple construir e identificar un análisis metodológico utilizable en cualquier estudio de la transposición.

El tipo de traducción intersemiótica que aquí nos interesa es la transposición de la narración literaria a la historieta. En este tipo de transmedialidad lo que cambia no es solo la estructura narrativa porque se añaden múltiples elementos: la fuerza evocativa de la imagen, las distintas posibilidades que ofrece la presencia del *balloon*, la utilización de la onomatopeya, de la didascalia y de otros dispositivos característicos de su lenguaje. En la transposición de literatura a historieta tiene lugar un procedimiento caracterizado por una contaminación de lenguajes en el que los dos componentes principales, verbal tanto en la narración primaria como en la secundaria o adaptada, y expresivo en las imágenes, se interrelacionan uno con el otro. La historieta, arte secuencial que prevé una participación activa del lector y que bien dialoga con la literatura, permite ofrecer una nueva interpretación del hipotexto y desarrollar algunos aspectos y contenidos. El resultado es la creación de una narración paralela que permite una nueva concepción de las funciones de autor, texto, obra de arte, lector y procesos de fruición y recepción. El valor adjunto aportado al texto de origen sería entonces debido a la posibilidad de ofrecer nuevos significados, crear un diálogo intertextual y permitir un nuevo mecanismo de goce y recepción del texto, a través de las múltiples potencialidades que posee la historieta en transmitir mensajes sociales, políticos y culturales explícitos e implícitos, las estrategias de reorganización del imaginario colectivo de los que dispone, la especificidad y la autonomía de su lenguaje (mucho más eficaz e inmediato gracias al empleo de la imagen). De hecho la adaptación tiene lugar no solo en la extensión del texto sino también en los ritmos y modos; así que puede presentar algunas problemáticas en la historieta en la restitución del ritmo lógico-secuencial y en la manera en que se escoge representar los sujetos. La historieta de tal manera propone una visión ya manipulada por el autor y el lector, en el momento del goce estético, tiene menor posibilidad de interpretar lo que está leyendo. La literatura, por otro lado, permite abrir horizontes en la mente del destinatario estimulando su capacidad

creativa, su imaginario individual y colectivo, al variar de su formación, pertenencia geográfico-cultural y nivel social.

En los espacios intersticiales que se crean de la contigüidad que caracteriza la literatura y la historieta, los dos medios expresivos se superponen y dan lugar al hibridismo. En la transposición el autor tiene que seleccionar entre diferentes maneras de manifestar y desarrollar la narración y debe elegir si permanecer fiel a un género, a un estilo o experimentar nuevos elementos gráficos, resignificando el relato. Se propone pues recrear el texto literario según la visión personal del guionista y del dibujante —que a veces coinciden— y la transposición puede representar una puerta de acceso para comprender mejor los placeres del texto literario, como si se dispusiera de una especie de paratexto a través de la historieta. El hecho de ser multimodal permite a la historieta combinar mundos e imágenes para narrar una historia. Pero, formando parte de la *transmedial narratology*, donde las imágenes, las palabras y las secuencias interactúan constantemente entre ellas y ofrecen distintas maneras de representar la narración y la focalización (Kukkonen:34–52), la historieta deja menor espacio a la interpretación y el desarrollo de la narración es más explícito. Sin embargo puede considerarse como una herramienta útil para acceder al estudio del texto literario debido a su impacto visual, la velocidad y potencia con que mensaje y contenido llegan al lector, su capacidad de síntesis del texto y su mayor accesibilidad con respeto a la literatura.

Como en la historieta la imagen ocupa el lugar central, ofrece la posibilidad de poner en primer plano lo escondido, lo que está vinculado con el imaginario y el mito. De hecho la estructura de la novela basada en un doble nivel narrativo, conjuntamente a la presencia de elementos intertextuales —como citas y referencias a novelas y películas—, pone las premisas para un discurso metaliterario que va más allá de la escritura y envuelve otras formas expresivas, contribuyendo a crear la solidez de la narración. La presencia de ecos intertextuales permite el diálogo entre los textos y la posibilidad de una doble lectura: con las alusiones no explícitas, el lector ingenuo no distingue la cita y sigue adelante con el desarrollo de la narración, como si lo que sigue fuese nuevo e inesperado, mientras que el lector culto reconoce el reenvío y lo percibe como una «cita maliciosa» (Eco). Por estas razones la intertextualidad puede considerarse inscripta en la práctica transpositiva: un hipertexto puede condensar, renovar, remodelar el hipotexto pero reenviará siempre a él deviniendo de esa manera un texto *ex novo* anclado en su contexto y al mismo tiempo destinado a reflexionar sobre los signos del texto fuente (Del Grosso:15–16).

Después de esas necesarias premisas, lo que aquí me interesa indagar es la manera en que la literatura se relaciona con la historieta y cómo se desarrolla la articulación narrativa del texto a otro medio. A través de un conocimiento previo del hipotexto, es posible analizar y comprender las motivaciones que han inducido al adaptador a eliminar, ampliar, condensar, buscar las equivalencias en el texto transpuesto.

La tradición argentina de las adaptaciones de los clásicos, que empezó en los años 30 y 40, resulta particularmente interesante porque constituye un sector

muy férvido dentro de la cultura argentina de la historieta. «La Argentina en pedazos» en particular marcó un hito en la historia de la adaptación literaria proponiendo la transposición de clásicos de la literatura nacional y rompiendo con la tradición de las transposiciones en historietas en el país caracterizadas por un empobrecimiento y una síntesis con respecto al hipotexto. La serie empezó a salir desde el primer número de la revista *Fierro* y en 1993 Ricardo Piglia reunió las transposiciones en el notorio libro *La Argentina en pedazos*, editado por Ediciones De la Urraca. El análisis que aquí se propone, como título ejemplar, es el de la transposición de un cuento de Horacio Quiroga extraído del libro *Cuentos de amor de locura y de muerte*: «El almohadón de plumas». La transposición se publicó en 2011 en el volumen *De amor de locura y de muerte* que recoge los cuentos quiroguianos adaptados en historietas. «El almohadón de plumas» se propone como un texto que presenta una riqueza de contenidos en diferentes niveles. En el cuento el hombre tiene que enfrentarse con la otredad que se manifiesta a través de presencias raras, representadas en este caso por animales, parásitos, monstruos antropomorfos bajo las apariencias de fuerzas extrañas. El monstruo aquí es lo siniestro, un fenómeno inexplicable con el cual el hombre tiene que convivir y compartir el espacio de lo real. Se propone pues la idea de un monstruo «clásico», o sea entendido como monstruosidad presente en la naturaleza y entonces como fenómeno objetivo y científicamente observable. El cuento pertenece al volumen *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917) aunque la primera publicación se remonta al 13 de julio de 1907 en el número 452 de la revista porteña *Caras y Caretas*. En el relato breve se narra la historia de Alicia, una mujer joven que, después de haberse casado, ve las ilusiones que se ha creado desde niña sobre el matrimonio desvanecerse en algunos meses. Su nombre remite a la carrolliana novela *Alicia en el país de las maravillas* (1865) con la cual se puede establecer un paralelo: de hecho parece casi una revisitación en que la protagonista es una mujer más madura, pero tan inocente e ingenua como la otra, que vive en una realidad paralela donde anidan las pesadillas generadas por las alucinaciones nocturnas que le provoca el rápido desangramiento.

La transposición en historieta está dibujada por Nelson Luty (1967) con guión de Luciano Saracino (1978). La historieta mantiene el punto de vista del narrador omnisciente. El cuadro inicial (Fig. 1) retrata una casa de campo en el medio de los árboles que tiene algo mágico por la luz suave utilizada en el dibujo que se apoya sobre las cosas y se refleja desde las ventanas. La única presencia siniestra está representada por una rata que pasa en primer plano.

Desde el comienzo, los colores utilizados son distintos a los del hipotexto. La casa dibujada es muy diferente de la fría, blanca, marmórea y silenciosa narrada en el cuento donde el nido de amor se convertía en la metáfora de un cuerpo que ya no era el espacio del calor en que palpitan vida



Fig. 1 *El almohadón de plumas*, Nelson Luty, 2011, pág. 67

y sentimientos sino un mero envase anestesiado que no sentía nada. También los rasgos físicos de Alicia, que en el cuento era rubia y angelical, no son los mismos. En la transposición está dibujada como una mujer linda, con ojos verdes y pelo castaño, siempre recogido con una larga trenza; por su parte, el marido es rubio con ojos azules. Hay un contraste evidente entre su físico muy delgado, sensual y frágil al mismo tiempo y el del marido, musculoso y poderoso, casi de animal. La protagonista, ya en la segunda página, está dibujada como si fuera un fantasma: gris, con la piel muy clara y casi fría, como un ser evanescente (Fig. 2).



Fig. 2 *El almohadón de plumas*, Nelson Luty, 2011, pág. 68

El cuerpo de Alicia, adelgazado y cada día más débil es el teatro de una anemia agudísima e inexplicable que la va consumiendo hora por hora. Además de la fiebre, la mujer empieza a tener alucinaciones en las que ve terribles antropoides que invaden su cuarto y se quedan apoyados sobre su cuerpo. El miedo que le provocan las visiones nocturnas le impiden levantarse de la cama. Refugiándose en su enfermedad Alicia se niega al mundo: la negación es ya un presagio del misterio que se esconde detrás del almohadón (Veiravé:213). La vida de la protagonista se acaba en los últimos dos días de delirio cuando pierde el conocimiento, separándose de la vida en silencio y con el cuerpo consumido por el desangramiento. La frase de la historieta «En unas horas apenas se helaron sus soñadas niñerías de novia» denota y marca una diferencia temporal entre el hipotexto y el hipertexto; es un recurso que sirve a la narración en la historieta que se desarrolla en pocas páginas, a diferencia del cuento, y que tiene que resumir y economizar espacio para ser más incisiva.

La búsqueda de la imposible fidelidad en una transposición quiere, aquí también, constituir un factor de plusvalía con el fin de estimular la confianza y la consecuente motivación del lector. Sin embargo algunas descripciones en la historieta son fieles a los pasajes quiroguianos. La elección por parte de Quiroga del verbo «helarse» y del guionista que hace hincapié en la historieta en el sustantivo «escalofrío», anticipan de alguna manera la muerte por desangramiento. El tema de la mirada presente en el hipotexto, que en el texto fuente surgía en la enferma que observaba al marido con los ojos abiertos de terror y a los monstruos como si estuviera hipnotizada, en la historieta está amplificado. La mirada tiene un poder mortal: los monstruos que miran a Alicia son los mismos que la están matando quitándole la sangre. Los ojos que observan a Jordán son los que le quitarán la vida porque lo dejarán sin amor. Las alucinaciones monstruosas de Alicia prefiguran el final aunque la explicación que da el autor de la visión de los monstruos nocturnos es causada por la debilidad de la protagonista provocada por la anemia. Los monstruos que aterrorizan los sueños de Alicia

son antropoides y por lo tanto tienen algunas referencias al mundo humano en la medida en que se ponen en la línea de frontera entre la dimensión humana y la prehumana. Sobre esta visión inciden las dudas sugeridas por el darwinismo y por las ciencias naturales en comparación con el contenido místico y regresivo de las disciplinas paranormales y del espiritismo, que presuponen universos paralelos y concepciones diferentes de la temporalidad. Los monstruos de esa manera se encuentran bajo la forma de lo inexplicable. En la primera página, en tres de los cinco cuadros que la componen (Fig. 3), se enfatiza la mirada desesperada de Alicia en tres momentos: en el acto sexual, llorando y al mirar fuera de la ventana —aquí está presente el estilema del manga.

La última vez que se ve la mirada de Alicia es poco antes de la muerte, donde ya aparece como si fuera un fantasma y los ojos no miran hacia un punto fijo sino que están perdidos en el vacío (Fig. 4)

Además, en la transposición en historieta hay otros elementos notables: la presencia de unas plumas apoyadas en el suelo en algunos cuadros, ya desde el principio, como un presagio de muerte; el crucifijo como si se cerniera sobre la realidad e influyera en el desarrollo de los hechos; una pluma que vuela mientras Alicia tiene sus alucinaciones crepusculares y afirma que «había “algo” en la habitación que...» (Saracino:70). En la misma escena en que no reconoce inmediatamente al marido (Fig. 5), el punto de vista está focalizado desde lo alto, como si ya se presagiaran el despegue de la vida y su ascensión. La escena recuerda también de algún modo el *Cristo muerto* de Mantegna. Se trata entonces, más que de una cita, de una reescritura alusiva que tiende a subrayar la calidad de trágico y las conexiones con lo sagrado del cuento fantástico.

El crucifijo sobre la cama matrimonial del Cristo con los brazos abiertos es la misma imagen de Alicia aterrorizada por sus nocturnas visiones, condenada a las penas y los sufrimientos ante la proximidad de la muerte. Parecería casi una condena divina considerando que, al leer la historieta, la enfermedad de Alicia puede ser una consecuencia de su malestar en la vida matrimonial, y aún más parecería una consecuencia de su primera noche de boda durante la luna de miel que fue «un



Fig. 3 *El almohadón de plumas*, Nelson Luty, 2011, pág. 69



Fig. 4 *El almohadón de plumas*, Nelson Luty, 2011, pág. 70

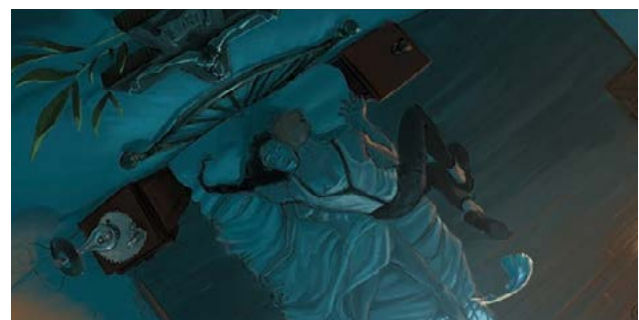


Fig. 5 *El almohadón de plumas*, Nelson Luty, 2011, pág. 70

largo escalofrío». Aquí se encuentra también la contraposición entre *Eros* y *Thanatos* que se manifiesta en las dos imágenes de la protagonista en el momento del acto sexual y a pocos días de la muerte, mientras está delirando (Figs. 6 y 7).

Como puede verse, la cara y la manera en que yace el cuerpo de Alicia son las mismas en las dos imágenes. Se reúnen pues en el mismo cuento el tema del amor, de la muerte e incluso de la locura, que tiene lugar con las alucinaciones de la protagonista durante su «delirio de anemia». En este cuento, como en muchos otros de la colección compilada por Luciano Saracino, están presentes los tres temas que dan el título a la obra: amor, locura y muerte, que se encuentran adrede sin comas, y que parecen indicar la imposibilidad de establecer una frontera entre las tres. En la historieta hay una referencia explícita al título de la colección en que se lee: «La locura, cuando se le estrujan los dedos, hace piruetas increíbles que dan vértigo. Y es fuerte como el amor y la muerte» (Saracino:70), referencia que no está en el hipotexto. El contraste entre los colores cálidos de los primeros cuadros y de los lugares en que se queda Jordán, donde fluye la vida, y los más fríos y oscuros, donde se queda Alicia, en su cuarto, representa la oposición entre la vida y la muerte (Fig. 8).

La imagen de la sirvienta (Fig. 9) que se da cuenta de que el almohadón tiene algo raro en su interior es emblemática porque no solo enfatiza el contraste entre la cara de norte-europeo de Jordán, con ojos claros y pelo rubio, mientras que ella tiene evidentes rasgos y vestuario de indígena —aunque parezca una indígena perteneciente a algún pueblo de África y no de América Latina—, sino también porque es ella la que encuentra al monstruo. Además, es notable que ella tenga colgado en el cuello un rosario que evidentemente no pertenece a su religión y su cultura originarias sino que es un típico producto de la *transculturación*. La reacción de la sirvienta es menos aterrorizada y violenta que la que aparece en el cuento. En la escena en la que está deshaciendo la cama de Alicia donde vuelve a entrar la luz desde la ventana, como si solo al morir la protagonista pudiese haber luz solar en su piso, se ven en el suelo dos plumas.

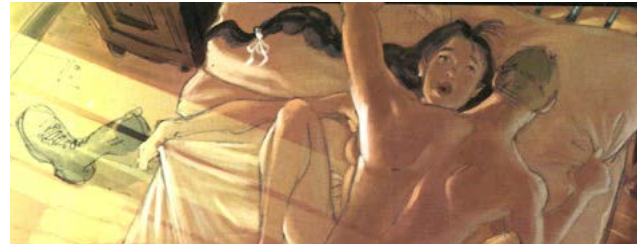


Fig. 6 *El almohadón de plumas*, Nelson Luty, 2011, pág. 67



Fig. 7 *El almohadón de plumas*, Nelson Luty, 2011, pág. 70



Fig. 8 *El almohadón de plumas*, Nelson Luty, 2011, pág. 69



Fig. 9 *El almohadón de plumas*, Nelson Luty, 2011, pág. 71

Y aparece también la misma escena de la casa, pero sin la presencia de la rata en primer plano como en la página inicial (Fig. 9). La transposición termina con la imagen de Jordán aterrizado por la visión del monstruo y por fin, en otro cuadro, el monstruo en primer plano, entre las plumas, representado con un solo ojo, muchas patas y una probóscide desde la cual absorbía la sangre de Alicia (Fig. 10). Sus rasgos físicos se sitúan entre el mundo humano y el animal, pero el efecto es intencionalmente grotesco. La imagen de aquel «animal monstruoso, una bola viviente y viscosa. Estaba tan hinchado que apenas se le pronunciaba la boca» (Quiroga:33), en la historieta se encuentra, inesperadamente al dar vuelta a la página, como si se sorprendiera también el lector, y enfatiza el carácter cinematográfico que distingue el estilo del guionista.

El autor logra en el cuento sobrepasar los límites entre lo posible y lo narrado haciendo la historia aún más verosímil a través del sentido de terror que percibe el lector al leer las últimas líneas, utilizando estrategias narrativas e insertos en acontecimientos cotidianos. Mediante este recurso narrativo la posibilidad de verismo es muy latente como el confín que separa lo ficticio de lo real. La contaminación de especies diferentes excede a una posible verosimilitud y atenúa la tensión fantástica, determinando un reenvío a las motivaciones psicoanalíticas (la relación sexual traumática de la protagonista) o socioculturales (los elementos contrastantes de multietnicidad) de la narración entera, y a la interpretación de la que la transposición aquí se hace portadora. El efecto perturbador en el relato se encuentra justo en la aparición del parásito en la almohada y en las líneas finales: «Estos parásitos de las aves, diminutos en el medio habitual, llegan a adquirir en ciertas condiciones proporciones enormes. La sangre humana parece serles particularmente favorable, y no es raro hallarlos en los almohadones de plumas» (Quiroga:33). El cuento no termina con la horrorosa revelación de un final difícil de adivinar sino con una observación objetiva sobre aquel animal extraño que quita la vida a la protagonista valiéndose del almohadón que amplía, a través del naturalismo, los límites del horror, como si se tratara de un riguroso estudio científico: «La verosimilitud del hecho narrado, merced a esta observación objetiva que el autor intercala en su pieza literaria, trasciende los límites de lo fantástico para inquietar al lector más allá



Fig. 10 *El almohadón de plumas*, Nelson Luty, 2011, pág. 72

de la probable ficción» (Veiravé:210). Alicia se queda vaciada tanto de la sangre como del amor. El cuento se presenta como un caso de vampirismo —se recuerda el cuento «El vampiro» publicado en 1927 por Quiroga— con la presencia del monstruo. De hecho, el vampirismo se manifiesta en el violento deseo de poseer al ser amado y la figura de Jordán, el marido de Alicia, se transfiere en el parásito que le absorbe la sangre. En efecto, también en el cuento de Quiroga Alicia mira al marido con ojos extraviados después de tener sus alucinaciones nocturnas. Son los otros—bestias, dotados de superpoderes, quienes amenazan la vida cotidiana del hombre y su supervivencia. Son bichos que contaminan, envenenan, asesinan; monstruos «naturales», cercanos e internos. El hecho de estar tan cercanos a la realidad produce el terror más profundo. Son fenómenos antes los que el hombre es impotente, situaciones en que la naturaleza es madrastra, donde las fuerzas salvajes predominan sobre la fragilidad física y psíquica del hombre.

La relación hombre—animal en el texto deviene el fundamento alrededor del cual se construye la estructura narrativa, y el análisis de la transposición en historieta permite observar cómo se enfatizan no solo características de los personajes, sino también puntos claves y motivos recurrentes en el elemento textual para reflexionar sobre lo que queda como intraducible durante la traducción inter-semiótica. El monstruo, en el cuento propuesto, puede considerarse como la alegoría de la transposición en historieta. De hecho la transposición, justo como el monstruo presente en el relato, ejerce una función parasitaria hacia el texto fuente y existe sólo porque se nutre de otro texto, de otro lenguaje y de otra narración. Sin la existencia del hipotexto, no tendría vida el hipertexto; sin embargo el hipertexto, precisamente como el monstruo, vive de vida propia.

La hibridez del lenguaje de la transposición en historieta permite pues abrir nuevas posibilidades de interpretación potenciando contenidos y poniéndolos en relación con otros y confiere un valor adjunto a los textos. No solo puede considerarse como una clave de acceso al texto literario sino que permite también recontextualizar y actualizar el texto y leerlo bajo la luz de otra temperie cultural. Sin embargo, el aspecto más difícil en el proceso transpositivo resulta ser la recreación del clima del texto fuente, que tal vez no se busque reproducir sino recrear justamente. Aunque en el cuento propuesto se manifieste en mínima parte este fenómeno, en otras historietas contenidas en la antología se asiste a la imposibilidad de devolución de la misma atmósfera característica del hipotexto, las particularidades estilísticas y los rasgos estéticos típicos del autor. Se percibe, en algunos casos, una modificación de la atmósfera del texto fuente en que se pierde el sentido de terror y el clima constituido por tonos negros y oscuros característicos de la narración en la selva, típicos y recurrentes en la obra quiroguiana.

Por ende se puede aseverar que la intertextualidad y la transmedialidad amplían y multiplican las posibilidades de interpretación del texto poniendo en evidencia la complejidad de orientación de la hermenéutica que puede considerar no solo el texto adaptado sino también el texto fuente, el contexto, las elecciones del sujeto que adapta y el proceso transpositivo de un medio expresivo a otro. El

hipertexto aparece como una manera de «reconfigurar el texto», un dispositivo que mueve el texto de origen ya que presupone una interpretación y reelaboración en que se modifica la experiencia del lector del texto original en un nuevo contexto. El hipertexto es un nuevo producto cultural que hay que contextualizar en un tiempo y un espacio específicos, que permite activar contenidos y funciones que sin la imagen no se activarían; aporta un placer y una decodificación diferentes del hipotexto mismo a través de un código distinto de lectura donde transmigran motivos, temas y textos completos desde el nivel de lo verbal hasta el nivel de lo visual. En la historieta propuesta la transposición aporta al texto fuente contenidos adicionales y referencias a otras artes, añadiendo el elemento transcultural, ínsito en la práctica transpositiva, y enfatizando lo siniestro a través de la presencia del monstruo.

Bibliografía

- DEL GROSSO, SIMONE (2008). *Sequenze. Strategie e dispositivi di traduzione intersemiotica dal romanzo inglese al cinema*. Roma: Aracne Editrice.
- DUSI, NICOLA (2010). «Translating, Adapting, Transposing». *Applied Semiotics*, Special Issue (Translating Culture) 24, 82–94.
- ECO, UMBERTO (2008). *Decir casi lo mismo. La traducción como experiencia*. Buenos Aires: Lumen. Web.
- HUTCHEON, LINDA (2006). *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- KUKKONEN, KARIN (2011). «Comics as a Test Case for Transmedial Narratology». *SubSTance* 1(40), Issue 124, 34–52.
- PIGLIA, RICARDO (1993). *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: De la Urraca.
- QUIROGA, HORACIO (2007). *Cuentos de amor de locura y de muerte*. Buenos Aires: Guada.
- SARACINO, LUCIANO (2011). *De amor de locura y de muerte*. Buenos Aires: Pictus.
- VEIRAVÉ, ALFREDO (1976). «Cuentos de amor, de locura y de muerte (1917)». El almohadón de plumas. Lo ficticio y lo real», en Ángel Flores, editor. *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas: Monte Ávila, 209–214.