

**La narrativa hispanoamericana en cómic argentino.
Desbordes intertextuales en *Alucinaciones latinoamericanas*
de Pablo de Santis y Pez**

**The Hispanic American narrative in Argentine comics.
Intertextual overflows in *Alucinaciones latinoamericanas*
by Pablo de Santis y Pez**

Alfonso Macedo Rodríguez

¹Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

Resumen

Después de *La Argentina en pedazos* de Ricardo Piglia, serie de historietas publicada en *Fierro* entre 1984 y 1987, la revista presentó un proyecto que adaptaba algunas obras de la literatura hispanoamericana: *Alucinaciones latinoamericanas* de Pablo De Santis y Pez. Se publicaron cuatro cómics: un fragmento de *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos y *La vorágine* de José Eustasio Rivera, “La casa inundada” de Felisberto Hernández y “La muerte del estratega” de Álvaro Mutis.

La serie se estudia a partir del salto de la obra literaria al cómic; también se analizan algunas variantes de la trama a partir de la teoría de la adaptación de Robert Stam y los procedimientos de las viñetas, pero se hace énfasis en los entrecruces de corrientes y géneros literarios: fantástico, absurdo, realismo, terror, novela histórica, novela bizantina, relato de amor.

Palabras clave: Historieta argentina; narrativa hispanoamericana; *Alucinaciones latinoamericanas*; Pablo De Santis; Pez.

Abstract

After Ricardo Piglia’s *La Argentina en pedazos*, a comic published in *Fierro* between 1984 and 1987, the magazine presented a project that adapted some works of Spanish-American literature: *Alucinaciones latinoamericanas* by Pablo De Santis and Pez. Four comics were published: a fragment of Augusto Roa Bastos’ *Yo el Supremo* and José Eustasio Rivera’s *La vorágine*, Felisberto Hernández’s “La casa inundada” and Álvaro Mutis’s “La muerte del estratega”.

The series is studied from the jump from the literary work to the comic; Some variants of the plot are also analyzed based on Robert Stam’s adaptation theory and the procedures of the cartoons, but emphasis is placed on the intersections of currents and literary genres: fantastic, absurd, realism, terror, historical novel, Byzantine novel, love story.

¹ Doctor en Humanidades (Literatura) por la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa (México). Profesor de tiempo completo del Depto. de Filosofía de la UAM-I. Investigador nivel I del Sistema Nacional de Investigadores del CONACYT. Autor de *La ficción* en Juan José Saer y Ricardo Piglia (2021), “Más allá de la intertextualidad: La ciudad ausente en la época de la transmedialidad y las representaciones autodiegéticas” (2021), “Tradición y ruptura: Juan José Arreola en el contexto de la literatura hispanoamericana y la industria cultural” (2021). Contacto: alfonsomacedo@hotmail.com

Keywords: Argentine cartoon; Hispanic American narrative; *Alucinaciones latinoamericanas*; Pablo De Santis; Pez.

La historieta es una máquina de escribir imágenes y de dibujar palabras.

La historieta es, también, una pluma con una lente.

PABLO DE SANTIS, “Roa Bastos. Inventar a Francia”

Es evidente que muchos recursos estudiados por la poética no se limitan al arte verbal. Podemos referirnos a la posibilidad de trasladar

Cumbres borrascosas a la pantalla; las leyendas medievales, a frescos y miniaturas, o La siesta de un fauno, a la música, al ballet y al arte gráfico.

Por muy absurda que parezca la idea de hacer la Ilíada y la Odisea en dibujos animados, ciertos rasgos estructurales del argumento se conservarán a pesar de la desaparición de su forma verbal.

La cuestión de que las ilustraciones de Blake para la Divina Comedia sean adecuadas o no es prueba de que las diferentes artes son susceptibles de comparación.

ROMAN JAKOBSON, “Lingüística y poética”

Introducción

Alucinaciones latinoamericanas expandió el proyecto de *La Argentina en pedazos* al adaptar cuatro narraciones en *Fierro. Historietas para sobrevivientes*, revista que concilió textos considerados de la alta cultura (ensayos, cuentos) y la cultura de masas (historietas, entrevistas). Si bien la obra a estudiar se produjo a finales del siglo pasado, se pretende analizarla como precursora de los fenómenos culturales actuales que cruzan las fronteras entre los géneros literarios y las disciplinas artísticas:

Fierro no fue una revista de historietas convencional. Abundaron en sus páginas las notas de literatura y cine de culto, e incluyó una sección, *La Argentina en pedazos*, donde una nota del escritor Ricardo Piglia introducía al lector en cuentos y episodios de la literatura nacional convertidos en historieta. (De Santis 2004, p.117)

Esta estructura sería reproducida más tarde por De Santis en las entregas de *Alucinaciones latinoamericanas*²; la narración está precedida por una nota suya dividida en secciones que abordan los temas centrales, a propósito del concepto de alucinación en la literatura americana, más allá de las fronteras argentinas: dicha noción se encuentra a caballo entre la ficción y la historia, como queda de manifiesto en el primer texto, dedicado a *Yo el Supremo*, novela que le permite a De Santis reflexionar sobre el binomio ficción-historia y su efecto fantástico: “Roa Bastos entra en la literatura (y orilla la literatura fantástica) no agregándole fantasía a la Historia, sino *alucinando la Historia*. Como en otros textos latinoamericanos, lo fantástico es el atajo hacia lo político. *La política convertida en metáfora*” (1989a, p.90).

A pesar de que únicamente hubo cuatro adaptaciones de una serie que anunciaba una mayor cantidad, éstas pueden ser estudiadas desde el concepto mencionado pero también desde la intertextualidad y el entrecruce de géneros: “La casa inundada” oscila entre el relato fantástico y lo absurdo; el fragmento de *La vorágine* parte de su clasificación canónica como novela de la tierra para representar el horror de la selva; la novela del dictador se transforma en un relato pseudoautobiográfico del compilador de la vida de Gaspar Rodríguez de Francia.

La adaptación entre dos lenguajes

Aunque cada vez resulta más anacrónica la idea de que una adaptación debe ser totalmente fiel a la “obra original”, se sigue afirmando que aquélla es inferior a ésta, sobre todo cuando proviene de una obra del canon literario:

² Posiblemente, la primera nota de Piglia en la serie, que comienza con la adaptación de “El matadero” de Esteban Echeverría, es una de las bases para el proyecto: “La reconstrucción de una trama donde se pueden descifrar o imaginar los rastros que dejan en la literatura las relaciones de poder, las formas de la violencia. Marcas en el cuerpo y en el lenguaje, antes que nada, que permiten reconstruir la figura del país que *alucinan* los escritores” (Piglia 1993, p.8. Las cursivas son mías).

Una injusticia fundamental plaga el discurso de la “fidelidad”, reflejada en una aplicación diferencial y prejuiciada del mismo concepto, dependiendo de qué *arte* se está considerando. Es la adaptación al cine, en particular de novelas, lo que ha sido especialmente castigada y llevada a un estándar de “fidelidad” absolutamente riguroso. La idea de una adaptación única, definitiva y fiel no domina en otros medios. (Stam 2014, p.)

Esta idea se intensifica en la transición de una novela al cómic; sin embargo, en la década de los ochenta, uno de los precursores de la adaptación al género historieta en Argentina, Juan Sasturain, lo coloca al mismo nivel que la literatura *culta*: “la historieta se atreve a todo, está «madura» como género y puede acceder (subir un escaloncito) a la literatura, dando su versión de los textos consagrados” (1986, p.57³).

De acuerdo con lo anterior, y tomando en cuenta que la historieta es un sistema de signos, propongo el análisis de las adaptaciones mencionadas a la luz de los conceptos de Gérard Genette sobre la intertextualidad: “Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*)” (1989, p. 14). Al seguir este criterio, puede observarse que toda adaptación es un hipertexto que ha tomado su base de una obra anterior, el hipotexto que, en términos de una metáfora empleada por Genette, “se injerta” (1989, p.14) de varias maneras para producir distintas significaciones en la nueva obra.

En el lenguaje visual de la historieta, la estructura se mueve con libertad en relación con la obra original, lo que contribuye al desarrollo vertiginoso de las acciones mediante la elipsis. ¿Cómo narrar, en el cómic, una novela de las características de *Yo el Supremo*? El criterio de Pablo De Santis consistió en adaptar un capítulo representativo;

³ Junto a Alberto Breccia, Sasturain propuso una serie de historietas adaptadas de la literatura latinoamericana para la revista *Crisis* entre abril y septiembre de 1986, después de la publicación de la mayoría de los cómics de *La Argentina en pedazos* en *Fierro*, revista en la que Sasturain fue jefe de redacción (Pedranti 2012, p. 4) y autor del cómic *Perramus* con Breccia.

ante la imposibilidad de adaptar la novela en su totalidad, trabajó con un relato marginal para convertirlo en un momento importante en la poética de Roa Bastos.

Por su parte, Pedro Pérez del Solar, en su estudio sobre *La Argentina en pedazos*, propone un análisis “como comentario crítico al relato original” (2011, p.59), lo que permite ubicar su investigación en lo que Lauro Zavala, siguiendo a Roberto Stam, llama “una teoría clásica de la adaptación” (Stam 2014, p.13), un estudio sobre la fidelidad del texto literario. En el presente artículo, se propone un análisis basado en una teoría *posclásica* que incluya el contexto de la obra y el acercamiento semiótico y transdisciplinario, de acuerdo con Zavala (p.13), para quien la teoría clásica presupone “una superioridad de la literatura sobre el cine (superioridad no sólo histórica, sino también cultural, ideológica, estética y moral)” (p.14), lo que sugiere que la literatura está por encima del cine; siguiendo ese criterio, el análisis clásico se limita a revisar los cambios e insuficiencias del filme. En contraste, la teoría *posclásica* se detiene en el estudio de las diferencias entre ambas obras y toma en cuenta “la especificidad estética y semiótica del cine y de la literatura” (p.14); de este modo, se produce una forma de dialogismo “con las otras formas de arte, en una relación que, por su propia naturaleza, nunca tiene un carácter jerárquico” (p.14).

Entre el realismo, lo fantástico y lo alucinante

En la literatura argentina contemporánea, De Santis se ubica como un autor de novelas policiales y guiones de historietas, como queda de manifiesto en su adaptación de *La ciudad ausente*⁴ (2008) de Piglia y de su novela *El Hipnotizador* (2010), obra gráfica que ha transitado a la televisión en la época del streaming.

⁴ Esta novela fue ilustrada por Luis Scafati, artista con el que De Santis también trabajó en varios números de *Fierro*. Dos historietas, “Nunca” (De Santis y Scafati, 1989a) y “Mensaje” (De Santis

La serie de Pez y De Santis se publicó en cuatro números de *Fierro* (59-61 y 66) durante 1989. Sobre el contexto de esta publicación mensual, el segundo afirma: “Dirigida por Juan Sasturain –también guionista y escritor de policiales– y con dirección de arte de Juan Lima, *Fierro* fue una revista con fuerte personalidad que se apuró por cubrir el vacío que había dejado la recién terminada dictadura” (2004, p.117). En esos años del regreso a la democracia, se produjo un momento de gran renovación artística. De Santis fue testigo y actor en esos cambios culturales y políticos, como lo señala en una entrevista: “*Fierro* tenía esa actitud de sacar historieta tradicional e historieta vinculada con la gráfica contemporánea, con la literatura, con el cine” (Vinelli 2010, p.3). Esa tendencia, precursora de las directrices creativas actuales, también se refleja en *Alucinaciones latinoamericanas*, proyecto que el escritor argentino no menciona explícitamente pero que se incorpora al modelo de *La Argentina en pedazos* a partir de su estructura (nota introductoria y cómic).

Por otra parte, Pablo De Santis marca distancia con su predecesor en cuanto a su percepción de la tradición literaria: sus criterios de selección parten del canon hispanoamericano y sus temas: la oposición civilización vs barbarie en la novela de tierra caliente (*La vorágine*), el relato sofisticado en espacios diegéticos lejanos y con procedimientos de influencia borgiana (“La muerte del estratega”), la vanguardia y la poética de lo extraño (“La casa inundada”) y la novela del dictador (*Yo el Supremo*).

y Scafati. 1989b), se publicaron en los números 64 y 65, en la etapa de *Alucinaciones...* Por su parte, Pez realizó los dibujos de la adaptación de un fragmento de *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla, publicada en el número 63 de *Fierro*, lo que pone en evidencia que De Santis y Pez hicieron un paréntesis con *Alucinaciones...* para emprender otros proyectos en dúo y por separado. Siguiendo la ruta de sus predecesoras, y con el título de *La Argentina dibujada*, la entrega “El cabo Gómez”, relato de *Una excursión...*, fue antecedida por una nota de Daniel Croci en la que pondera la importancia de las adaptaciones al cómic de las obras literarias argentinas en *Fierro* (1989, p.25). Los dibujos de Pez producen un hilo conductor con *Alucinaciones...* si se piensa en *La Argentina dibujada* como una posible sucesora después de cuatro números en los que éste no había tenido continuidad (Albiac y Pez 1989, p.26-34), lo que no se produjo debido a la interrupción del proyecto.

Primera alucinación: *Yo el Supremo*

Más allá de la caída del régimen del dictador paraguayo Alfredo Stroessner en febrero de 1989, meses antes de la aparición del número 59 en el que Pez y De Santis inauguran *Alucinaciones latinoamericanas*, la decisión del adaptador de comenzar con su versión de *Yo el Supremo* parte de un criterio estético en que la ficción se cruza con la historia y la política y en que el realismo –corriente dominante en la primera mitad del siglo XX en Hispanoamérica– cede a una poética de lo fantástico, lo maravilloso, lo extraño y lo alucinante. La novela de Roa Bastos, publicada por primera vez en 1974, se opone a la estética realista y propone una atmósfera en la que el sentido de la realidad, del tiempo y de la conciencia se pierden. Los eventos narrados sobre el prolongado gobierno del dictador Gaspar Rodríguez de Francia se combinan con el periodo revolucionario independentista y las guerras posteriores: la que Paraguay padeció contra la Triple Alianza en el siglo XIX y en la Guerra del Chaco contra Bolivia en la década de los años treinta del siglo pasado.

El compilador de la obra no pone orden en los papeles del Supremo ni en la cronología de los acontecimientos (algunos imaginarios); de este modo, la novela supera la representación mimética de la realidad para instalarse en una propuesta estética que es, al mismo tiempo, una denuncia política sobre el pasado y el presente de las naciones latinoamericanas, en el contexto de las dictaduras militares que el continente sufrió desde sus orígenes y hasta finales del siglo XX.

Como parte de los procedimientos en que se confunden historia y ficción, surge la serie de inventos creados por el dictador, un catálogo de artefactos cercanos a lo maravilloso, lo fantástico y la ciencia ficción. Un objeto que supera a los demás por su influencia en el presente de la escritura del compilador es la lente-recuerdo que convierte

en imágenes en movimiento lo que se escribe, tal como lo señala De Santis en su nota introductoria (1989, p.90); la escritura proveniente de un artefacto creado por el dictador –aficionado a recuperar aerolitos para utilizar sus componentes en los inventos– le permite conocer el futuro; así, en la novela, de entre las notas intercaladas por el compilador, surge una historia que, en el cómic, De Santis le atribuye a éste,⁵ donde refiere cómo se apropió de la lente-recuerdo, heredada de un nieto del asistente del gobernante. Este relato que anuncia el futuro (nuevas guerras y muertes en Paraguay, nuevos regímenes totalitarios que pondrán a muchos ciudadanos en la tumba o el exilio) también puede ser leído como una operación estética visual: “la historieta es una máquina de escribir imágenes y de dibujar palabras. La historieta es, también, *una pluma con una lente*” (De Santis 1989a, p.90).

En su edición anotada de la novela, Milagros Ezquerro señala la ubicación del relato que De Santis y Pez adaptarían quince años después; la crítica sugiere que el compilador de los escritos de Rodríguez de Francia posee la “pluma-memoria”:

le fue legada por un tal Raimundo, apodado el *Loco-Solo*, descendiente de Policarpo Patiño, que se la entregó en marzo de 1947, la víspera de su muerte. Es obvio que esta nota constituye un relato ficcional donde se mezclan anécdotas sacadas de la vida de Roa Bastos y recuerdos literarios; así, Raimundo, el *Loco-Solo*, es una alusión al *Locus Solus* de Raymond Roussel, aunque también probablemente sea un recuerdo del joven Roa Bastos de la época en que salió para el exilio, en 1947. (Roa Bastos 2018, p.70)

⁵ Un aspecto notable en la novela es la ambigüedad con respecto a la identidad del compilador, quien guarda semejanzas con el autor Roa Bastos pero no es éste precisamente, desde luego. En la adaptación, De Santis es directo y sugiere que el compilador es el autor incorporado a su novela. Las referencias autobiográficas en ambas versiones así podrían sostenerlo; sin embargo, en el hipertexto, la relación autor-narrador se mantiene rígida, como si la tradición de la historieta, al verse obligada a ponerle rostro a sus narradores, tuviera que recurrir forzosamente a dibujar el rostro del autor. En el hipertexto, el joven narrador tiene rasgos muy semejantes al autor paraguayo en su etapa juvenil (cabello negro brillante, nariz y frente amplias). Esto también ocurre con el narrador de “Las puertas del cielo” de Cortázar en *La Argentina en pedazos* (Macedo Rodríguez 2021, p.92-95).

Por su parte, De Santis señala la relación entre historia y ficción: el compilador ordena los papeles de manera arbitraria y combina sucesos históricos, sueños, anécdotas, etc. Así, además de pertenecer al subgénero “novela de dictador”, la obra también puede ser leída como nueva novela histórica debido a que no respeta sucesos históricos reales; más bien, incorpora elementos imaginarios que alteran el curso del relato en su sentido histórico:

Si en la novela la figura del Dictador se identifica con la del escritor (*gobernar es escribir*), escribir se convierte en inventar. Este costado de la narración acerca la novela a la *literatura fantástica* y también a la *ciencia ficción* de aristas góticas: el personaje que, encerrado en su poder, experimenta para violar los límites entre ciencia y magia. Por un lado aparece lo fantástico ligado a creencias populares (una vaca muerta que muge desde bajo tierra, piedras con poderes prodigiosos) y por otro a los inventos del Supremo. (De Santis 1989a, p.90)

De Santis y Pez se concentran en la narración intercalada como un relato en sinécdoque que contiene la violencia en su totalidad; las viñetas y parlamentos sugieren el destino trágico de la nación paraguaya; más que un don, la pluma y su reproductor de imágenes son una maldición para quien los posee: la escritura absorbe al escritor con lo que documenta y lo coloca en el mismo plano o dimensión trágica: el invento parece arrastrar una maldición y se convierte en una metáfora del suplicio al documentar los problemas del pasado porque el presente resulta peor. El compilador, cuya figura puede ocultar al autor empírico, sugiere los modos en que el presente, en 1974, durante la dictadura de Stroessner, anuncia la del siglo XIX y las guerras fratricidas en los periodos intermedios; a su vez, la pluma permite que Rodríguez de Francia haga múltiples alusiones a sucesos posteriores a su gobierno, como si la novela cometiera anacronismos deliberados, aunque en realidad propone una lectura distinta de la historia del Paraguay y los países vecinos, atravesados por la violencia y las imposiciones antidemocráticas. En ese sentido, si Piglia

decide que el primer relato adaptado de *La Argentina en pedazos* sea “El matadero” como un modo de pensar el pasado –en relación con el presente, pocos meses después del regreso a la democracia (1993, p.8)–, De Santis propone una operación similar pero atraviesa las fronteras nacionales al adaptar una novela de un país hermano cuya historia es semejante a la de Argentina –en la que, de paso, Roa no deja de recordar la condición de asedio que los países sudamericanos ejercieron en distintos momentos sobre su nación– para que las literaturas latinoamericanas sean leídas como alucinaciones que el poder político y el capitalismo no pueden desactivar.

En el hipertexto, el narrador refiere cómo conoció a Raimundo Loco-Solo en 1932, cuando ambos eran estudiantes en la época de la Guerra del Chaco. Un día, Raimundo le muestra el objeto que reproduce imágenes. Desde el momento en que tuvo conocimiento de la existencia de la lente-memoria, el narrador fue presa de su ambición, por lo que se mantiene cerca de Loco-Solo, quien sabe que su amistad no es sincera pero le cede la pluma en el momento de su agonía, ya que padece una enfermedad terminal. El regalo parece una maldición pues el narrador podrá ver el futuro: en una de las viñetas finales, advierte (en letras cursivas que sugieren los trazos a mano): “Cuando usaba la pluma era como si Raimundo Loco-Solo estuviera allí” (De Santis y Pez 1989a, p.98). En la misma viñeta, surge el espectro del amigo: “TE VAS A CONVERTIR EN MIGRANTE, EN TRAIADOR, EN DESERTOR. TE VAN A DECLARAR INFAME TRAIADOR A LA PATRIA. CUANDO ESCRIBAS VERÁS COSAS TERRIBLES EN LO SOMBRÍO QUE HARÁN SUDAR Y GRITAR HASTA A LOS ÁRBOLES PODRIDOS POR EL SOL” (1989, p.98). Debajo de estos textos enfrentados por el tipo de letra, la viñeta ofrece las imágenes surgidas del bolígrafo mágico: una telaraña que contiene una figura espectral de un ser por cuya boca entra un tronco que se ramifica dentro y fuera de su cuerpo, lo que sugiere la maldición anunciada: los adolescentes que se habían burlado de los improvisados soldados paraguayos que se

dirigían a morir en la guerra ahora han sido alcanzados por el tiempo; la vida adulta los sitúa en la realidad y los hermana en la enfermedad, el exilio, la pobreza, el hambre, la persecución y la muerte (De Santis y Pez 1989a, p.98):



El final que De Santis propone posee un matiz trágico: como si fuera un espejo, al invertir la imagen que había sido reproducida cuando los militares habían arrojado el cadáver de Raimundo al río, el narrador sugiere que en realidad él es el cadáver. Este final ofrece una mirada más poética en relación con el tema de la muerte y las alucinaciones: el narrador, que ha sobrevivido al amigo, es incapaz de cambiar el rumbo de la historia de su país, ya que tampoco es capaz de cambiar su vida (De Santis 1989a, p.98).

De alucinaciones e inundaciones

La segunda entrega de la serie se publicó en agosto de 1989, en el número 60. Fue dedicada al cuento “La casa inundada” del escritor uruguayo Felisberto Hernández. Se trata de un texto que, en su adaptación y ejercicio de curaduría, prolonga la propuesta *alucinatoria*: “Felisberto Hernández ocupa con Juan Carlos Onetti el lugar de la mayor escritura uruguaya contemporánea. Fundador de toda una línea del cuento fantástico, sus cuentos se enfrentan con los de Borges” (De Santis 1989b, p.70). La oposición con el

gran renovador de la literatura fantástica en Argentina lleva a De Santis por una ruta donde este género tiene en Hernández a un precursor cuya obra se dirige a lo extraño en un universo regido por la falta de cordura y lógica. De Santis lo lee desde su mirada interdisciplinaria: “es un *perfecto cuento fantástico* que ubica la invención en el punto de encuentro entre la escritura y la imagen. *Como la historieta*” (De Santis 1989b, p.90).

En ambas versiones, el narrador se identifica con la figura del autor uruguayo: “le habló mucho de mis libros” (Hernández 2019, p.237). La segunda viñeta es un *close up* del narrador –en la que se reconoce a Hernández–, quien vuelve el rostro cansado en una toma en picada (De Santis y Pez 1989b, p.71) que se completa con un plano americano donde se le ve de frente cuando le responde a Alcides, empleado de la señora Margarita. El inicio de la adaptación de Pez y De Santis suprime el inicio del hipotexto, el relato en primera persona en que el narrador rememora la época en que trabajó en la casa: “De esos días siempre recuerdo primero las vueltas en un bote alrededor de una pequeña isla de plantas” (Hernández 2019, p.235).

Como ocurre en la historieta anterior, aquí se rompe el orden no cronológico del relato para instaurar un orden lineal. En el hipotexto, la frase citada ubica las acciones tiempo después de su estancia en la casa de la señora Margarita. El inicio se interrumpe a causa de sus digresiones. En el hipertexto, la supresión de las prolijas reflexiones del narrador-personaje se perciben desde la primera viñeta: una imagen de la fachada del Bar Buenos Aires. Por otra parte, en el cuento, el bar se menciona en el séptimo párrafo, inmediatamente después de la aclaración del narrador al reprocharse sus digresiones: “pero ahora yo debo esforzarme en empezar esta historia por su verdadero principio, y no detenerme demasiado en las preferencias de los recuerdos” (Hernández 2019, p.237). El relato avanza cuando surge el contexto:

Alcides me encontró en Buenos Aires en un día que estaba yo muy débil, me invitó a un casamiento y me hizo comer de todo. En el momento de la ceremonia, pensó en conseguirme un empleo y, ahogado de risa, me habló de una *atolondrada generosa* que podía ayudarme. (Hernández 2019, p.237)

En el cómic, se resume la historia de precariedad del narrador y se omite toda reflexión sobre el encuentro de éste con la señora Margarita (De Santis y Pez 1989b, p.71). No hay invitación a una boda ni intervención de la novia para conseguirle trabajo al narrador: Alcides va directamente al bar a ofrecerle empleo no sin darle un breve panorama de lo que le espera, será botero en una casa adaptada para que circule el agua impulsada por las máquinas. La última viñeta de la primera página abarca todo lo ancho: ahí se ve un tren que llega a la estación y al protagonista a la espera. El breve texto se encuentra en la parte superior derecha, se trata de una frase entre comillas que sugiere la voz de Alcides, quien antes le ha dicho al protagonista que Margarita “va a pagar bien por escucharla” (De Santis y Pez 1989b, p.71), frase que no aparece en el hipotexto y que funciona como una advertencia o prolepsis del final, ya que la verdadera intención de ella no fue contratar a un botero sino a un cuentista para que escribiera su historia de amor con el marido, presuntamente desaparecido en un accidente en Suiza. La frase citada contribuye a explicar las intenciones de Margarita al rendir homenaje al esposo y al agua, elemento que, considera, tiene conciencia de sí misma y de lo exterior.

En el terreno visual, los dibujos de Pez sustituyen las descripciones del narrador del hipotexto a propósito de la exuberante vegetación que a veces es reemplazada por ramas y troncos secos de los que se desprenden las hojas, un *leit motiv* de la adaptación. Una toma en contrapicado enfoca al protagonista; inmediatamente, en la siguiente viñeta, otra toma ofrece la misma posición de la figura humana pero dentro de una burbuja de agua, como si ésta lo observara (De Santis y Pez 1989b, p.72):



Esta aportación no sólo representa un cambio innovador con respecto al hipotexto, también sugiere una lectura en la que el acontecimiento fantástico tiene lugar de manera explícita: la mujer que le atribuye conciencia al agua no está loca (De Santis y Pez 1989b, p.72). Las máquinas, poleas y regaderas de la casa son la contraparte artificial del agua; la casa es un santuario; así, surge el efecto de extrañamiento para los lectores y el motivo del protagonista para escribir un cuento titulado “La casa inundada”, cuya última frase debe ir dedicada a la memoria de José, el esposo desaparecido (Hernández 2019, p.263).

De Santis y Pez refuerzan la idea de la casa como una máquina de producir tormentas y lluvias en los espacios interiores de la construcción (1989b, p.74). Esta aclaración, junto a la presencia del “hombre del agua” (1989b, p.74), representado como un inventor que tiene apariencia de científico loco (anciano, corbata, bolígrafo en la oreja, larga barba blanca), funciona como bisagra para uno de los momentos centrales del relato, el “velorio” u homenaje que consiste en crear un ambiente nocturno de tranquilidad en el que la señora Margarita deposita una gran cantidad de velas sostenidas por budineras. La descripción de la escena –en ambas versiones– es fundamental porque es absurda: las velas deben iluminar su habitación hasta que la corriente intensa de agua las haga volcar y todo se oscurezca: desde la cama, el esfuerzo de ambos personajes por encender y distribuir las velas, en medio de una gran dificultad para que el personaje masculino se

nueva al lado de un cuerpo obeso, sugiere un momento extravagante que culmina en la confesión postergada, la historia que la mujer ha ido retardando desde la llegada del escritor, ya que con su relato sobre la muerte del esposo y el momento exacto en que decidió inundar la casa, dará por concluidos sus servicios y lo alentará a escribir la historia.

Al final, los autores refuerzan la interpretación de la identidad del narrador:

Hernández (De Santis y Pez, 1989b, p.78):



La viñeta muestra una cajetilla de cigarros Kent, un libro cuya portada lleva el nombre del escritor con un dibujo infantil y una serie de páginas sueltas en que se alcanza a leer algunos párrafos de “La casa inundada”. La historia concluye con la despedida de ambos protagonistas; al lado, se advierte una viñeta con una toma en contrapicada que remite a la llegada del protagonista masculino. Se reproduce el mismo paisaje pero ahora con Margarita, vista de perfil; en la siguiente viñeta se vuelve a reproducir la misma imagen, pero ahora se encuentra distorsionada porque se mira desde el fondo (De Santis y Pez, 1989b, p.78).

“La muerte del estratega” y el desplazamiento de los géneros

El tercer relato confirma que la literatura latinoamericana no está obligada a desarrollar sus narraciones en un espacio y tiempo diegéticos instalados en la misma zona geográfica. “La muerte del estratega” del escritor colombiano Álvaro Mutis se encuentra entre dos subgéneros: la novela bizantina y el relato de amor; sin embargo, en el hipertexto, un modo de reactualizar obra y tema contempla la atenuación de algunos aspectos centrales y el énfasis en el conflicto amoroso que define la conducta del protagonista: más allá de la novela bizantina, perteneciente a la tradición literaria, De Santis y Pez prefieren una lectura cercana a la cultura masiva.

En el cuento, el tema principal es la especulación y las meditaciones del protagonista, Alar *el Ilirio*, estratega de origen noble que asciende en su carrera durante dos sistemas teocráticos –el primero propicia la libertad de cultos; el segundo es intolerante–; la temática amorosa y lo erótico, subgénero de enorme presencia en una gran cantidad de números de *Fierro*, acerca el cómic a las tendencias de la revista, en la que abundan viñetas con desnudos femeninos y encuentros sexuales.

En el hipotexto, el discurso narrativo asimila otros registros antiguos, géneros discursivos que funcionan como eslabones argumentativos del tema central: biografía, cartas, órdenes oficiales de la cancillería y el ejército, etc. Ante el cúmulo de géneros discursivos que sugiere una impronta borgiana en la que cada texto funciona como un comprobante de sucesos históricos conservados mediante la escritura, De Santis prefiere el tema amoroso y, hacia el final, refuerza la evocación de la mujer amada perdida en el momento de la muerte en combate; quedan lejos las preocupaciones ontológicas y los cambios políticos que produjo la obligatoriedad de la religión oficial en el imperio. El cuento propone un tema universal a partir de las dudas existencialistas del protagonista para ser aterrizadas o reinterpretadas en la historieta como un cuento de temática amorosa.

La historieta omite información biográfica sobre Alar y se concentra en sus últimos años. Su vida sosegada, alejada de festejos y cabildeos palaciegos, se representa con la imagen de un militar que aparece de pie en la primera viñeta, inmóvil, imperturbable, enmarcado en un fondo negro. En la segunda viñeta aparece la misma figura, pero ahora se acompaña de sus guardias y un viejo consejero. Su vida no es fastuosa ni refleja los grandes triunfos militares que aumentaron el poder del imperio bizantino, como queda de manifiesto en la tercera viñeta donde, en primer plano, aparece otro militar en estado de ebriedad, sentado debajo de un trono pletórico de joyas y obras de arte. Al fondo, en un tamaño mucho más reducido, se reproducen las imágenes de la segunda viñeta (De Santis y Pez, 1989c, p.53):



Esta vida alejada del *mundanal ruido* se debe a las preocupaciones filosóficas de Alar: al concluir que Dios no existe, todo le resulta indiferente, incluyendo el cambio de rumbo del imperio al que sirve. Sólo se interesa cuando conoce a Ana *la Cretense*, que en el cómic adquiere mayor relevancia y presencia.

En éste, a diferencia de las adaptaciones anteriores, predominan las viñetas sin texto, sobre todo en la narración de la batalla contra los turcos. Lo que el narrador de la obra original relata y describe con profundidad se sustituye por una serie de acciones vertiginosas en las que Alar, siempre impasible, destaca por su valentía y mesura en la hora de la muerte: el *close up* se mantiene fijo, lo que se mueve es el personaje; en la primera viñeta recibe la flecha; en la segunda, su rostro refleja dolor; en la tercera, sólo se observa el hombro izquierdo, ya que está cayendo sobre su costado derecho (De Santis y Pez 1989c, p.60):



En el hipotexto, el narrador describe las últimas sensaciones del estratega: implícitamente, se confirma la banalidad de toda empresa humana: “todo le pareció un juego de niños” (Mutis 1988, p.88); está satisfecho con su forma de morir, en medio de una batalla diseñada para derrotar a dos enemigos del imperio, pero lo más importante es que ha logrado evadirse de la vida después de haber perdido a la mujer amada. Hipotexto e hipertexto coinciden al final en el último pensamiento del *Ilirio*: “[...] de pronto, como un golpe de sangre más que le subiera, el recuerdo de Ana *la Cretense* le fue llenando de sentido toda la historia de su vida sobre la tierra” (Mutis 1988, p.88), frase que De Santis y Pez transcriben con mínimos cambios gramaticales (1989c, p.60). El breve texto de la viñeta se acompaña con el dibujo de los amantes en el lecho; lo que Mutis construye mediante la descripción poética de la evocación amorosa plena, ubicada en el recuerdo del militar –“El delicado tejido azul de las venas en sus blancos pechos, un abrirse de las pupilas con asombro y ternura [...] sus manos seguras, blancas, sus dedos firmes y sus

ñas en formas de almendra [...]” (Mutis 1988, p.88)–, es adaptado a través del lápiz de Pez en el momento en que amor y deseo se funden y el tiempo queda suspendido en la agonía: en el cómic, el tema amoroso vuelve a reforzarse, ya que una última flecha atraviesa el corazón del protagonista (De Santis y Pez 1989c, p.60). En el cuento de Mutis, el narrador se mantiene en su interpretación de Alar como un hombre que sólo encuentra sosiego al final: “Para entonces, ya era presa de esa desordenada alegría, tan esquiva, de quien se sabe dueño del ilusorio vacío de la muerte” (Mutis 1988, p.88).

Última alucinación: *La vorágine*

Si De Santis hubiera condescendido a seguir el orden cronológico de su selección con respecto al año de publicación de cada hipotexto, el trabajo de *curaduría* no habría permitido su mirada descentrada sobre la tradición hispanoamericana. Al colocar *La vorágine* (1924) en el último lugar de la serie, reactualiza la recepción de la obra. Si se toma en cuenta la época en que fue escrita, “podría haber sido una novela costumbrista, pero Rivera hizo de la selva y su protagonista-narrador algo demoníaco” (De Santis 1989d, p.66). Esta aseveración también debe pensarse en el contexto de la novela de la tierra, línea predominante en los años veinte del siglo pasado, y enmarcada en un realismo que, sin embargo, anuncia algunas tendencias posteriores, antes de la irrupción de los autores que renovarían el género fantástico.

La vorágine, según Juan Loveluck, inaugura la narrativa de la violencia en Colombia y el resto de Hispanoamérica (Rivera 1976, p.XXXVII); la selección del fragmento adaptado destaca por su relativa independencia, se trata de un relato que el narrador recibe del guía Clemente Silva y que De Santis considera un “cuento de horror” (1989d, p.66).

Más allá de ese realismo desmesurado y de la representación del salvajismo y la barbarie que devoran los proyectos civilizadores, *La vorágine* es una obra maestra no de

terror sobrenatural, sino *natural*; la narración de todos los momentos en que los personajes se internan en la selva sólo trae muerte y miseria: los exploradores (guías experimentados, indios prófugos, jornaleros explotados) padecen delirios en los que sienten que los árboles hablan y se hunden en la paranoia producida por vegetales que expiden gases y fluidos venenosos; se trata del “discurso de la alucinación, que la selva dicta a los desesperados” (De Santis 1989d, p.66), en oposición a todo discurso racional: en la novela de Rivera y su adaptación sobresale el discurso delirante, las acciones impulsivas y el anuncio de una épica que deviene en tragedia tropical.⁶

Por otra parte, cada párrafo de la nota comienza con una cita de la novela, extracto que permite el desarrollo de las ideas del adaptador a partir de su lectura de la narrativa hispanoamericana como alucinación. Si la historieta es una versión que logra independizarse de su original, la nota sugiere un proceso artístico en que la labor de curaduría consiste en la selección de fragmentos convertidos en citas que remiten no sólo a las preocupaciones sociales del escritor colombiano, sino también a las inquietudes estéticas de De Santis en que predominan las representaciones de la violencia, la pérdida de la razón, el fracaso del proyecto civilizatorio europeo en América y la oposición entre los espacios diegéticos silvestres frente a los urbanos: en la novela y el cómic no hay jardines que sugieran la intervención racional y artística de los seres humanos, sólo una selva consciente de su peligrosidad, inhospitalidad y furia ante cualquier intento de reducirla o explotarla. Para De Santis, la zona intermedia entre civilización y barbarie es

⁶ “La mansión de Araucaíma” de Mutis lleva por subtítulo: “Relato gótico de Tierra Caliente” (Mutis 1988). Aunque no es la selva sino las pasiones humanas las que provocan un final violento que incluye la muerte de varios personajes, no cabe duda de que De Santis, quien ya había adaptado el cuento “La muerte del estratega”, establece cierta relación implícita en ambas narraciones colombianas: una de sus bisagras es, precisamente, la literatura de horror en la que se confunde lo alucinante con la realidad, lo que también deviene en una forma de literatura fantástica.

el comercio del caucho; al pasar esa última frontera, no existen ni siquiera las leyes del patrón: “Todo infierno se gobierna a sí mismo” (De Santis 1989d, p.66).

El guión de la historieta refleja un cambio sustancial: en la novela, domina el discurso en primera persona a través del protagonista, Arturo; en el cómic, se produce un alejamiento de las acciones: la narración en tercera persona se acerca al código de la cámara cinematográfica que capta el horror al entrar a los paisajes alejados de la civilización. La primera viñeta es una toma del paisaje visto desde una distancia media (De Santis y Pez 1989d, p.67). El protagonista de este relato enmarcado, Clemente, pierde la voz en ambas versiones, pero el cómic gana en su dimensión temática al representar la locura, el delirio, la paranoia, el egoísmo y la lucha por la supervivencia. A pesar de esta reducción, el hipertexto también sobresale por su multiplicación de voces, ya que los personajes adquieren un perfil mucho más visible; en la novela, Arturo recupera el relato de Clemente y hace un relato monológico, a veces no se sabe quién ha emitido una frase en medio de la desesperación o el terror pero, en el cómic, De Santis le otorga rostros a esas voces y exclamaciones (De Santis y Pez 1989d, p.70):



La adaptación también sugiere otra transición: la que produce el salto de una novela realista que representa la imposibilidad de domesticar y explotar la selva a un relato de aventuras y horror en el que los personajes van muriendo poco a poco; sólo sobrevive Clemente gracias a su paciencia y experiencia; asimismo, el final de este metarrelato anticipa el cierre de la novela cuyas últimas palabras reflejan que el hipertexto es una

prolepsis de lo que ocurrirá con el protagonista y su comitiva: “«Hace cinco meses búscalos en vano Clemente Silva. «Ni rastro de ellos. «¡Los devoró la selva!»” (Rivera 1976, p.203).

Última viñeta

El estudio intertextual de dos versiones de un relato, en este caso las cuatro entregas de *Alucinaciones...*, demuestra la independencia del hipertexto. El camino trazado por los creadores refleja su autonomía estética: De Santis establece una orientación en los modos de leer, se mantiene el hilo narrativo, pero destaca una reelaboración del tema que comienza con los cambios de voces (*La vorágine*) y el salto a otros géneros literarios que no tenían demasiada presencia en el hipotexto (“La muerte del estratega”). Estos cambios sugieren la reactualización de la obra literaria en la historieta. Asimismo, los procedimientos artísticos rompen los límites entre la alta cultura y la cultura de masas, entre los géneros literarios cultos y los géneros populares y entre la novela de largo aliento y la narrativa breve. De este modo, el cómic adaptado propicia otros diálogos y un vaivén entre hipotextos e hipertextos en las comunidades de lectores.

Bibliografía

- Albiac, Carlos, y Pez (1989). “La Argentina dibujada. El cruce de literatura e historieta. Adaptación de un fragmento de *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio V. Mansilla”. *Fierro. Historietas para sobrevivientes*, 63 (26-34).
- Croci, Daniel (1989). “La Argentina dibujada. El cruce de literatura e historieta. Escrito al margen” *Fierro. Historietas para sobrevivientes*, 63 (25).
- De Santis, Pablo (2004). *La historieta en la edad de la razón*. Paidós.
- De Santis, Pablo. (1989a). “Roa Bastos. Inventar a Francia”. *Fierro. Historietas para sobrevivientes*, 59 (90).

- De Santis, Pablo. (1989b). “Felisberto Hernández. La botánica del cuento”. *Fierro. Historietas para sobrevivientes*, 60 (70).
- De Santis, Pablo (1989c). “Álvaro Mutis. Disquisiciones bizantinas”. *Fierro. Historietas para sobrevivientes*, 61 (52).
- De Santis, Pablo (1989d). “Rivera. Las formas verdes de la muerte”. *Fierro. Historietas para sobrevivientes*, 66 (66).
- De Santis, Pablo, y Juan Sáez Valiente (2014). *El Hipnotizador*. Penguin Random House.
- De Santis, Pablo, y Luis Scafati (1989a). “Nunca”. *Fierro. Historietas para sobrevivientes*, 64 (74-79).
- De Santis, Pablo, y Luis Scafati (1989b). “Mensaje”. *Fierro. Historietas para sobrevivientes*, 65 (41-46).
- De Santis, Pablo, y Pez (1989a). *Alucinaciones latinoamericanas*, *Fierro. Historietas para sobrevivientes*, 59 (91-98).
- De Santis, Pablo, y Pez (1989b). *Alucinaciones latinoamericanas*, *Fierro. Historietas para sobrevivientes*, 60 (71-78).
- De Santis, Pablo, y Pez (1989c). *Alucinaciones latinoamericanas*, *Fierro. Historietas para sobrevivientes*, 61 (53-60).
- De Santis, Pablo, y Pez (1989d). *Alucinaciones latinoamericanas*, *Fierro. Historietas para sobrevivientes*, 66 (67-75).
- Ezquerro, Milagros (2018). “Introducción”. En Augusto Roa Bastos. *Yo, el Supremo*. Cátedra (11-97).
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Hernández, Felisberto (2019). “La casa inundada”. En *Obras completas*, 2. Siglo XXI Editores (235-263).
- Jakobson, Roman (2003). “Lingüística y poética”. En Nara Araújo y Teresa Delgado (selección y textos introductorios), *Textos de teorías y crítica literarias (del formalismo ruso a los estudios postcoloniales)*. Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa / Universidad de la Habana (185-211).
- Loveluck, Juan (1976). “Prólogo”. En *La vorágine*. Biblioteca Ayacucho (IX-XLVI).
- Macedo Rodríguez, Alfonso (2021). “Entre la cultura de masas y la alta cultura. Ricardo Piglia y *La Argentina en pedazos*”. *Valenciana. Estudios de Filosofía y Letras*, 28 (79-102).

- Mutis, Álvaro (1988). “La muerte del estratega”. En *La muerte del estratega. Narraciones, prosas y ensayos*. FCE (73-88).
- Pedranti, Gabriela (2012) [1998]. *Cien números de Fierro*. Universidad de Buenos Aires.
- Pérez del Solar, Pedro (2011). “Los rostros de la violencia. Historietas en *La Argentina en pedazos*”. *Revista Iberoamericana*, 234, LXXVII (59-86).
- Piglia, Ricardo (2008). *La ciudad ausente*. Adaptación y prólogo de Pablo De Santis. Ilustraciones de Luis Scafati. Libros del Zorro Rojo.
- Piglia, Ricardo (1993). *La Argentina en pedazos*. Ediciones de la Urraca.
- Rivera, José Eustasio (1976). *La vorágine*. Biblioteca Ayacucho.
- Roa Bastos, Augusto (2018). *Yo, el Supremo*. Edición de Milagros Ezquerro. Cátedra.
- Sasturain, Juan (1986). “Un género a cuadros”. *Crisis*, 44 (57).
- Stam, Robert (2014). *Teoría y práctica de la adaptación*. UNAM.
- Vinelli, Elena (2010). “La versión gráfica de *La ciudad ausente*. Entrevista a Luis Scafati y Pablo De Santis”. *Hologramática*, 13, 4 (35-42).
- Zavala, Lauro (2014). “Presentación a la edición en español”. En Robert Stam, *Teoría y práctica de la adaptación*. UNAM (11-15).