

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
ESCUELA DE LENGUA Y LITERATURA

DISERTACIÓN DE GRADO PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN CON MENCIÓN EN COMUNICACIÓN Y
LITERATURA

Dr. Jekyll y Mr. Hyde, la otredad en Robert Louis Stevenson y Alan Moore

CARLOS ANDRÉS BASTIDAS BARAHONA

DIRECTOR: Dr. SANTIAGO PÁEZ

QUITO, 2018

Dedico esta tesis a mi madre que me leyó con tanto amor que su ternura siempre hace eco en mi corazón.

También dedico esta tesis a todas las personas que mueren alrededor del mundo, en especial a las que murieron sin aprender a leer.

Agradezco a mi familia, especialmente a mi hermano, que me enseñó a amar y me devolvió
la esperanza

Agradezco a Edmundo, a quien le regalaría el One Piece, porque me enseñó más que
cualquier profesor, además de revelarme la ubicación del tesoro de Atahualpa.

Agradezco a mis profesores, por su paciencia y por inspirarme a compartir el conocimiento.

Agradezco a la madre tierra que nos nutre cada día, al padre sol que nos calienta y a la luna
que nos abriga el shungo.

Abstract

Esta disertación es un acercamiento a la otredad que se expresa en el personaje ficticio Henry Jekyll y su alter ego Edward Hyde dentro del cómic de Alan Moore y Kevin O'Neill *The Extraordinary League of Gentlemen*. En un inicio se expondrán las características narrativas que tiene un personaje con el objetivo de diferenciar el rol de Jekyll y Hyde en la novela y el cómic. También se precisará sobre los distintos tipos de transtextualidad que unen al cómic los todos sus hipotextos, para así entender la intención que tiene el cómic al darle una continuidad a la novela de Stevenson. Además, este trabajo explica el lenguaje que usa el cómic para retratar la otredad desde una perspectiva visual, y cómo la otredad se construye en la época de Stevenson y la nuestra.

Palabras clave: otredad, Stevenson, Moore, metamorfosis.

Índice

Introducción.....	6
Capítulo primero: Marco teórico.....	9
1.1 Personajes y tipos.....	9
1.1.1 Personajes, actores y actantes.....	9
1.1.2 Del lugar literario a lo típico	13
1.2 Consideraciones sobre el lenguaje del cómic	19
1.2.1 Sobre el lenguaje de la imagen.	20
1.2.2 El <i>gutter</i> y el cerrado	23
1.3 La transtextualidad comprendida por Genette	28
1.3.1 Transtextualidad.....	28
1.3.2 Categorías y prácticas hipertextuales.....	29
1.3.3 Continuación de la obra.....	32
1.4 El motivo de la otredad en <i>El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde</i>	35
1.4.1 La otredad.....	35
1.4.2 Dualismo en un ser desdoblado.....	40
Capítulo segundo: Análisis.....	43
2.1 <i>El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde</i>	43
2.1.1 Resumen de la obra.....	43
2.1.2 Sobre el autor.....	47
2.2 <i>La Liga Extraordinaria</i> (Primer volumen).....	49
2.2.1 Resumen de la obra.....	49
2.2.2 Sobre los autores.....	51

2.3 El actor intertextual.....	53
2.3.1 El aparente suicidio de Mr. Hyde.....	53
2.4 Representación gráfica.....	59
2.4.1 Ilustración de Jekyll y Hyde.....	59
2.4.2 La forma y el color de la otredad.....	61
2.4.3 El cerrado en el cómic.....	64
2.5 <i>La otredad en La Liga Extraordinaria</i>	70
2.5.1 Nuevo enfoque del otro.....	70
Conclusiones y recomendaciones.....	72
Anexos.....	74
Referencias	77

Introducción

Mi super héroe favorito es *Spider-Man*. Quiero balancearme por Quito como Peter Parker lo hace en New York, pero balancearse por los edificios de mi ciudad es igual de aburrido que balancearse por las películas de este personaje. Me gustan mayoría de las cintas, pero no llegan a ser tan divertidas como las historietas. Es un pesar, pero también es natural, el Hombre Araña nace de un cómic y se desarrolla en el mismo, aunque las peleas y acrobacias sean más realistas en la pantalla grande, las historietas permiten un mayor tiempo de contemplación de un cuadro o secuencia. Todo arte tiene pros y contras inevitablemente, aún así prefiero las historietas por la cantidad de historias que se cuentan ahí y la manera en la que profundizan en características del personaje, por ejemplo: una identidad secreta; acercarse a la parte humana del personaje es más fácil cuando hay un actor que lo interprete, pero en los comics las cosas cambian, el uso de imaginación convierte al acercamiento más humano con uno mismo, pero también define ciertos rasgos que el cine no, ni tampoco la literatura. Por esta razón me llama la atención la presencia del Dr. Jekyll y Mr. Hyde en un cómic.

Amo la imaginación tanto como a las historietas, pero también hay una galería inmensa en mi corazón para los libros. La primera vez que leí *The Extraordinary League of Gentlemen* recordé lo que se siente querer balancearse, pasear, conocer, un universo ficticio, pero también me hizo alejarme del tebeo y adentrarme en los libros. Ver al Capitán Nemo y a Allan Quatermain unir sus fuerzas para derrotar a James Moriarty, archienemigo de Sherlock Holmes, me motivó a conocer mejor a todos estos personajes de la literatura. El cómic que desarrollan Moore y O'Neill es una de las obras más dinámicas y divertidas porque no solo

nos invita a recurrir al diccionario de cuando en cuando sino también a otros libros, de variados autores y distintas fechas.

Vivimos en un mundo cruel, con seres humanos que olvidan poco a poco su pasado. Toda obra que construya un puente entre obras nos recuerda que no estamos solos, que podemos conectar ideas, países, personas. Si un libro es igual o mejor que conversar con una persona, qué mejor que dialogar con un libro que conoce a más libros. De esta manera, *La Liga Extraordinaria* me presentó al Dr. Jekyll, nunca me llamó la atención el personaje como para leer el cuento de Stevenson, mi interés se dirigió totalmente a la obra de Alan Moore y Arthur Conan Doyle. No fue hasta la universidad que leí en primer semestre *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde*, quedé fascinado por la manera en la que se contaba la vida un ser oscuro como Mr. Hyde. El texto renovó mi curiosidad por el tebeo y lo releí con sed de diálogo entre los dos textos. Stevenson me demostró que el conflicto del personaje va más allá de una metamorfosis, la idea del mal se adapta a ciertas necesidades y características de una época, por eso el personaje retratado por Moore y O'Neill posee otra manera de relacionarse con el mundo que lo rodea, mucho más apegada al espíritu del siglo XX.

La distancia que existe entre la moral del doctor Jekyll y Hyde sugiere puentes imposibles, pero la coexistencia de distintos tipos de virtudes es lo que caracteriza a un periodo. Esta disertación aspira a estudiar esos puentes imposibles retratados en el cuento de Stevenson, luego en el cómic de Moore y O'Neill, las respuestas que se pueden encontrar no solo hablarán de dos distintos tiempos, también relatarán dos tipos de bien y otros dos del mal.

The League of Extraordinary Gentlemen es una obra de Alan Moore y Kevin O'Neill que construye un cronotopo¹ a partir del supuesto de un universo en el que se desenvuelve

¹ Tiempo y espacio en el que transcurre el cómic o una narración.

toda la literatura. Por ejemplo, los miembros de esta liga son Mina Murray, personaje de la novela de Bram Stoker *Drácula*, también se encuentra el Capitán Nemo, sacado de la mano de Julio Verne, y otro que es el objeto de estudio de esta tesis: Mr. Hyde, del cuento de Robert Louis Stevenson *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde*. El objetivo de este trabajo es determinar el proceso de adaptación de este personaje en el cómic a partir de la otredad, lo cual daría una pista de qué motivaciones, de un personaje, usó Moore para construir un universo lleno de intertextualidad, y cómo la otredad de este personaje tiene su lugar en la historia de la trama. Por otro lado, de una manera más particular de entender esto para poder relacionar de una manera más aguda el cómic y la literatura, y quizás así poder motivar la lectura del cómic por los fans del cuento, y la lectura del cuento por los fans del cómic.

Para este análisis se procederá a precisar cuáles son las características y posibilidades de un personaje o actor según Mieke Bal. Después es indispensable, dada la naturaleza transtextual de la obra de Moore, analizar la transtextualidad comprendida por Genette, así entenderemos la intención con la que se presenta el motivo de la otredad en la reescritura del Dr. Jekyll y Mr. Hyde. Al ser un cómic donde se reescribe a los personajes, es necesario aclarar qué características tiene el lenguaje del cómic que implican un aspecto particular o nuevo en la representación de los personajes, por ejemplo, el dibujo. Finalmente procederemos analizar el motivo de la otredad en el cuento de Stevenson para contrastarlo con el cómic de Moore y descubrir cómo es retratado el motivo en el primer volumen de *La Liga Extraordinaria*.

CAPÍTULO I: Marco teórico

1.1 PERSONAJES Y TIPOS

La primera parte de esta disertación tratará las observancias de Mieke Bal sobre los personajes, con esto pretendemos delimitar las posibilidades en las que se va a estudiar a los personajes y así entender mejor qué tipo de motivaciones y dinámica pueden presentarse en un texto narrativo. Para esto también se considerará la propuesta de Umberto Eco sobre la tipificación de los personajes, puerta que nos permite entrar en el mundo de la literariedad y cómo se relacionan los personajes con la su realidad, la nuestra, y posteriormente la otredad.

1.1.1 Personajes, actores y actuantes

El ser humano lleva mucho tiempo aislado en este planeta. El arte es una constante en este confinamiento, está desde nuestras primeras palabras y pasos; es tan antiguo que el olvido se nos hace natural, sería difícil asegurar si la danza apareció antes que el canto o viceversa, el tiempo arruga, empolva, desgarrar, separa, pero nuestra especie ha logrado compensar la falta del control del tiempo con diversos inventos y descubrimientos, así como nos hermanamos con la noche a gracias al fuego. A pesar de ser incapaces de responder algunas preguntas, podemos formular otras. Lo mismo para la literatura o el cómic, aún nos es complicado determinar elementos como el tiempo para proceder con un estudio extenso y profundo, pero varios caminos ya están iniciados y esperando investigadores. En el caso de

esta disertación, principalmente, se ha escogido empezar con el modelo estructural de Mieke Bal para entender la función narrativa de los personajes.

Es importante hacer unas aclaraciones sobre lo Mieke Bal entiende como texto, historia y fábula. La autora retoma el camino de Roland Barthes en su investigación, y cita del ensayo *Introducción al análisis estructural de los relatos* lo siguiente: *pues hay un abismo entre lo aleatorio más complejo y la combinatoria más simple, y nadie puede combinar (producir) un relato, sin referirse a un sistema implícito de unidades y de reglas* (Barthes, 1966, pg.4). Barthes postula que en todos los tiempos y culturas existen obras narrativas, las cuales se rigen a un sistema implícito de unidades y reglas lingüísticas; así, el autor francés postula que se pueden estudiar textos narrativos desde algo tan básico como una frase u oración, siempre y cuando este tenga un código lingüístico. Por otro lado, Mieke Bal no limita las posibilidades del texto, este puede ser una imagen o un sonido, pero admite que la evidente presencia de unidades y reglas lingüísticas facilita el estudio de personajes y el texto en general.

La fábula, por su lado, es la serie de acontecimientos que los actores causan o experimentan, por ejemplo, la fábula de la leyenda de Cantuña² sería la siguiente: el obrero tiene que realizar un trabajo en corto plazo, hace un trato con Luzbel para poder cumplir su obligación, el primero engaña al segundo para liberarse de su parte del trato. Como se ve aquí, la fábula es similar a la de *Fausto*³, al igual que un esqueleto a otro, la piel y carne que diferencia a estos dos textos es la historia, son las distintas circunstancias en los acontecimientos los que distinguen a una fábula de otra.

² Leyenda quiteña sobre la construcción de la catedral de San Francisco.

³ Obra teatral del alemán Johann Wolfgang von Goethe

1.1.1.1 Actores

Según Mieke Bal es necesario entender a los actores junto con los acontecimientos, ya que son estos últimos los que dotan de características a los primeros, las cuales los distinguen como personajes, como se explicó en el ejemplo anterior, son los acontecimientos los que asemejan la historia de Cantuña y Fausto. Bal divide a los actores en funcionales -actantes- y no funcionales, debido a que su modelo estructural busca *una relación teleológica entre los elementos de la historia: los actores tienen una intención: aspiran a un objetivo.*⁴ También cabe mencionar a un tipo especial de actor: *Un actante es por lo tanto una clase de actores que tienen una relación idéntica con el aspecto de intención teleológica, el cual constituye el principio de la fábula.*⁵ La relación que tiene un actor con la intención de una fábula es llamada función, pero que un actor sea funcional o no depende del curso que tome la narración, posibilitando que un mismo personaje tenga distintos roles en el texto, así como una verbo en un poema.

Ahora bien, los actantes tienen una subdivisión basada en cómo participan en el texto: sujeto y objeto. El primero tiene como función alcanzar un objeto. Al sujeto que desea algo se lo comprende como actuante mientras que el otro permanece como actante. Esto se lo puede ejemplificar con la última parte del cuento de Stevenson: Dr. Jekyll es el sujeto actuante, su función -al final de la narración- es eliminar a Mr. Hyde, quien sería el objeto actante, pero solo dentro de la función que tiene Jekyll con el curso del texto. Existen otras dos clases de actores que están relacionadas con las anteriores. Dador -que puede ser positivo o negativo- es todo personaje o abstracción que intervenga con el sujeto para que este cumpla su objetivo, receptor es quien recibe el objeto. En el caso del primer libro de *Fausto*, Margarita sería la dadora de la obra teatral. Al inicio de *Extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* puede

⁴ Bal, Mieke (1990). *Teoría de la Narrativa*. Pg. 34. Cátedra, Madrid.

⁵ *Ibid.*

considerarse a Jekyll como dador de Hyde, es el doctor quien prepara la pócima que libera a Hyde, quien sería el receptor. Mieke Bal toma los términos propuestos por Greimas remitente y destinatario para cambiarlos por dador y receptor; el objetivo de este cambio radica en que remitente no siempre implica una participación activa que puede llegar a no concretarse por distintas razones; en el cuento podemos ver que el rol de Jekyll se ve alterado y disminuido, lo cual cambia la dinámica que tiene con los acontecimientos de la historia.

Existen además otros dos tipos de actores, el ayudante y el oponente. El primero acerca al sujeto actante hacia su objetivo, el segundo se encarga de que no lo alcance. Ciertamente no hay mucha diferencia entre ayudante/oponente y dador, pero la forma en la que intervienen en la historia es distinta, el dador tiene una relación con el objeto, por otro lado un ayudante u oponente interviene en la función que tiene el sujeto con su objeto u objetivo, interviene en la fábula misma, por ejemplo Mefistófeles en *Fausto* o Utterson en *Extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Además existe un personaje un poco ajeno a los anteriores, el antisujeto es el tipo de actante que tiene su propio objeto, el cual a veces entra en contradicción con el objeto del primero, el cuál sería el caso de Mr. Hyde en *The Extraordinary League of Gentlemen*, donde Hyde no desea que Jekyll tenga control total sobre el cuerpo que comparten.

El modelo de Mieke Bal nos permite realizar muchas interpretaciones a partir de distintos momentos de la historia gracias a la versatilidad de los actantes, término que Bal desvincula no solo de personaje, sino también de «persona». Un objeto puede no ser una persona, como en el caso de la leyenda de Cantuña donde el protagonista (sujeto) quiere construir (función) una Iglesia (objeto). También se presentan situaciones en el que el sujeto puede llegar a ser un colectivo, como una falange tebana o La Liga extraordinaria.

1.1.1.2 Competencias y verdad

«La “verdad” existe en la coincidencia de existencia y apariencia, de la identidad y las cualidades del actor por un lado, y la impresión que causa, lo que afirma, por el otro. Cuando un actor es lo que parece, será verdad. Cuando no se construye una apariencia, o en otras palabras, esconde quién es, su identidad será secreta. Cuando ni es ni se construye una apariencia, no puede existir como actor; cuando parece lo que no es, su identidad será una mentira.» (Bal, 1990, pg.43)⁶

Según Santo Tomás de Aquino, la verdad es la adecuación del intelecto a la realidad, así todos los actores tienen una perspectiva única en el relato, lo cual permite que una sola fábula tenga distintas interpretaciones de los hechos o personajes gracias a la manera en la que el escritor juegue con los valores de verdad. Además, toda fábula depende de la capacidad de su protagonista para alcanzar sus objetivos personales. Bal señala tres competencias: la determinación o la voluntad del sujeto para proceder a la acción, el poder o la posibilidad y el conocimiento o la habilidad necesarios para llevar a cabo su objetivo. Un personaje se sirve de sus habilidades para esconder sus intenciones o vencer a un enemigo. Son las competencias las que determinan las posibilidades de un personaje para conseguir su objetivo. Por ejemplo, el Dr. Jekyll es incapaz de asesinar a un ser humano, por otro lado, Mr. Hyde puede convertir esa incapacidad en un objetivo como actante, quizás carezca de la fuerza que tenía el doctor -en la novela-, pero esa debilidad no se superpone ante su voluntad, su verdad.

⁶ Ver en el anexo 1 el esquema de Mieke Bal.

1.1.2 Del lugar literario a lo típico

Kafkiano es un adjetivo que puede definir cada silencio incómodo que sucede a una situación absurda. No es necesario que recordemos un pasaje de *La metamorfosis* o *El castillo* para que la situación nos parezca *kafkiana*, solo es necesario el absurdo que nos recuerda a Franz Kafka, el cual es posible gracias a la manera en la que autor volvió del absurdo un lugar común en su obra por medio de su escritura.

Umberto Eco plantea que el lugar literario no necesita ser profundo o refinado, también *puede aparecer, asimismo, y muy especialmente, en el sentido de un lúcido y decidido reconocimiento moral*⁷, es decir, el lugar literario también es recurrido por costumbre del grupo de individuos, en términos de Umberto Eco, el lugar se ha tipificado. Los personajes también pueden ser tomados en cuenta como lugares literarios. Cuando pensamos en astucia es imposible no recordar a Odiseo o el Lazarillo; volvemos a este lugar, rememoramos a estos personajes porque son ejemplos notables de astucia -es imposible ignorarlos si se quiere aprender o evitar desencuentros-, sus ingenios son capaces de hacer que caiga un reino, como pasó con Odiseo al sugerir que las murallas de Illión debían ser penetradas con algo contrario a la fuerza: un regalo, el caballo de Troya.

Un personaje típico o tipificado se evoca a través de una imagen o una abstracción conceptual, como Cantuña que representa la viveza criolla. Lo que distingue a Cantuña de otro obrero y lo tipifica es su competencia -considerando el término de Mieke Bal- para engañar a Luzbel, bien puede llamarse a esta competencia astucia o viveza criolla -en latinoamérica-, la generalidad es amplia y puede abarcar a personajes como Odiseo, pero la situación en la que son astutos es distinta. Buena o mala, Cantuña decide engañar a una deidad, Odiseo solo engaña a mortales. La tipificación de los dos personajes tiene un distinto

⁷ Eco, Umberto (1968). *Apocalípticos e Integrados*. Pg. 213. Editorial Lumen, España.

enfoque ideológico y filosófico, responde a lugares literarios específicos; eso no quiere decir que los tipos sean totalmente ajenos, sino que representan distintos aspectos de un lugar literario.

1.1.2.1 El personaje típico y su fisonomía intelectual

Umberto Eco explica en *Apocalípticos e integrados* que el lector suprime al individuo del tipo⁸, es decir, se eliminan las características que lo individualiza a un personaje para entender mejor la idea de lo que representa. Por ejemplo, la profesión de Fausto o Cantuña, doctor u obrero, los dos representan al hombre que engaña a Satán. «...*Si el personaje no es concretamente individual en todas sus acciones, no es un personaje artísticamente logrado.*»⁹, el tipo ya señala a un individuo específico, pero si el trabajo estético es más general que particular, el escritor falla por sumergirse en la generalidad del personaje típico, y, a pesar de que el lector olvida frecuentemente al individuo, fracasa por falta de recursos originales. Según Eco, cuando un personaje es logrado artísticamente es posible reconocernos en él, tipificado, encontramos nuestros comportamientos y visiones en un individuo ficticio, nos olvidamos de lo típico del personaje, y, al establecer una relación con el personaje, nos proyectamos en lo general pero también en lo particular.

Fisonomía intelectual es un término que Georg Lukács usa para referirse al perfil emocional, ideológico, motivacional, en fin, todo lo que acerca al lector a los momentos intuitivos de un personaje, lo cual permite entenderlo mejor que a una persona de carne y hueso. Ahora bien, es la realidad lo que permite al autor desarrollar la fisonomía del personaje aunque esta sea eternamente repetitiva; los estoicos intuían que la naturaleza de los acontecimientos es cíclica, le llamaban eterno retorno, también lo consideraron los mayas, el

⁸ Eco, Umberto (1968). *Apocalípticos e Integrados*. Pg. 215. Editorial Lumen, España.

⁹ *Íbid*

tiempo es circular y todo lo que sucede volverá a suceder; frente a esto, el autor poco tiene que contar, nuestra realidad es repetitiva y, si el sol puede ver, pocas son las cosas nuevas ante su mirada.

Lukács señala que el autor logra tipificar a un personaje cuando este *vive, ante nosotros, los problemas generales de su tiempo, incluso los más abstractos, como problemas individualmente suyos, y que tienen para él una importancia vital.*¹⁰ El autor tipifica a un personaje cuando este entra en la generalidad del ciclo pero también se caracteriza por las particularidades de su época y contexto, por ejemplo el Henry Jekyll es muy similar a Bruce Banner, dos doctores que desarrollan un *doppelgänger*¹¹ por medio de la ciencia; el primero es un doctor que sabe lo que quiere lograr por medio de pócimas, el otro solo es una víctima de un accidente nuclear. Hyde es producto de la supresión de toda moral que impida la perversión de Jekyll, Hulk es la explosión de toda la ira acumulada de Banner. Estos personajes muestran contrastes sociales desarrollados por medio de sus particulares fábulas, Stevenson escribe sobre la doble moral del burgués, la propuesta de Stan Lee y Jack Kirby fue el miedo y fuerza nuclear.

Para Umberto Eco la observación de Lukács excluye a los personajes que son tipificados por su silencio, pues, según Lukács un personaje tipificado debe tener un espacio en el texto en el que diga algo importante para la narración. Eco afirma que un personaje que pase desapercibido por su cotidianidad también puede representar un tipo por *su impersonalidad, su ausencia de conceptos, su modo de sufrir las cosas sin rebelarse*¹². Por ejemplo, en el *Extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, Mr. Einfield cuenta como una niña es

¹⁰ Lukács, Georg (1955). *Problemas del realismo*. Pg. 125. Fondo de Cultura Económica. México-Argentina.

¹¹ Un alter-ego

¹² Eco, Umberto (1968). *Apocalípticos e integrados*. Pg. 222. Editorial Lumen, España.

atacada por Hyde, la tipificación no se presenta por los hechos compartidos, sino en el discurso de Einfield, donde, por medio del contraste sataniza a Hyde y victimiza a la niña.

1.1.2.2 Categoría moral y de la imaginación

El lector con frecuencia olvida al tipo que se le presenta en una obra para entender mejor la fábula, esto no evita que el tipo se quede en su memoria y se relacione con lo que el lector puede proyectar de sí mismo. Los personajes, según Eco, pueden ser categorizados de acuerdo en cómo su tipificación puede ser explicada mediante qué aspecto del personaje tipifica o distingue el autor: *Un modo de moverse, de actuar, de pensar, puede "ser D'Artagnan", pero a condición de que no se exija una explicación a estos moverse, acaecer o pensar. En cambio Julien Sorel define todo un modo de ser*¹³. En el primer caso, la construcción del protagonista de *Los tres mosqueteros*, D'Artagnan, carece de elementos para la tipificación se su manera de ser pero se puede tipificar su gestualidad, su manera de actuar, lo que se puede imaginar del personaje, así este personaje pertenece a la categoría de la imaginación. Julien Sorel, protagonista de *Rojo y Negro* pertenece a la categoría de la moralidad; Eco explica que la intimidad con la que está construida el personaje define un modo de ser ante el lector, una costumbre particular.

1.1.2.3 Topos

Toda obra tiene, como en la música, velocidad, ritmo, texturas, incluso las ideas o sentidos que transmiten poseen estas características. En el caso del sentido de la fábula, su distribución en una obra es determinante para que los lectores entendamos la obra y mensaje que el autor desea transmitir, a pesar de que, como ya se mencionó, la tipicidad del personaje

¹³ Eco, Umberto (1968). *Apocalípticos e integrados*. Pg. 225. Editorial Lumen, España.

es obviada por nosotros para fluir mejor con historia del texto. Por ejemplo, la leyenda de Cantuña puede ser escuchada o leída, y sin necesidad de entender el contexto de la construcción de la Iglesia de San Francisco la fábula es entendida.

Los tipos también son transmitidos por una organización determinada de la tipicidad dentro de la obra, no necesariamente justificados, pero entendidos gracias al contraste que hacen los personajes, para lo cual el lector necesita conocimientos y competencias. Ahora bien, un lector que carece de lo antes dicho convierte los tipos en topos cuando los enuncia por costumbre, desconocedor del contexto de la obra, elimina el trasfondo de lo típico para reproducirlo en una situación distinta; así el uso de la leyenda de Cantuña como referencia se convierte en tópico cuando la comparación o enunciación se aleja de la situación en la que fue desarrollada la leyenda, se ignoran el tipo de persona que es Cantuña o los estigmas de su profesión para referir a la fábula de la leyenda o otro elemento que, en palabras de Eco, produzca una *felicidad inventiva* en nuestro día a día.

Típicas son los textos o referencias que hablan de la vida y crean figuras que ejemplifican situaciones o personas. Umberto Eco considera que el recurso tópico se presenta en su mayoría en aquellos momentos en que cierta experiencia exige de nosotros una solución inventiva, entonces, tópico sería el texto que recrea y transforma las figuras ya creadas, sin intención de crear nuevas, donde el que el tópico sería un plagio o una vaga alusión. Por ejemplo, el obrero Cantuña es una reinterpretación típica quiteña y evita lo tópico al alejarse de la personificación y el contexto del doctor Fausto. En el caso de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* y *La Liga extraordinaria*, Henry Jekyll aparece como una referencia tónica al cuento de Stevenson, pero el desarrollo y el nuevo contexto del personaje permiten una nueva tipificación que responde a los cuestionamientos y problemas sobre la otredad de la época de Moore y O'Neill.

- Ahora bien, esta parte de la investigación ha mostrado cómo los personajes pueden pertenecer a distintas clasificaciones y estas mutar con los mismos. La tipificación nos facilita entender cuáles son los aspectos en la construcción de un personajes que lo definen.

1.2 CONSIDERACIONES SOBRE EL LENGUAJE DEL CÓMIC

*El arte no reproduce lo
visible, sino que hace
visible cuanto toca*

-Paul Klee-

Debido a la naturaleza de esta disertación es indispensable hacer unas cuantas aclaraciones sobre el lenguaje del cómic para comprender mejor qué se está diciendo y mostrando del personaje en la obra de Moore y O'Neill en el propio lenguaje de la obra. Para esto se explicará cuáles son los elementos del cómic que no posee la literatura, como el color y la forma. Luego se hablará del *cerrado*, proceso que ocurre cuando conectamos secuencias de viñetas en nuestra cabeza para así entenderlas.

Para empezar, es necesario resaltar que tanto el cómic como la literatura son medios monosensoriales, dependen solo de la vista del lector para que se recepte su mensaje. El resto de sentidos se sirven de la imaginación para comprender los sonidos, olores, sabores, texturas y sensaciones, que se pretenden transmitir en la hoja de papel. Se puede observar que en el caso de los efectos auditivos un libro puede expresar sonidos particulares por medio de la palabra, también le es posible construir formas físicas y retratar colores. No es así con el cómic, medio que tiene el añadido de trabajar la palabra y la imagen, por lo cual no necesita de la imaginación para compartir figuras y formas con el lector, visto de otra manera, el autor tiene mayor control sobre las percepciones visuales que produce su obra puesto que él mismo las puede desarrollar. Pensemos en el señor Hyde, el cuento le da mucha libertad al lector

para imaginar al personaje, pero el cómic no, Mr. Hyde es dibujado con un cuerpo poco realista y un rostro que tiende a la caricatura, y así da lugar a que el lector tenga otras consideraciones más profundas sobre el personaje al ya tener tipificado su aspecto.

1.2.1 Sobre el lenguaje de la imagen

El dibujo dentro del lenguaje de la novela gráfica abarca muchas posibilidades, los estilos permiten retratar personajes y espacios idénticos a la realidad o simplemente parecidos. Al igual que en la literatura, el lenguaje visual también es construido a partir de ritmos o texturas que desean ser retratadas en la obra. Cuando vemos al Capitán Escudo en sus inicios podemos distinguir que el personaje es caricaturizado en distintos aspectos faciales y corporales, como sus orejas y manos; los últimos diseños del personaje ecuatoriano se alejan de la caricatura y son más realistas que los anteriores, cambio consecuente a las nuevas historias que cuenta el cómic y los gustos del lector.

1.2.1.1 Forma

Scott McCloud postula que la imagen se desplaza dentro de una triada de posibilidades. El primer vértice de este triángulo es la realidad, al otro lado de la base se encuentra el lenguaje y en la punta el dibujo:

A) *Plano de la realidad*: un dibujante, al igual que un escritor, puede retratar el mundo de la manera más realista posible dependiendo de su intención en la obra, su punto de partida es la naturaleza, las formas que se producen en el universo.

B) *Plano del lenguaje*: en este caso, el trazo se aleja del dibujo realista y convierte al trazo en palabras, por ejemplo, en vez de dibujar al doctor

Jekyll de manera híper-realista, el otro extremo lo representa escribiendo su nombre.

C) *Plano del dibujo o no icónico*: por su lado, el dibujo se sirve de la abstracción de íconos para retratar figuras, donde no se pretende mostrar algún sentido o parecido, según McCloud (1995)¹⁴, el vértice superior es lo que es: tinta sobre el papel:

Cuando abstraemos una imagen mediante la caricatura, lo que hacemos no es tanto suprimir detalles, sino más bien resaltar ciertos detalles. al descomponer una imagen a su significado esencial el dibujante puede amplificar dicho significado de una manera que no está al alcance del dibujo realista. (McCloud, 1995, Pg.30)¹⁵

Dentro de todas las posibilidades que tiene el dibujante, existe un proceso en el que la realidad se caricaturiza. Independientemente de las intenciones del autor, mientras más se aleje el dibujo del realismo, es imposible que no se caricaturicen sus trazos. McCloud (1995)¹⁶ señala una observación de Marshall McLuhan respecto al uso de objetos inanimados donde existe una forma de conciencia no visual; para McLuhan nuestra conciencia se extiende a través de los objetos que usamos, por ejemplo un teléfono es una extensión de nuestros oídos y boca, o cuando estamos en un auto, y así las llantas se vuelven nuestras piernas. McCloud plantea que esta simplificación ocurre de manera parecida y de manera voluntaria en los trazos de la novela gráfica; similar al planteamiento de Umberto Eco sobre el personaje típico, cuando el lector suprime el tipo para entender mejor la idea del texto, el dibujante suprime detalles de la realidad para crear un personaje tipificado visualmente, si no los

¹⁴ McCloud, Scott, 1995, Pg. 50. *Cómo se hace un cómic, el arte invisible*. Ediciones B, España.

¹⁵ McCloud, Scott, 1995, Pg. 30. *Cómo se hace un cómic, el arte invisible*. Ediciones B, España.

¹⁶ McCloud, Scott, 1995, Pg. 38. *Cómo se hace un cómic, el arte invisible*. Ediciones B, España.

lectores estarían *demasiado pendientes del mensajero como para captar el mensaje*¹⁷. En ese sentido, la tipificación es una herramienta en el arte del cómic.

1.2.1.2 Color

La novela gráfica cuenta con la posibilidad de usar el color, recurso que no siempre fue posible debido a los altos costos de la tinta. Las posibilidades del color llegan igual de lejos en el cómic y la pintura, laboratorio donde se juega con la sinestesia y la luz. El lenguaje de los tebeos no limita al uso del color como la suma de sus partes al retratar la realidad, sino que aplica los recursos de la pintura y literatura más allá, puede crear una realidad específica, con trazos únicos y colores particulares que nos ambientan en una historia. En la obra *Sin City*, del historietista estadounidense Frank Miller, el uso del color se da para acentuar la violencia del mismo, no tanto por la adición de este, sino por su sustracción, puesto que la mayor parte del cómic es en blanco y negro; esta particularidad acentúa el tono policial de la novela gráfica.

El color expresa emociones y sensaciones específicas, de manera objetiva o subjetiva¹⁸. Si bien el color nos ahorra mucho trabajo imaginativo, la propuesta dada nos permite percibir ideas más profundas, recordemos que aunque el lector suprima algunos detalles para entender mejor la obra, es el mensaje el que llega de manera más ágil gracias a los estímulos que le da el color a la imaginación. El color y sus texturas pueden expresar el mundo de lo invisible.

¹⁷ McCloud, Scott, 1995, Pg. 37. *Cómo se hace un cómic, el arte invisible*. Ediciones B, España

¹⁸ Ver anexo 3

1.2.2 El *gutter* y el cerrado

La novela gráfica o historieta tiene sus particularidades como cualquier otro arte al momento de transmitir un mensaje. La música necesita que su receptor pueda escuchar los sonidos emitidos o que perciba las vibraciones que produce, en el caso del cómic es indispensable que el receptor pueda leer pero no necesariamente palabras, más bien secuencias. Un vals no puede ser escuchado de izquierda a derecha, un cómic sí, pero es necesaria la competencia sintáctica que nos permita ver sentido entre viñetas así como cuando leemos la ese, la o y ele, para así entender la palabra sol, la habilidad de leer momentos retratados en una viñeta y transformarla en una secuencia.

Will Eisner define al cómic simplemente como *arte secuencial*¹⁹, McCloud opina que esta definición es la más apropiada por ser la más amplia, pero eso no lo detiene para indagar con las distinciones particulares de este arte. Una de las primeras cuestiones que abarca es el plano visual, las historietas son medio monosensorial donde solo es necesario el sentido de la vista, esto las enclaustra en el ámbito de las artes visuales; los tebeos también se distinguen de los dibujos animados y las películas en cómo se presenta la sucesión de imágenes, en el último caso, un video es una sucesión de muchas imágenes en un mismo sitio, mientras que en el cómic las imágenes se distribuyen en una hoja. Su definición final -de McCloud- reza de la siguiente manera: *ilustraciones yuxtapuestas y otras imágenes en secuencia deliberada*²⁰, donde las ilustraciones serían los dibujos, las imágenes letras -formando palabras- y otros íconos, dentro de un panel. Ahora bien, durante la lectura del cómic nos encontramos con un proceso curioso entre paneles al que McCloud (1995) llama *cerrado*, dicho proceso consiste en la recreación imaginaria de lo no mostrado. Supongamos la transformación de Henry Jekyll Edward Hyde en tres viñetas de la siguiente manera:

¹⁹Eisner, Will, 1985, Pg. 30. *El cómic y el arte secuencial*. Norma Editorial, España.

²⁰ McCloud, Scott, 1995, Pg. 9. *Cómo se hace un cómic*, el arte invisible. Ediciones B, España

- Primera viñeta: Jekyll jadeante mira su reflejo en una tina.

- Segunda viñeta: Las facciones de Jekyll se encogen y tiemblan, gotas de sudor caen en la tina y mueven el agua.

- Tercera viñeta: Hyde jadeante escupe a su reflejo en la tina.

El *cerrado* es el proceso imaginativo que conecta las viñetas y nos da a entender que Jekyll transmuta en Hyde; no es necesario que veamos la secuencia completa como en el día a día o como en una película para entender qué aconteció.

Para McCloud, el espacio que existe entre los paneles es llamado *gutter*, en este espacio nuestra cabeza polimeriza las dos viñetas y las convierte en una sola secuencia como una cámara de video reproduciendo fotogramas. Obviamente el cerrado ocurre en los aparatos digitales, pero éste es imperceptible, el cómic tiene la particularidad de que como arte secuencial solicita al lector implícitamente que realice el cerrado voluntariamente; nos servimos del *cerrado como sangre, el gutter como venas*²¹ en la novela gráfica.

1.2.2.1 Transiciones²²

Existen secuencias de viñetas donde ocurren distintas manifestaciones del *cerrado* en el cómic. Scott McCloud (1995)²³ propone los siguientes tipos de transiciones entre paneles:

- a. **Momento a momento:** muestra un momento tan pequeño como el cerrar un puño, por ejemplo, el primer panel mostraría a Hyde con la palma abierta, el segundo con la palma cerrada

²¹ McCloud, Scott, 1995, Pg. 73. *Cómo se hace un cómic, el arte invisible*. Ediciones B, España.

²² Ver anexo 2.

²³ McCloud, Scott, 1995, Pg. 74. *Cómo se hace un cómic, el arte invisible*. Ediciones B, España.

- b. Acción a acción:** retrata una acción concreta, como el cerrar de una puerta eléctrica mostrado en un panel con la puerta abierta, y en el siguiente la puerta aparece cerrada.
- c. Tema a tema:** este tipo de transición muestra viñetas que se suceden cronológicamente pero no muestran el mismo tema, por ejemplo, en la leyenda de Cantuña imaginemos un panel en el que todos los demonios de Belcebú buscan la última piedra de la iglesia, y en el siguiente panel se muestra la iglesia terminada bañada por la luz del sol mientras el demonio -en off²⁴- grita una maldición.
- d. Escena a escena:** en este caso existe una distancia considerable de tiempo y espacio entre las viñetas, por ejemplo, en una viñeta se ven a troyanos construir el caballo de madera y en la siguiente se los ve destruir Ilión.
- e. Aspecto a aspecto:** a diferencia del anterior tipo, este solo considera el cambio de espacio y muestra diferentes aspectos del mismo lugar. Por ejemplo, una viñeta el reloj de la Basílica del voto nacional, la siguiente muestra su cripta y la última un sepulcro del que no se puede ver el nombre claramente.
- f. *Non sequitur*:** esta transición carece de una relación lógica entre sus viñetas. en este caso suele ser el lector el que le da un sentido a la secuencia.

Más adelante veremos que tipo de cerrados aplican Moore y O'Neill al momento de mostrar su versión de Jekyll y Hyde. Si bien no todas las transiciones están presentes en el cómic, el predominio o ausencia de una puede darnos pistas sobre la construcción del

²⁴ Fuera de escena o de panel.

personaje en la novela gráfica a partir del uso del cerrado y su capacidad de sugerir lo que no se muestra en las viñetas.

1.2.2.2 Arte narrativo

*El baile de lo visible y lo invisible está en el mismo corazón del cómic gracias al poder del cerrado*²⁵. Así como en la literatura, los tebeos dependen mucho de la experiencia del lector para ser entendidos, en el supuesto caso de leer un manga²⁶, un lector de occidente no familiarizado sería incapaz de darle un sentido a todas las imágenes y palabras, inclusive si se trata de una traducción, por el simple hecho de que en Japón se lee de derecha a izquierda, si el lector decide continuar el texto, sería como si viese una película al revés.

Generalmente la gente aprende a leer comics por su propia cuenta, no necesitamos de un maestro que nos enseñe a leer como en la escuela. En la novela gráfica el tiempo y espacio son lo mismo, porque se conjugan dentro y entre viñetas, pero nadie le explica al lector cómo debe realizar el cerrado para entender el ritmo y el movimiento dados. Para que una obra sea bien entendida un autor debe equilibrar la palabra y la imagen por medio del cerrado, y así lograr secuencias con las que podamos construir *mentalmente una realidad continua y unificada*.²⁷

- La novela gráfica o cómic es un arte secuencial, tiene sus propias particularidades que le permiten sugerir información al lector, su propio lenguaje que crea situaciones únicas en el cómic. El color y el estilo del dibujo logran que la gráfica del cómic alcance la tipificación de la que nos habla Umberto Eco, la imagen en el cómic nos facilita ver con más facilidad a los

²⁵ McCloud, Scott, 1995, Pg. 205. *Cómo se hace un cómic, el arte invisible*. Ediciones B, España.

²⁶ Nombre con el que se conoce al cómic en el país Nipón.

²⁷ McCloud, Scott, 1995, Pg. 68. *Cómo se hace un cómic, el arte invisible*. Ediciones B, España.

personajes o situaciones, pero esta sencillez también nos permite entender de manera más profunda los personajes o situaciones.

1.3 LA TRANSTEXTUALIDAD COMPRENDIDA POR GENETTE

Este acápite tratará la transtextualidad según Gerard Genette. Nos parece indispensable determinar cuáles son los tipos de literariedad que pueden presentarse para así identificarlos en la novela gráfica de Alan Moore y Kevin O'Neill. Aquí se ahondará especialmente en la hipertextualidad, sus prácticas y categorías; el objetivo de este capítulo es visualizar las distintas maneras en las que se puede manifestar un personaje lejos de la obra donde se originó, para así comprender los porqués del Dr. Jekyll y Mr. Hyde en *La Liga Extraordinaria*.

1.3.1 Transtextualidad

Mucho se ha dicho sobre la literariedad e intertextualidad, para esta disertación, limitaremos las consideraciones sobre la transtextualidad a los estudios de Gérard Genette en su libro *Palimpsestos*. Pero, ¿qué es transtextualidad? este término se refiere la trascendencia de un texto fuera de sí mismo, es decir, se manifiesta en un texto ajeno; por ejemplo, la leyenda de Cantuña proviene de la obra de Goethe *Fausto*, la cual se construye a partir de historias italianas del medioevo sobre el histórico doctor Fausto. Genette señala cinco tipos de transtextualidad posibles en un texto narrativo:

- a. **Intertextualidad:** fue Julia Kristeva quién usó esta palabra para referirse a la relación entre textos, Genette usa esta palabra como indicio para desarrollar su terminología; Genette define a la intertextualidad como la presencia de dos o más texto en otro: «*el*

*mecanismo propio de la lectura literaria. En efecto, sólo ella produce la significancia, mientras que la lectura lineal, común a los textos literarios y no literarios, no produce más que el sentido*²⁸.» Este tipo de transtextualidad es el que apreciamos en citas encomilladas.

- b. Paratextualidad:** este tipo se refiere la relación que tiene un texto x con su paratexto por medio de una referencia. La paratextualidad se presenta en títulos, subtítulos, notas al pie, portadas, etc.
- c. Metatextualidad:** la metatextualidad es un comentario que relaciona textos. Esta relación ocurre sin necesidad de citas y puede llegar a un nivel alusivo, sin necesidad de mencionar al texto.
- d. Hipertextualidad:** la hipertextualidad se da en todo texto a (hipertexto) derivado de un texto b, por medio de transformación (transformación directa) o imitación (transformación indirecta).
- e. Architextualidad:** dicho tipo es similar a una relación paratextual entre dos textos, la particularidad es que lo que relaciona a los textos es el género y no menciona al paratexto; tampoco se menciona el género al que pertenece.

2. Categorías y prácticas hipertextuales

Gérard Genette dedica su libro a la profundización de las relaciones hipertextuales y sus distintas prácticas y categorías. Decidimos incluir el resto de tipos de transtextualidad por la constante comunicación que existe entre estos tipos, además, el universo de *La Liga*

²⁸ Genette, Gérard, 1962, Pg. 10. *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*. Taurus, España.

Extraordinaria se construye a partir la intertextualidad y, como Genette advierte, no se debe pasar por alto que los tipos no se estancan en sí mismos sino que se relacionan con otros.

La hipertextualidad tiene dos tipos de manifestaciones, la primera es por imitación y la segunda por transformación, estos tipos de híper textos pueden ser resueltos en tres distintos *regímenes*²⁹:

a. Lúdico: estos cambios al hipertexto ocurren a un nivel estilístico y carecen de *intención agresiva o burlona*³⁰. El texto solo cambia con la intención de jugar o dialogar de distinta manera que el texto original.

b. Satírico: las relaciones hipertextuales presentes en el régimen satírico critican o se burlan del texto al que se refieren.

c. Régimen serio: aquí se encuentran las obras que imitan o transforman con la intención de continuarlas o extenderlas.

Las categorías hipertextuales son tres por imitación y otras tres por transformación. Por imitación tenemos al pastiche, imitación satírica e imitación seria. En el caso de la transformación, sus categorías son: parodia, travestimiento y trasposición. Todas estas categorías pertenecen a un régimen, el pastiche y la parodia tienen en común la pertenencia al régimen lúdico; la imitación satírica y el travestimiento comparten el régimen satírico; por último el régimen serio comprende la trasposición y la imitación seria.

Ahora bien, resumamos en qué consiste cada práctica híper textual por imitación:

²⁹ Genette, Gérard, 1962, Pg. 42. *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*. Taurus, España.

³⁰ Genette, Gérard, 1962, Pg. 40. *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*. Taurus, España.

- a. **Pastiche:** el pastiche *imita* el estilo, elementos, fábula o tema, del texto de origen, particularidades que exagera o explota; la intención de esta categoría es entretener al lector.
- b. **Imitación satírica:** llamada *charge* –por Genette- o pastiche satírico, es prácticamente igual al pastiche a secas, la diferencia es que tiene como fin la burlarse del texto A.
- c. **Imitación seria:** este caso suele tener como fin la continuación o extensión de un texto anterior, también puede ser un homenaje, para esto se imita sin exageraciones o burlas el estilo de otro escritor. De esta categoría se obvian las imitaciones de carácter architextual.

Por transformación:

- d. **Parodia:** el hipertexto modifica todos los aspectos de la obra menos la fábula y el estilo elocutivo. La transformación suele degradar ciertos aspectos del *diégese*³¹ del texto. Existe otro tipo de parodia llamada parodia mixta, la cual suele degradar la fábula del texto.

³¹ Para Genette *diégese* es el universo espacio temporal del texto. En *La liga extraordinaria*, *diégese* sería el universo intertextual en el que convergen todos los personajes victorianos. En el caso de Cantuña, *diégese* sería la ciudad de Quito en 1843, fecha de la construcción de la iglesia de San Francisco.

- e. **Travestimiento:** cambia el estilo elocutivo del texto pero la fábula mantiene sus principales características, los elementos que cambian, verbales o estilísticos, son alterados con una intención satírica.
- f. **Trasposición:** esta práctica aumenta o reduce la extensión de la obra original con una intención seria. También suele cambiar elementos del texto A.

3. Continuación de la obra

Los textos literarios pueden cambiar hipertextualmente por medio del aumento y la reducción del texto. Por ejemplo, *The Extraordinary League of Gentlemen* aumenta la continuidad de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Hyde*, pero ¿de qué manera lo hace? Existen distintos tipos de aumento y reducción dependiendo de la práctica hipertextual que cambia a la obra. Nos limitaremos a la profundización del aumento y no de la reducción por el objeto de estudio de esta disertación. Eso no implica que la reducción carece de un papel importante en el cómic, más adelante veremos si puede considerarse reducido algún aspecto del cuento en la novela gráfica.

La *transformación* hipertextual nos ofrece dos maneras de alterar un texto: el aumento y la reducción. La reducción consiste en eliminar elementos del texto original, como se hace en el caso de Cantuña con la catábasis³² de Fausto o su enamoramiento. Se puede dar por concisión, escisión, condensación; por otro lado, el aumento se presenta de las siguientes maneras: *extensión*, *expansión* y *amplificación*. En el caso de la *imitación seria*, es posible aumentar un texto por medio de la *continuación* y *prolongación*.

³² Descenso al infierno.

La *extensión* de una obra sería el aumento por adición masiva³³, consiste en ampliar momentos de la obra, o rellenarlos para expresar más ideas, una extensión temática de la obra; un ejemplo de extensión es *Los capítulos que se le olvidaron a Cervantes* de Juan Montalvo, libro en el que se agregan aventuras a la historia de Don Quijote. La *expansión* se enfoca en el aumento estilístico, principalmente en la extensión de del texto de origen, como se hace en algunas variaciones del famoso microcuento de Augusto Monterroso *El Dinosaurio*³⁴, donde se le agregan distintos finales o elementos. La *amplificación* no es más que el diálogo que tienen la *extensión* y la *expansión*, lo que permite que el texto se amplíe temática y estilísticamente; esta última forma de ampliación o aumento es la más común en los textos literarios.

La *imitación seria* suele tener como fin continuar o prolongar una obra. Un caso de estos es la *Eneida*, texto en el que se cuenta qué pasó con la caída Ilión; el ejemplo anterior es una *prolongación* de la *Iliada*, Virgilio extiende los acontecimientos planteados por Homero y no aspira a concluirlos sino que posibilita que la historia de Troya -reencarnada en Roma- se prolongue. Otro caso es el de la *continuación*, imitación que pretender extender el hipotexto y darle un final parecido o distinto al original, también puede solo incluir un final a un texto inacabado; La historia del Dr. Jekyll y su *doppelganger* en *La liga extraordinaria* apunta a darle un final distinto al que plantea la obra de Stevenson. En el 2015 salió en emisión *Dragon Ball Super*, anime³⁵ que se ubica temporalmente anterior a *Dragon Ball GT* pero inmediatamente posterior a *Dragon Ball*, serie animada que funciona como *prolongación* del hipotexto; este ejemplo nos sirve para visualizar el diálogo que existen entre los tipos de imitación seria.

³³ Genette, Gérard, 1962. Palimpsestos, la literatura en segundo grado, Pg. 329. Taurus, España

³⁴ Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

³⁵ Animación japonesa

- En este subcapítulo se precisaron las prácticas y categorías transtextuales según Gérard Genette. La hipertextualidad es el tipo de literariedad más usada, pero todos los tipos de transtextualidad están en constante diálogo, así como sus categorías; por esta razón el cuadro de prácticas híper textuales de Genette podría no ser adecuado para toda obra. Las distintas maneras de extender a una obra también dialogan entre sí, en el caso del objeto de estudio de esta tesis, la *prolongación* es un hecho en el primer volumen de la saga, y la *continuación* llega en el segundo volumen donde muere definitivamente Mr. Hyde.

1.4 EL MOTIVO DE LA OTREDAD EN *EL EXTRAÑO CASO DEL DR. JEKYLL Y MR. HYDE*

Este subcapítulo indaga sobre el motivo de la otredad en el cuento de Stevenson en distintos ámbitos. En este análisis se considerarán principalmente las precisiones que hace Husserl y lo que dice Ricardo Guixà respecto a la iconografía de la otredad; al mismo tiempo se explicará parcialmente a la sociedad victoriana, pues necesario contextualizar la época en la que transcurre el cronotopo de la novela. Luego se harán algunas precisiones sobre el ser desdoblado y la dualidad para comprender la otredad desde la alegoría dual que plantea Stevenson en su texto.

1.4.1. La otredad

Según Elizabeth Sosa *la otredad es una postura epistemológica que explora discursivamente la imagen de las culturas que hicieron su espacio en la periferia u otros espacios culturales intermedios*³⁶; en otras palabras, dicho concepto refiere al proceso por el que nos distinguimos del otro a partir del supuesto de reconocerlo, es la capacidad que tenemos de reconocernos a nosotros mismos como el otro de las personas que viven en un contexto ajeno al nuestro; Según Edmund Husserl se entiende por otredad nuestra experiencia de lo propio y lo ajeno:

...experimento a los otros —y como realmente existentes— en unánimes multiplicidades mutables de experiencia; y, por un lado, como objetos del mundo no como meras cosas de la naturaleza, aunque, en un

³⁶ Sosa, Elizabeth, 2009. La otredad, una visión del pensamiento latinoamericano contemporáneo. Recuperado de: <http://www.scielo.org.ve/pdf/l/v51n80/art12.pdf>

aspecto, también así—. Están también, en efecto, experimentados como gobernando psíquicamente en el cuerpo vivo natural que a cada uno le pertenece. Así entrelazados peculiarmente con cuerpos vivos, como objetos «psicofísicos», están «en» el mundo. Por otro lado, a la vez los experimentos como sujetos respecto de este mundo; como experimentando este mundo, y este mundo mismo que yo mismo experimento; y, además, como teniendo también experiencia de mí, tal como yo la tengo del mundo y, en él, de los otros. (Husserl, 1986, Pg. 151)³⁷

Husserl comprende al otro desde una perspectiva cartesiana -estudia las *Meditaciones Metafísicas* en su libro *Meditaciones Cartesianas*-, la distinción entre alma y cuerpo apunta a los principios de la otredad frente al otro y uno mismo; cuando se comprende al cuerpo como propio existe una intención de individualizar nuestra conciencia para separarnos del cuerpo de los otros, pero también distinguir nuestra alma de los otros y nuestro propio cuerpo. Dicho de otro modo, experimentamos al otro a partir del supuesto que pertenece a al mismo mundo que nosotros, así también asumimos que tiene un cuerpo físico con el cual experimenta al todo al igual que nosotros pero desde su perspectiva y experiencia. Stevenson trabaja la otredad de manera distinta pues Jekyll y Hyde comparten el mismo cuerpo.

1.4.1.1 Época victoriana

Para esta disertación nos enfocaremos en el desarrollo del motivo de la otredad en la novela y el cómic -recordemos que el trabajo de Moore y O'Neill está adaptado al periodo victoriano-, entonces es necesario entender qué ámbitos del otro consideró Stevenson para

³⁷ Husserl, Edmund. *Meditaciones Cartesianas*. Recuperado de: <https://richardfong.files.wordpress.com/2011/02/husserl-edmund-meditaciones-cartesianas-fce-1996.pdf>

escribir *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Básicamente la otredad se presenta en la narración con toda posibilidad ajena a las aspiraciones civilizadoras del periodo victoriano; por esto es necesario contextualizar y limitarnos a la comprensión del otro en dicho periodo histórico y cómo se asimiló el encuentro con uno mismo y con el otro.

Se entiende por victorianos a los años en que reinó Victoria I en Reino unido desde 1837 hasta su muerte en 1901. En este tiempo el imperio británico se expandió de manera considerable y la revolución industrial transformó al mundo para siempre. La época victoriana también se vio fuertemente influenciada por la religión y el arte. Todo el Imperio Británico se vio enriquecido por los lugares a los que se expandió, el conocimiento del arte de otras culturas desarrolló una conciencia del arte extranjero y de los modos característicos del imperio, además la industrialización permitió que instrumentos musicales, pinturas y libros, lleguen a distintos lugares de manera masiva. Este periodo representó una cima en la madurez de la identidad británica.

Uno de las artes en los que se puede evidenciar la otredad -el autoreconocimiento y reconocimiento del otro -del Imperio Británico en la época victoriana es la arquitectura; la expresión victoriana se puede apreciar en edificaciones como el Museo de Historia Natural de Londres, pero principalmente en las fachadas de las moradas, las cuales distinguían las clases sociales. Según Shubh M. Singh y Subho Chakrabarti (2008)³⁸ la disposición arquitectónica de la casa del Dr. Jekyll es una alegoría al modo de vida en la época victoriana, especialmente de los aristócratas; esta alegoría consiste en que el mal está detrás de toda impresión de civilización y refinamiento: la dualidad de una mansión del periodo consistía fachada

³⁸ Singh, Shubh M. y Chakrabarti, Subho, (2008). A study in dualism: The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde. Recuperado de: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2738358/#CIT1>

bellísima y refinada, pero con una puerta trasera, que es por la cual el señor Hyde accedía al domicilio de Jekyll³⁹.

La religión tuvo un papel predominante en la visión de los británicos sobre el otro, pero los estudios de Charles Darwin sobre las especies desequilibraron la fe alrededor del mundo. Robert Louis Stevenson nació en una familia cristiana calvinista -su padre fue ministro- pero a los diecisiete años, ocho años después de la publicación de las investigaciones de Darwin, decidió confesarle a su familia que no pensaba posible la existencia de dios. No es de sorprenderse dada la naturaleza de la novela que escribiría nueve años después: la religión cristiana asume al mal como opuesto del bien pero no como su igual, pues el bien es el origen de todas las cosas, en este sentido, para los cristianos el mal es solo una posibilidad del libre albedrío. Si bien el trabajo de Stevenson no es principalmente una crítica a la espiritualidad victoriana, este es un punto de partida clave para la perspectiva dual que existe sobre el ser humano en la novela.

1.4.1.2 El aspecto del otro

Las campañas de colonización británica produjeron un encuentro y desencuentro con el otro, no solo con el extranjero, también con coterráneos. La conciencia de que los otros no habitan dentro nuestro, sino que solo somos conscientes de ellos, así como ellos de nosotros, motivó a la sociedad victoriana a estudiar al otro hasta el punto de dominarlo, con una intencionalidad similar a la de un conquistador. En su afán de conocer al otro para conocerse a uno mismo, el imperio se sirvió de la fotografía para registrar visualmente al otro; el morbo victoriano llegó al extremo de coleccionar fotografías de personas con enfermedades que las

³⁹ Según Greg Buzell (2014) la dualidad de la mansión de Jekyll está inspirada en un cirujano del siglo XVIII que pagaba por quien le vendiese cadáveres recién enterrados, los que escondía en la parte trasera de su hogar.

deformaban, indistintamente de si eran británicos o aborígenes: «*El otro ya no era un exótico habitante de un alejado continente, sino un ciudadano de su propia raza cuyo mal alteraba los estándares de la normalidad*»⁴⁰.

La fotografía también fue usada para conocer mejor a este otro que convive cerca nuestro. Johann Sigismund Elsholtz (1654), al seguir las consideraciones cartesianas, llegó a la conclusión de nuestro rostro refleja a nuestro otros miembros y su armonía, lo cual sugirió al resto de la comunidad científica el estudio del comportamiento humano a través de la expresión facial. Henry Jekyll expone lo siguiente sobre el cambio de apariencia que atraviesa cuando se transforma en Edward Hyde:

*Baste, pues, decir que no solamente llegué a reconocer la existencia de mi cuerpo como algo distinto de la simple aura y resplandor emitido por ciertos poderes de que está constituido mi espíritu, sino que conseguí fabricar una droga que arrancaba a esos poderes su supremacía y los suplantaba con una segunda forma y una segunda apariencia, que a mí me parecían tan naturales como la otra, a pesar de que eran la expresión y llevaban el sello de los elementos inferiores de mi alma.*⁴¹

Los distintos estados psíquicos que atraviesa el ser humano también fueron estudiados por medio de la fotografía. Como las enfermedades mentales son invisibles físicamente, el supuesto de que en el rostro se refleja nuestro interior motivó a varios fotógrafos retratar ataques de ira o histeria de *seres humanos de apariencia estándar que traspasaban las fronteras de la otredad al ser presas de los raptos de locura transitoria*.⁴²

⁴⁰Guixà Frutos, Ricardo, 2012. *Iconografía de la otredad: El valor epistemológico de la fotografía en el retrato del siglo XIX*. Revista Sans Soleil. Recuperado de: <http://revista-sanssoleil.com/wp-content/uploads/2012/02/art-Ricardo-Guixa.pdf>

⁴¹ Stevenson, Robert Louis, 1886. *El Extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Autor de la semana, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, 2001. Recuperado de: <http://web.uchile.cl/archivos/uchile/revistas/autor/rstevenson/jekyll01.pdf>

⁴² Guixà Frutos, Ricardo, 2012. *Iconografía de la otredad: El valor epistemológico de la fotografía en el retrato del siglo XIX*. Revista Sans Soleil. Recuperado de: <http://revista-sanssoleil.com/wp-content/uploads/2012/02/art-Ricardo-Guixa.pdf>

El uso de la foto llegó eventualmente a ser usada por la policía y organismos judiciales, que aspiraba retratar e identificar mejor a delincuentes por medio del registro visual de su aspecto físico. Con ese objetivo, Cesare Lombroso (1876) postuló que todos los criminales de delitos graves tienen varios rasgos físicos en común, especialmente en el rostro. Según Lombroso esta coincidencia era ocasionada porque los delincuentes responden a instintos primitivos, por lo cual los llamó *homo delinquens*, y asumió que eran seres hipoevolucionados, una especie de hombre salvaje en tierra civilizada.

Actualmente los estudios de Lombroso no son considerados verídicos debido a la falta de rigor científico en su trabajo. A pesar de eso, se puede observar que en la *literatura popular, el cómic y en los productos audiovisuales, cuyos malvados profesionales suelen ajustarse a los rasgos descritos por Lombroso, creando así una iconografía en el que el “otro” criminal es reconocible de un golpe de vista.*⁴³

1.4.2. Dualismo en un ser desdoblado

La mayoría de las raíces de nuestro lenguaje, el español, se encuentran en el latín. Así el caso de la palabra dualismo, que proviene de la palabra *duo* que significa dos. El dualismo es la tendencia a comprender el mundo fragmentado en dos partes o dos lados. Por ejemplo, el bien y el mal, día y noche, agua y fuego; no es necesario que la dualidad se presente en opuestos como en los ejemplos anteriores, también se pueden dar casos como la luna y el sol en la cosmovisión, donde a pesar de ser dos y opuestos, se complementan. El dualismo plantea que todo en el mundo tiene un doble contrario. Según Descartes lo material y lo

⁴³ídem

espiritual son la base dual de nuestra existencia; los griegos pensaban que el cuerpo es una tumba para el alma y solo la muerte puede liberarnos verdaderamente.

Ahora bien, en este punto es necesario relacionar la dualidad con el concepto de otredad dado el desdoblamiento que ocurre en el cuerpo de Jekyll. En primera instancia, Henry Jekyll y Edward Hyde no comparten ni la misma personalidad ni el mismo cuerpo, cuando el doctor ingiere la pócima que lo convierte en Hyde, son dos personas diametralmente opuestas conviviendo en las mismas células, pero al momento de la metamorfosis cambian apariencia y personalidad. Greg Buzell (2014) señala que esta dualidad no consiste en el bien y el mal que habita en el hombre sino en el opuesto entre evolución y degeneración:

Por medio de la narrativa la apariencia del señor Hyde produce disgusto. Es descrito como parecido a un mono, troglodítico y difícilmente humano. Como observa Mr. Enfield, un hombre bien conocido en la ciudad y pariente lejano del amigo de Jekyll Utterson, 'Hay algo incorrecto con su apariencia; algo desagradable, algo completamente detestable'...Mr Hyde es considerado como físicamente detestable pero quizás solo porque él recuerda subconscientemente a quienes se encuentra de su distante herencia evolutiva.⁴⁴

Aunque el cuento largo de Stevenson fue anterior a la teoría freudiana y el psicoanálisis, existe mucha relación en cómo se comprende la otredad y dualidad entre Jekyll y Hyde, además, la publicación de Charles Darwin en 1859 de *El origen de las especies* influyó en el desarrollo de la fisionomía de Hyde, sugiriendo que la evolución modificó la apariencia de nuestra especie. Sigmund Freud (1921) desarrolla dos conceptos opuestos sobre

⁴⁴ Buzell, Greg, 2014. 'Man is not truly one, but truly two': duality in Robert Louis Stevenson's Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde. Recuperado de: <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/duality-in-robert-louis-stevensons-strange-case-of-dr-jekyll-and-mr-hyde>

la psique humana, el *eros* y el *thanatos*⁴⁵, el primero es la pulsión de vida y el segundo es la pulsión de muerte. Básicamente estas pulsiones que habitan en todo ser humano son causa de nuestro instinto animal. Según Freud nuestros deseos sexuales, a los que llama *libido*, responden a una pulsión de vida que sería el *eros*. Por otro lado, los instintos agresivos pertenecen al *thanatos*, que serían todas las pulsiones de muerte del ser humano. Estos dos instintos pertenecen a la categoría que Freud llama *ello*.

El *ego*, o el yo, comprende nuestra mente y todo de lo que somos conscientes, a diferencia de las pulsiones *eros* y *thanatos* que son instintivas, pero sería éste quien regula la intensidad de dichas pulsiones; el *súper ego* son todas las instancias morales y éticas bajo las que se construyen las civilizaciones humanas, y es representado en la novela como la sociedad victoriana. Shubh M. Singh y Subho Chakrabarti (2008) explican que Edward Hyde, además de ser visto como un ser incivilizado y salvaje, encuentra placer en las pulsiones de vida y muerte; por otro lado, Jekyll, ajeno a lo instintivo sin el brebaje, es el yo que entiende los principios socioculturales y controla sus deseos de manera racional, como un pacificador entre nuestros instintos: *...vi que mi vida estaba perdida y huí volando del escenario de aquellos excesos, tembloroso y triunfante, con mi afición al mal satisfecha y estimulada y con mi amor a la vida vibrando como cuerda tensa*⁴⁶.

⁴⁵ En la mitología helena, Eros y Thanatos son los dioses de la sexualidad y la muerte respectivamente.

⁴⁶ Stevenson, Robert Louis, 1886. El Extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde. Autor de la semana, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, 2001. Recuperado de: <http://web.uchile.cl/archivos/uchile/revistas/autor/rstevenson/jekyll01.pdf>

Capítulo segundo: Análisis

2.1 *EL EXTRAÑO CASO DEL DR. JEKYLL Y MR. HYDE*

2.1.1. Resumen de la obra

La novela de Stevenson comienza con una conversación entre Gabriel John Utterson y Richard Enfield sobre un curioso accidente relacionado con una puerta de la calle por la que caminaban. Enfield, que es un primo lejano de Utterson, le comenta sobre una niña y un hombre que chocan en la calle, después del impacto, el varón empuja a la infante al suelo y la pisotea para seguir con su camino; después del inconveniente, la familia de la chica y otros transeúntes, incluido Enfield, se aproximaron hacia el agresor para exigir una compensación. Edward Hyde, así se llamaba el bribón, concede una compensación económica por lo cual los guía hacia la mencionada puerta. Después de un tiempo salió con un cheque firmado, no por él, y los acompañó al banco. Utterson queda impresionado por el relato pues en el fondo sabía a quién pertenecía el domicilio al que Hyde ingresó para conseguir el cheque, por lo cual acuerda con su primo no volver a hablar del tema.

Gabriel John Utterson sabía que el propietario de la mansión a la que ingresó Edward Hyde era su amigo, el doctor Henry Jekyll. Coincidentalmente, era abogado de profesión y su amigo le encargó los trámites de su testamento. Al recordar extrañas cláusulas del contrato se dirigió a su despacho para revisarlo. Una vez terminada la lectura se dio cuenta que el heredero de toda la fortuna del doctor Jekyll era el señor Hyde, en el caso de muerte o desaparición del primero. La curiosidad de Utterson creció al nivel de exigirle conocer a Hyde, así que decidió buscarlo para entrevistarse con él, eventualmente lo conoce. El

abogado queda impresionado por el grosero comportamiento de Hyde y por la confianza que su amigo y sus criados le tenían. Un día logra hablar con Henry Jekyll para expresarle su concernimiento respecto al señor Hyde. Jekyll le pide a su amigo que deje sus preocupaciones de un lado y que se comprometa a cumplir la voluntad de su testamento, a lo que Utterson accede con recelo.

Después de un tiempo considerable, en el que Utterson olvidó el asunto de Hyde, aconteció un asesinato del que el segundo era principal sospechoso. Utterson se enteró sin demora de la defunción puesto que el occiso era su cliente y llevaba una carta para el abogado antes de su muerte. El jurista vuelve a temer por las relaciones de Jekyll y decide ir a su domicilio para confrontarlo; ya en la casa del doctor, su amigo le confiesa que cortó todas las relaciones con Edward Hyde y le entregó una carta escrita por el último, donde asumía toda la culpa de sus crímenes y liberaba de cualquier sospecha a Jekyll. Utterson, tranquilizado, resuelve ir a su hogar para revisar la carta.

Una vez en casa, Utterson solicitó la ayuda del señor Guest, jefe del bufete donde trabajaba, para revisar la carta. Guest acababa de terminar la lectura del documento cuando el mayordomo de Utterson le trae una carta a su amo firmada por Henry Jekyll, donde invitaba a su amigo a una cena. La letras de las cartas de Hyde y Jekyll le dieron la impresión de ser similares a Guest por lo que decide compararlas, así descubre que las dos caligrafías son muy parecidas y solo difieren en la inclinación de la letra: la inquietud de Jekyll sea capaz de encubrir a un asesino levantó de nuevo todas las sospechas del abogado. Utterson despide a Guest y acuerdan mantener el asunto de las cartas en secreto.

Tiempo después, todo parecía volver a la normalidad hasta que un día el doctor Henry Jekyll dejó de recibir visitas. Preocupado por la repentina privacidad del doctor, Utterson decidió visitar a un amigo en común: Lanyon, también médico de profesión. Lanyon, que se

encontraba enfermo terminal, aceptó entrevistarse con Utterson pero se negó a hablar respecto al Dr. Jekyll o Mr. Hyde. dado que los dos individuos solo le producían desazón. El abogado salió de la casa de su amigo sin las respuestas que esperaba pero con una carta escrita por Lanyon que solicitaba no abrir el sobre hasta su muerte; llegado el día de la defunción de Lanyon, Utterson abrió el sobre para encontrarse con otro más pequeño, uno que anunciaba lo que parecía una vieja y pesada broma: el sobre interior solicitaba no ser abierto hasta la muerte o desaparición de Henry Jekyll.

El confinamiento de Jekyll era cada vez más sospechoso hasta que un día, durante sus habituales paseos, Utterson y Enfield vieron a Jekyll que tomaba aire por una ventana de su mansión, los primos decidieron acercarse para hablar con su amigo. Después de poco tiempo de charla, Jekyll sufrió lo pareciera un ataque y cerró la ventana. Constristados, Utterson y Enfield se alejaron del domicilio de su amigo aterrados por la expresión que vieron en su rostro.

Una noche Poole, el mayordomo del doctor Jekyll, llegó al hogar de Utterson para pedirle ayuda. Las sospechas de Poole apuntaban a que su amo fue asesinado y que el autor del crimen, quien sospechaban que era Edward Hyde, se encontraba refugiado en el laboratorio de la víctima. Finalmente deciden romper la puerta de la habitación y con ayuda del resto de criados de Jekyll atrapar al asesino, pero al irrumpir en la habitación solo encontraron el cadáver de Hyde y ningún rastro de Jekyll, solo sobres sobres con cartas de su autoría; el primero contenía una copia del testamento de Jekyll pero con un heredero diferente: Gabriel John Utterson. La siguiente carta era una voluntad escrita ese mismo día, en la cual se le señalaba al abogado que si quería saber más sobre el misterio debería leer el relato del doctor Lanyon.

Utterson se dirigió a su despacho para leer la carta de Lanyon, en la que su amigo le confiesa haber sido cómplice de un experimento de Henry Jekyll y un joven desconocido. Su papel consistía en perpetrar en el laboratorio de su amigo y conseguir ciertas sales para entregárselas al joven. Una vez conseguidos y entregados los materiales, el desconocido preparó una solución química que al beberla lo transformó en Henry Jekyll, quien después le confesó que la persona que en un inicio entró a su casa era Edward Hyde.

La última carta que leyó Utterson era la versión de los acontecimientos por el puño y letra de Henry Jekyll; según el doctor, desde su juventud tuvo inclinaciones a cometer actos indecentes los cuáles su conciencia nunca perdonaba, esto lo llevó a intuir que el ser humano está constituido por dos personalidades, una buena y otra mala. Bajo este supuesto, Jekyll creó un brebaje que le permitía separar dichas personalidades, la que ejercía el bien era Jekyll y la que servía al mal era, el recién nacido, Hyde. La particularidad de Hyde es que no se veía afectado ninguna moral o remordimiento, a diferencia de Jekyll que era prisionero de la vergüenza y las normas sociales; además, el cuerpo en el que vivía Henry Jekyll cambia al tomar la personalidad de Hyde, dando como resultado a un ser humano más joven y amorfo. Con el tiempo Jekyll frecuentaba más su pócima para ceder ante sus impulsos como Hyde, hasta que un día ya no necesitó de la droga para llevar a cabo la transformación, la cual ocurría de manera involuntaria. Esto le trajo inconvenientes al doctor y más aún cuando las metamorfosis en Hyde se volvían más frecuentes. El conflicto de Jekyll se volvió irremediable cuando los componentes de su droga empezaron a escasear y la dosis que necesitaba a aumentar; a esto se le sumó la sospecha de que un fármaco de la solución no era completamente puro y era esa cualidad la que permitió que el experimento de Jekyll funcionara desde un principio. Jekyll concluye su confesión -y Stevenson la novela-

explicando que sin más droga, la muerte de su personalidad será inminente y solo quedará Hyde en su lugar.

2.1.2. Sobre el autor

Robert Lewis Stevenson⁴⁷ nace en 1850 y muere en 1894, con 54 años. Al momento de su nacimiento sus padres vivían en Edimburgo, capital de Escocia. Fue el único hijo de Thomas Stevenson y Margaret Balfour. Su padre era abogado e ingeniero, por otro lado, su madre no tenía ocupación a parte de cuidar de la delicada salud de su hijo, que al igual que ella, padecía problemas respiratorios. Desde niño Stevenson viajó por el mundo con su familia para encontrar un clima adecuado para su salud y la de su madre.

Durante su infancia se enamoró de las historias gracias a los relatos que contaba su niñera y las narraciones bíblicas que escuchaba en la iglesia. Su frágil salud no le permitió ir a la escuela más de dos horas diarias, tampoco seguir el oficio familiar: la construcción de faros. Esto desanimó a su padre pero el progresivo interés de su hijo en la literatura llegó a disgustarle, más aún cuando abandonó la carrera de Ingeniería Náutica por la de Jurisprudencia. Pero el verdadero desencanto de sus padres llegó cuando Stevenson les confesó que era ateo.

A pesar de las diferencias en la familia, fue su padre el que tramitó la publicación del primer libro de Stevenson en 1866; pero no fue hasta 1883 que el autor escocés logra publicar su primera gran novela: *La isla del tesoro*. En 1876 empieza a padecer los síntomas de la tuberculosis y viaja a Estados Unidos por motivos de salud y conoce a Fanny Osbourne con quien se casaría en 1880. La decadente salud del escritor lo motivó buscar climas cálidos

⁴⁷ Lewis, el nombre de su abuelo materno, fue cambiado por Louis cuando Stevenson cumplió 20 años para no ser confundido con un político radical.

alrededor del mundo hasta que en 1890 decide establecerse en Samoa, lugar en el que moriría en 1894, a los 44 años.

Su obra es sumamente versátil, comprende ensayos, poesía, cuento y novelas, pero sus obras más aclamadas y recordadas son las obras de ficción. Entre sus libros más relevantes están: *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886), *La isla del Tesoro* (1883), *Secuestrado* (1886) y *La flecha negra* (1888).

2.2 LA LIGA EXTRAORDINARIA

2.2.1 Resumen de la obra

La historia comienza con el servicio de inteligencia del Reino Unido -MI5- que recluta a Mina Murray⁴⁸, a quien le piden como primera misión que encuentre al retirado Allan Quatermain⁴⁹, para así incluirlo a la Liga que organizaba el servicio secreto. Para ese entonces Mina era la segunda persona en ingresar a la Liga, los primeros fueron el Capitán Nemo⁵⁰ y su tripulación; con esta formación, la Liga parte al Cairo.

Quatermain, que hubo fingido su muerte para dedicarle más tiempo a su adicción al opio, en un principio se niega a servir a su patria, pero eventualmente acepta unirse a la Liga. Mientras Quatermain lucha contra la abstinencia, el grupo se dirige a reclutar París para reclutar a un nuevo miembro. En esta tarea son asistidos por el detective Auguste Dupin⁵¹ quien los guía para encontrar al doble y único asesino de la calle Morgue: Edward Hyde⁵², quien fingió su muerte para poder escapar a Francia. Cuando encuentran al responsable de los crímenes les es imposible dialogar con él por lo cual resuelven sedar a Hyde y llevarlo al submarino de Nemo. Cuando el asesino despierta ya no tenía la personalidad de Edward Hyde, sino la de Henry Jekyll, con la cual acepta trabajar al servicio del MI5 a cambio de una cura para su cambio de identidad y anatómico.

El siguiente y último miembro en ser incluido en el equipo es Hawley Griffin⁵³, mejor conocido como el hombre invisible. Griffin estaba en un internado femenino donde violaba

⁴⁸ Personaje de la novela de Bram Stoker Drácula.

⁴⁹ Protagonista de las historias de aventuras de H. Ridder Haggard.

⁵⁰ Pirata de las distintas obras de Julio Verne.

⁵¹ Detective creado por Edgar Allan Poe.

⁵² Personaje creado por Robert Louis Stevenson, alter ego del doctor Henry Jekyll.

⁵³ El hombre invisible es un personaje creado por H. G. Wells.

recurrentemente a las estudiantes, quienes atribuían sus embarazos al Espíritu Santo. La liga logra capturar Griffin y lo llevan a los cuarteles del MI5, donde éste acepta colaborar a cambio del perdón de sus crímenes y una posible cura para su invisibilidad.

Una vez reunida la Liga con el MI5 son informados del robo de la cavorita, una sustancia antigravitatoria con la que el gobierno británico aspiraba hacer expediciones en la luna. Entonces se les encomienda recuperar la cavorita del criminal Fu Manchú. El grupo, liderado por la señorita Murray, logra infiltrarse en la base secreta de Fu Manchú y recuperar la cavorita, pero al entregarla al MI5 se levantan las sospechas de Nemo y Griffin sobre la identidad del jefe del servicio de inteligencia, por lo que acuerdan investigar su identidad. El hombre invisible se infiltra en las oficinas del MI5 y descubre que el cabecilla es James Moriarty⁵⁴, y que sus razones para recuperar la cavorita no estaban relacionadas con la expedición lunar, sino con el bombardeo del este de Londres, territorio que le pertenecía a la mafia de Fu Manchú, pero donde también vivían muchos inocentes; todo esto con el objetivo de controlar el imperio criminal en el este y oeste de Londres.

Griffin informa a la Liga sobre los planes de Moriarty y resuelven detenerlo. Para esto se infiltran en una nave aérea de guerra potenciada por la cavorita. Jekyll se transforma en Hyde y distrae al ejército de Moriarty con Nemo, mientras, Murray y Quatermain intentan robar la cavorita pero Moriarty se los impide, por lo cual Murray decide destruir el dispositivo de la nave que canaliza el poder de la cavorita. La aeronave pierde estabilidad y empieza a caer hacia Londres, Moriarty abrazó la cavorita y juntos subieron al cielo. El resto de la Liga cae en el río pero es rescatada por la tripulación del Nautilus.

⁵⁴ Archienemigo del detective ficticio Sherlock Holmes, ambos personajes fueron creados por Arthur Conan Doyle.

Al final de la novela gráfica, Mycroft Holmes⁵⁵ asciende a la dirección de MI5 y agradece a la Liga por haber detenido el bombardeo de Moriarty, además le ofrece a la Liga duplicar el salario que les ofreció Moriarty con la condición que se presenten cuando el gobierno los necesite de nuevo. En la última página se puede apreciar a varias naves llegando desde el espacio exterior.

2.2.2 Sobre los autores

2.2.2.1 Kevin O'Neill

Kevin O'Neill nace en Londres el año de 1953. O'Neill tuvo que trabajar en vez de aplicar a una escuela de arte debido a la salud de su padre. Al igual que Stevenson, empieza sus primeras publicaciones a los 16 años pero en el área de la ilustración, como ayudante en el cómic *Buster*. Al trabajar para distintas revistas, Kevin adquirió mucha experiencia, pero no fue hasta que empezó a dibujar para la revista *2000AD* en 1976.

En *2000AD* Kevin O'Neill tuvo la oportunidad de experimentar su estilo de dibujo dentro de la ciencia ficción. Con el tiempo sus dibujos adquirieron una identidad oscura y violenta, lo cual nunca convenció a sus editores, quienes siempre trabajaron por censurar su trabajo, a diferencia de sus fans que admiraron su capacidad de plasmar el impacto de la violencia. En la misma revista publicó su primer ético junto con el guionista Pat Mills: *Nemesis the Warlock*.

Kevin O'Neill ha trabajado para grandes editoriales como Detective Comics, Dark Horse Comics y America's Best Comics, donde publicaría la obra que estudia esta disertación: *The Extraordinary League of Gentlemen*. Entre las obra más importantes para las

⁵⁵ Hermano de Sherlock Holmes.

que dibujó se encuentran Marshal Law, Green Lantern, Tharg's Future Shocks. Su más reciente trabajo es una novela escrita en conjunto con Par Mills, llamada *Serial Killer* y publicada en 2017.

2.2.2.2 Alan Moore

Alan Moore nació en Northampton en 1953, el mismo año que Kevin O'Neill. A diferencia de su colega, Moore no pudo terminar su educación colegial pero tampoco le interesó terminar el colegio. En su lugar desempeñó trabajos como desollador de ovejas y lavador de retretes. Para ese entonces, Moore ya solía dibujar portadas para revistas musicales, incluso publicaba sus propias fanzines con poesía y ensayos, pero no fue hasta 1978, que decide trabajar como escritor y guionista de comics.

Desde los inicios de su carrera, Alan Moore trabajó como escritor independiente para cuidar de los derechos de sus obras y tener mayor libertad creativa, pero con el tiempo se comprometió a trabajar para *Detective Comics* y *20000AD* al igual que su colega Kevin O'Neill. Su mayor éxito lo trabajó bajo el sello de DC y con los dibujos de Dave Gibbons: *Watchmen*. La mayoría de la obra de Moore son historietas pero también ha escrito novelas y ensayos sobre cómic. Son notables todas las obras de este autor pero *V for Vendetta*, *Batman: The Killing Joke*, *Watchmen* y *From Hell*, han representado un cambio de paradigma en la novela gráfica. Actualmente Moore se encuentra retirado de la industria del cómic.

2.3 EL ACTOR INTERTEXTUAL

2.3.1 El aparente suicidio de Mr. Hyde

The Extraordinary League of Gentlemen es un cómic donde toda la literatura comparte un mismo plano ficticio, la historieta tiene muchas formas de transtextualidad pero en esta disertación nos enfocaremos en la hipertextualidad que caracteriza al Dr. Jekyll. Primero es necesario señalar que la historieta es una *transformación e imitación seria* de la novela de Stevenson -y del resto de hipotextos-; La intención de la *imitación seria* en la obra es únicamente la de *prolongar* la historia de Henry Jekyll y Edward Hyde⁵⁶, quienes fingen su muerte para escapar de la policía inglesa y establecerse en París; entre los elementos de la novela que son referidos paratextualmente está el bastón, arma con la que Edward Hyde comete su primer asesinato. Dicho objeto se presenta curiosamente con la primera aparición de Hyde en el cómic, incluso anterior personaje, mientras éste se oculta en las sombras:



⁵⁶ El otro caso de *imitación seria* es la *continuación*, práctica que implica un final parecido o distinto a la obra original. La continuación, en el caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde, es la práctica hipertextual del segundo volumen de *La Liga Extraordinaria*, donde Edward Hyde se muere defendiendo a sus compañeros.

La *transformación* presente en la obra se da por medio de una *trasposición temática, diegética y estilística*. La primera ocurre con el cambio del tema de la historia de Jekyll y Hyde, el cómic ya no tiene la lucha entre el bien y el mal como eje, sino la lucha por defender a la Reina y a su gente, recordemos que la Liga es una división del servicio de inteligencia británico. El segundo caso es evidenciado principalmente en el cambio de universo en el que viven estos personajes, esto es del Londres victoriano de Stevenson a la Europa fantástica de Moore y O'Neill. Estilísticamente la *trasposición* se da de dos maneras, primero en el cambio de género, de novela a cómic, y luego en el estilo gótico que adoptan los gráficos del cómic:



En la esquina inferior izquierda se puede observar a Auguste Dupin, personaje del escritor gótico Allan Poe, quien deduce en el cuento *Los crímenes de la calle Morgue* que el responsable de los asesinatos es un orangután. La *prolongación* hipertextual enlaza la identidad del asesino del cuento de Poe con Edward Hyde, quién ha evolucionado su forma a la de un orangután súper desarrollado, a diferencia de su apariencia troglodítica e involucionada en el cuento, lo cuál hace referencia al *homo delinquens* de Lombroso.

2.3.1.1 Tipificación de los actores

Cada acontecimiento y el curso que toman en el libro *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* nos permite entender que Jekyll y Hyde son dador -recordemos que es el doctor quien inventa el brebaje que libera la personalidad de Hyde- y receptor respectivamente, pero solo el primero es un actuante, un personaje que tiene una función específica con el relato, aunque esta sea desconocida en la mayor parte de la novela, la cual hace sospechar que Hyde es el oponente de la narración cuando en verdad es solo un antisujeto sin una función específica en la obra, su único interés es ceder ante sus pasiones, aunque por la narración es visto como el oponente de Jekyll y todos sus amigos. De hecho, por la estructura diegética de la obra, es Gabriel John Utterson el personaje principal de la novela y actuante, donde el principal oponente es el Dr. Jekyll que se niega a revelar la verdad sobre su aliado Edward Hyde; los roles cambian durante la narración cuando Jekyll descubre que ya no puede controlar su metamorfosis en Hyde, entonces se convierte en dador de Utterson, y ya no de Hyde, al revelarles todos los misterios de la creación de su alterego.

Además del dinámico juego de voluntades entre los personajes, la novela de Robert Louis Stevenson acierta con la tipificación de Henry Jekyll y la de Edward Hyde. Los dos personajes son completamente auténticos en su manera de actuar dentro de la novela: se

distingue claramente al doctor Jekyll de cualquier otro doctor, sus características principales son su inclinación hacia el bien y la química; por otro lado, Hyde es descrito como un ser humano con apariencia involucionada que ocasione repugnancia a simple vista. La tipificación de estos personajes ha permitido increíbles representaciones, por ejemplo la interpretación teatral de Richard Mansfield⁵⁷ fue tan real y terrorífica como el cuento que el actor fue acusado de ser Jack el destripador, famoso asesino de Londres.

Stevenson logró tipificar dos aspectos de la personalidad humana, al menos en el ámbito literario, Jekyll y Hyde son tipos de la otredad, el bien y el mal, la dualidad, etc. ¿Lograron Alan Moore y Kevin O'Neill tipificar a su versión Dr. Jekyll y Mr. Hyde? Umberto Eco advierte que al tomar personajes, en un hipertexto, de otras obras los vuelve susceptibles a que sean tópicos, lo que implica una vulgarización y simplificación de los personajes del hipotexto.

Primero es necesario puntualizar que Henry Jekyll y Edward Hyde vuelven a ser aliados en el cómic, no son personajes funcionales en la historieta, su único interés es, en el caso del doctor, encontrar una cura para su condición, y en el caso de Hyde, sobrevivir y ceder a sus impulsos. Los dos personajes se convierten en ayudantes de Wilhemina Murray, la líder de la Liga, donde trabajan por la función de proteger a la corona y a su pueblo. Por este lado, Jekyll y Hyde corren el riesgo de convertirse en personajes tópicos al ser evocados como miembros de un grupo de caballeros con habilidades notables.

A pesar de las sospechas, Jekyll y Hyde son personajes con una fisonomía intelectual específica en el cómic, distinta de otros personajes narrativa y gráficamente. El Dr. Jekyll y su metamorfosis son un arma de guerra en el tebeo, cosa que no pasa en la novela, donde solo son una representación de la otredad moral dentro de una misma sociedad. En la historieta el

⁵⁷ Ver anexo 4.

salvajismo y poder bruto de Hyde es una ventaja que no se considera en la novela, pues ésta comprendió a la involución de una manera peyorativa, a diferencia del cómic donde el señor Hyde tiene varios sentidos mejorados, como el tacto que le otorga fuerza súper humana, el olfato, el oído e incluso la vista, que le permite ver a Griffin, el hombre invisible, competencias que tipifican a la nueva versión de Edward Hyde:



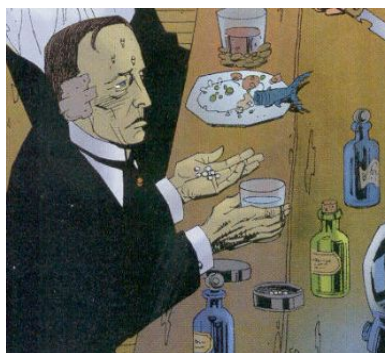
La fisonomía intelectual⁵⁸ de los personajes es completamente distinta en el cómic y en la novela, principalmente en Edward Hyde que es un personaje más expresivo e incluso más inteligente. La violencia con la que se enfrenta al mundo está acompañada de una genuina caballerosidad que lo distingue de su versión en la novela, donde sus maneras son violentas y groseras; recordemos que Hyde en el cuento es un ser recién nacido, en el cómic muestra una cortesía hipócrita, posible referencia a los modos victorianos. Por otro lado, el

⁵⁸ Término que Georg Lukács usa para referirse al perfil emocional, ideológico y motivacional, de un personaje.

Dr. Jekyll es muy parecido al hipotexto: un hombre atormentado que lucha por controlar su alter ego, pero completamente dispuesto a liberar su otra personalidad o a reprimirla. Las competencias de los personajes en la novela gráfica tipifican a los personajes, y también los distinguen del hipotexto del que provienen. La fisonomía intelectual de cada uno, Jekyll y Hyde, presenta una manera particular de actuar y pensar, en el caso de Hyde la categoría moral y de la imaginación es más profunda que en la novela debido a su mayor presencia y participación, pero pierde el mérito que logra Stevenson al tipificar un personaje por medio su silencio.

Retomemos los que dice Lukács sobre el personaje típico, quien *vive, ante nosotros, los problemas generales de su tiempo, incluso los más abstractos, como problemas individualmente suyos, y que tienen para él una importancia vital*⁵⁹. La nueva versión de Jekyll, a pesar de no tener competencias particulares, enfrenta un nuevo tipo de otredad, distinta a la que retrató Stevenson, el doctor ya no tiene que huir de la ley para ocultar a Hyde, ahora se refugia en ella para liberarlo y al mismo tiempo encontrar una cura para su condición, lo cuál crea una paradoja pues Jekyll solo es útil como miembro de la Liga gracias a las habilidades de Hyde, ya no como un científico o químico. Esta situación es un conflicto distinto a la otredad de la novela, este nuevo escenario refiere a la fuerza bruta usada en la guerra y colonización, donde la violencia es indispensable para conseguir la paz o pacificar al enemigo; la única competencia visible del doctor es su voluntad para evitar su metamorfosis, lo cual lo logra gracias a las drogas facilitadas por el MI5:

⁵⁹ Lukács, Georg (1955). *Problemas del realismo*. Pg. 125. Fondo de Cultura Económica. México-Argentina.



2.4 REPRESENTACIÓN GRÁFICA

La categoría moral y de la imaginación nos muestran que Jekyll y Hyde pueden ser considerados personajes típicos con una perspectiva específica sobre la otredad. Ahora bien, ¿sucede lo mismo con las ilustraciones? La novela gráfica permite una tipificación visual más rápida, con el objetivo de que el lector se concentre en los aspectos, pero el lenguaje visual comparte otros elementos sobre los personajes que expresan la otredad que componen al Dr. Jekyll y Mr. Hyde.

2.4.1. Ilustración de Jekyll y Hyde



Dr. Henry Jekyll • 1886



Edward Hyde • 1886

La primera imagen muestra al Dr. Jekyll doce años antes de su ingreso a la Liga Extraordinaria. Se puede apreciar un estado de salud en degenerado pero estable; la segunda imagen muestra una representación del pasaje de la novela en el que Mr. Hyde arrolla a una niña. La novela cuenta que Hyde se vuelve más poderoso mientras Jekyll pierde fuerza y salud consecuentemente, el cómic muestra el desarrollo de esta situación de distintas maneras. En las siguientes viñetas se puede ver que la salud Henry Jekyll se encuentra deteriorada mientras que en la segunda la fuerza y vigor de otra personalidad son innegables:



En el libro de Stevenson, Poole, el mayordomo de Jekyll, describe a su amo como un hombre alto y fornido, y Hyde es descrito como un enano; las anteriores imágenes corresponden a la fecha ficticia de 1898, donde Jekyll ha perdido peso, estatura y color, facultades que adquiere Hyde de manera súper humana. En la novela, Jekyll menciona que Hyde lucha

constantemente por tomar el control del cuerpo en el que vive, y que inclusive tiene deseos de ceder ante las perversiones del troglodita, pero el miedo a ser ahorcado por el asesinato de Danvers Carew lo obliga a refugiarse en el cuerpo que comparte con Jekyll. Ahora bien, recordemos que Jekyll usa una droga para acceder a un determinado tipo de conciencia en el que su *doppelganger* toma control de su cuerpo, eventualmente el doctor llega a padecer un síndrome de abstinencia; un ejemplo parecido a las sales de la novela es la cocaína, droga que aumenta el ego de las personas y mejora su concentración, es decir, su percepción de yo, o el lsd, sustancia que disuelve el ego y produce alucinaciones; el caso del lsd es muy similar al brebaje del doctor, puesto que el consumo mal dosificado puede producir daños permanentes como la pérdida de lucidez, por otro lado, la cocaína avejenta a sus consumidores. El perjuicio de la droga de Jekyll⁶⁰ es el riesgo de debilitar la personalidad de Henry y fortalecer la de Edward:

...experimentaba yo la sensación de que el cuerpo de Edward Hyde había aumentado de estatura últimamente, como si, cuando yo adoptaba su forma, corriese por mis venas un caudal mayor de sangre, empecé a entrever el peligro de que, si aquello se prolongaba mucho, pudiera alterarse de un modo permanente el equilibrio de mi naturaleza, perderse la facultad de transformación bajo la personalidad de Edward Hyde...⁶¹

2.4.2 La forma y el color de la otredad

⁶⁰ Je y kill, curiosamente significan yo y mato, respectivamente, en francés, juego de palabras que podría delatar el carácter autodestructivo y violento del personaje.

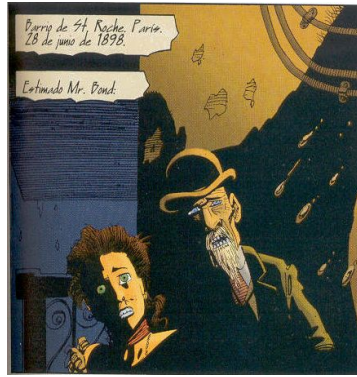
⁶¹ Stevenson, Robert Louis, 1886. *El Extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Autor de la semana, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, 2001. Recuperado de: <http://web.uchile.cl/archivos/uchile/revistas/autor/rstevenson/jekyll01.pdf>

El estilo que usa Kevin O'Neill en los dibujos del cómic oscilan entre el realismo y la caricatura sin decidirse por un extremo. Respecto a la representación de Henry Jekyll, podemos decir que su estilo tiende al realismo de la fotografía pero se detiene antes de volver realista un detalle. Todo pormenor del dibujo de Jekyll está hecho con el objeto de distinguir su forma y color del resto de personajes, por ejemplo su palidez verdosa o excesiva transpiración, como ya se vio en las anteriores viñetas.



En las anteriores imágenes se puede observar al capitán Nemo mientras encadena a Edward Hyde y el pie de un orangután. La forma en la que están dibujados sus pies se inclina hacia el plano de la realidad, pero el objetivo de O'Neill es volver más verídica la condición física de Hyde para evidenciar su semejanza a un orangután. La caricaturización de Hyde es más presente en sus expresiones, donde se muestran estados de demencia y agresividad.

Visualmente los dos personajes son independientes en la novela gráfica, lo que quiere decir que la tipificación de los personajes también alcanza al plano visual, pero las viñetas también tienen una intención alegórica de mostrar la otredad por medio de la dualidad. En las siguientes viñetas se podrán apreciar a Murray y Dupin que observan a Hyde mientras la sombra del último se proyecta detrás de ellos sin oscurecer más que la mitad de su rostro:



La sombra es la ausencia de luz producida por nuestro cuerpo al interponerse ante la luz. En la sombra se proyecta nuestro perfil, así como se proyecta la sombra de Hyde, que al mismo tiempo es la sombra del Dr. Jekyll. Otra forma de representación de la otredad está en el espejo, objeto que refleja la luz para proyectar nuestra imagen; en las viñetas siguientes se aprecia que el rostro de Hyde en un espejo:



Sugerimos que las anteriores imágenes representan, para los autores del cómic, al otro como un ser que vive dentro nuestro y que se refleja cuando nos vemos en el espejo, todo desde una perspectiva dual.

2.4.3 El cerrado en el cómic

El cerrado es la principal característica del cómic, además de ser lo que distingue a su narrativa del resto de artes. Recordemos que el cerrado es el proceso mediante el cual nuestra mente une dos viñetas para unificarlas y darles continuidad. De todas las viñetas que tiene la novela gráfica, solo en 178 aparecen el Dr. Jekyll y Mr Hyde, el primero en 90 viñetas y el segundo en 88. Para tener una noción de las transiciones que caracterizan la otredad en los

personajes, continuación procederemos determinar qué tipo de transición predomina en las transformaciones de Jekyll en Hyde y viceversa.

La siguiente secuencia muestra a Jekyll mientras evita que ocurra su metamorfosis en Edward Hyde, si bien aquí no es culminada la transformación, el ejemplo sirve para mostrar la otredad expresada en estados de locura:





A pesar de que la apariencia de Henry Jekyll tiende al plano de la realidad, la impresión de otredad no se da por el estilo caricaturizado de los dibujos, sino por el realismo de la expresión, el cual logra representar el inicio de la transformación de Jekyll en Hyde, además de hacer una alegoría al relacionar el estado de abstinencia de Jekyll con la abstinencia producida por la falta de opio. Este retrato de la otredad es posible gracias a la transición de acción a acción, pero es el único que arriesga a mostrar el cambio facial que atraviesa Jekyll.

El siguiente ejemplo es una transición de momento a momento, luego de aspecto a aspecto y al final de acción a acción:





Notemos que la transformación definitiva se da con la transición de acción a acción, que además de ser un cambio drásticamente violento, también es un cambio estilístico que da un paso del plano de la realidad al plano de la caricatura; curiosamente este cambio solo ocurre en las caras de los personajes mas no en sus cuerpos. Nótese también que el plano icónico es nulo en los dibujos de O'Neill, o al menos en la representación de Hyde.

La última transformación ocurre completamente con transiciones de acción a acción:





Al igual que en el anterior ejemplo y el primero, no se puede apreciar visualmente toda la metamorfosis del cuerpo de Jekyll en Hyde, al igual que en el cuento no existe una descripción visual. Ahora bien, la magia del cerrado le permite al lector imaginar cómo sucede la transformación al igual que en el libro, la principal diferencia es que el cómic tiene a un actor tipificado visual y diegéticamente, lo que ya sugiere cómo imaginar el cambio de Jekyll en Hyde.

El tipo de transición que predomina es de acción a acción en el cómic, viñetas en las que aparecen Jekyll y Hyde, y en las metamorfosis; en estas transiciones Jekyll suele sostener una conversaciones con otros personajes y Hyde suele pelear con sus enemigos. El resto de transiciones son casi nulas, las de momento a momento suelen presentarse cuando Jekyll se estresa y adquiere la forma de Hyde, mientras que cuando pasa lo contrario, las transiciones siempre son de escena a escena, sin mostrar cómo Hyde se convierte en Jekyll.

Existe un juego particular entre viñetas que es ajeno al cerrado, pero que incluye al *gutter* como instrumento narrativo. Entendemos por *gutter* al espacio que existe entre las viñetas, donde generalmente ocurre el cerrado. En este caso, varias viñetas forman una misma imagen, la particularidad es que Hyde es representado como un ser tan alto y fornido que a veces ocupa más de una viñeta:



El cerrado nos permite imaginar lo que no se muestra, un buen cerrado nos ayuda a imaginar de maner más divertida y a comprender mejor la historia. Los cerrados que envuelven al Dr. Jekyll y a Mr. Hyde en este cómic evitan mostrar su transformación de una manera directa. En el cine existen varias representaciones de esta metamorfosis pero Moore y ONeill le encargan el trabajo de esta representación al lector; la línea que sigue el cómic para sugerirnos cómo ocurre la transformación es la transición de acción acción, lo que implica el

avanzado proceso de la condición de Jekyll, donde aparte de no necesitar de su droga para transformarse Hyde, la metamorfosis en el otro ocurre de manera más rápida y violenta.

2.5 LA OTREDAD EN LA *LIGA EXTRAORDINARIA*

2.5.1 Nuevo enfoque del otro



El contexto en el que se ubica la historia de Alan Moore y Kevin O'Neill es muy distinto al que vivió Stevenson y en el que adapta su novela. La Liga se conforma en un universo ficticio donde lo fantástico es el nuevo umbral de la otredad. La novela propone que existe otro ser dentro nuestro que es completamente instintivo y representa una etapa involucionada del ser humano. Por otro lado, el cómic presenta al ser instintivo como un ser con más potencial que su contraparte.

En el primer volumen de *The Extraordinary League of Gentlemen*, los protagonistas están acostumbrados al otro terrestre, todos tienen su propia perspectiva de la otredad. Jekyll es el único miembro de la liga que encuentra su utilidad al momento de ser otro. Hyde es un arma para las guerras del MI5, a diferencia de la novela donde es una amenaza para la sociedad. En el cómic la otredad de Jekyll se construye en un contexto donde la fuerza de lo instintivo es necesaria, donde la inteligencia del doctor británico le sirve menos al gobierno que el poder de su alter ego.

¿Cuándo se vuelve necesaria la violencia? En el cómic la violencia es una distracción para la verdadera lucha de intereses. Durante la primera transformación de Jekyll en Hyde durante una misión, el resto del equipo se concentra en robar la cavorita mientras Hyde asesina a los subordinados de Fu Manchú. En la segunda transformación mata a los agentes del MI5 mientras Murray y Quatermain detienen la nave de guerra de James Moriarty. Estas condiciones en las que Hyde es necesitado son una alegoría a la manera en la que funciona la guerra como un catalizador de intereses, es decir que el otro es bienvenido cuando sirve de distracción, la violencia es una excusa para cumplir otros objetivos. Por ejemplo, se acepta a migrantes cuando pelean nuestras guerras, o se justifica la violencia cuando la razón no facilita nuestras metas.

CAPÍTULO III: Conclusiones y recomendaciones

Hasta ahora se ha escrito mucho sobre las obras por separado, es momento de relacionar las obras y distinguir las de acuerdo a las teorías usadas para este trabajo. Mieke Bal nos facilitó comprender las características de Henry Jekyll y Edward Hyde en la obra. Para empezar, los dos no son protagonistas de la obra de Stevenson, el protagonista es Utterson, que investiga la identidad misteriosa y perverso Hyde y el tipo de relación que este último tiene con Jekyll. Los personajes que estudia esta disertación entonces son, en términos de Bal, oponentes, lo cual cambia en el cómic donde son miembros de la liga y su rol narrativo cambia al de ayudantes. Los dos personajes logran ser tipificados de manera independiente, literaria y gráficamente, inclusive en lo que respecta al arte narrativo del cómic, lo que implica que el motivo de la otredad en los personajes se presenta de manera distinta en las dos obras.

La hipertextualidad que caracteriza al texto nos ha demostrado que el motivo de la otredad es retomado a partir de la intención de prolongar la historia de los personajes -más no terminarla- por medio de la imitación seria y trasposición; además, el motivo de la otredad queda relegado a segundo plano ante el motivo de la dualidad, que está presente en las dos obras. La vida de Jekyll y Hyde termina en el segundo volumen de la saga, pero existen distintas referencias transtextuales a los personajes en el resto de volúmenes de la saga. La representación visual de los personajes logra tipificarlos pero también expresar varios aspectos de la otredad. Recordemos que en la época victoriana la percepción visual del otro se construyó gracias a la fotografía; Kevin O'Neill logra retratar el impacto visual que distingue al otro cuando dibuja a Hyde y reforzarlo, no solo en forma y color, sino también

con el cerrado, que es donde más participa nuestra imaginación como lectores, al igual que usamos nuestra imaginación para desarrollar nuestra otredad.

La otredad es una construcción social y psicológica. Conocemos al otro mientras nos conocemos a nosotros mismos y viceversa. Stevenson se adelantó a las teorías freudianas al igual que Verne se anticipó a las expediciones lunares; el autor escocés demostró que a nivel instintivo la maldad con la que tanto se le acusaba al otro vive dentro de todos. Considerar al otro como parte de nosotros era impensable para la sociedad victoriana, los otros eran los aborígenes y los criminales. *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* expresa que las apariencias engañan, pues detrás de un respetable doctor como Jekyll puede estar un criminal como Hyde, pero la hipocresía mueve a la gente a negar sus prejuicios y condenar los del resto.

Como primera conclusión, quiero acotar que el doctor Jekyll de la novela se inclina ante el bien a pesar de justificar el mal, pero en el cómic está resignado ante el mal, al igual que todo ser humano hoy en día. En cambio el señor Hyde es un ser inclinado al mal en las dos obras, con la diferencia que la última muestra que el mal es capaz de absorber toda la fuerza del bien y desarrollar capacidades que nuestra especie hubo atrofiado por evolucionar en un ambiente moralmente humano. Hyde representa la fuerza y violencia bélica de las naciones justificada desde la moralidad.

La segunda conclusión es que en la cotidianidad de las obras, la otredad no se puede construir de manera pasiva, es decir sin interacción con el otro, puesto que la falta de comunicación conlleva al temor y mitificación de otros seres humanos. Si bien ya no existen circos de personas hoy en día, la cosificación de seres vivos cada vez es más violenta y normalizada gracias a la pasividad que nos otorga la tecnología. Esta construcción de la otredad implica también reconocer nuestra naturaleza animal para no negar nuestros instintos

y así armonizar los deseos que habitan en nuestro ser. Como última conclusión queremos resaltar que el hecho de que el otro instintivo, o términos psicológicos el *ello*, vive dentro nuestro, no significa que sea una desventaja o algo peyorativo. Ahora que los seres humanos dominan la tecnología han olvidado cómo dominarse a sí mismos. Existen cualidades instintivas que nuestra especie ha olvidado cómo usar y consideramos necesarias para una mejor empatía con otros seres vivos.

Recomendamos para futuros análisis de la obra estudiar el cerrado particular con el que se construye cada personaje. El estudio realizado en esta disertación demostró que la disposición del cerrado en el cómic expresa los motivos bajo los cuáles son construidos los personajes. También sería prudente una comparación con las representaciones cinematográficas para tener otra perspectiva de la metamorfosis de Jekyll en Hyde y viceversa, donde se pueda observar el proceso inverso. También se recomienda para futuros estudios usar un enfoque de género, es posible que los estudios respecto a la otredad faciliten una mejor comprensión y comunicación con comunidades LGBTI.

La otredad es un proceso muy importante en nuestra vida, como acotación final quisiera decir que conocer a los otros tiene igual importancia que conocer a uno mismo, esto no solo con el objetivo de evitar actitudes negativas frente al otro, sino para conocer lo que nos gusta de nosotros mismos -y desconocemos- a través de los otros.

Anexos

1.

CUADRO GENERAL DE LAS PRÁCTICAS HIPERTEXTUALES

régimen relación	lúdico	satírico	serio
transformación	PARODIA <i>(Chapelain décoiffé)</i>	TRAVESTIMIENTO <i>(Virgile travesti)</i>	TRANSPOSICIÓN <i>(Doctor Fausto)</i>
imitación	PASTICHE <i>(L’Affaire Lemoine)</i>	IMITACIÓN SATÍRICA [<i>charge</i>] <i>(A la manière de...)</i>	IMITACIÓN SERIA [<i>parodie</i>] <i>(La Continuation de Homero)</i>

2.

	1. MOMENTO- A- MOMENTO
	2. ACCIÓN- A- ACCIÓN
	3. TEMA- A- TEMA
	4. ESCENA- A- ESCENA
	5. ASPECTO A- ASPECTO
	6. NON- SEQUITUR

3.



4.



Referencias

- Barthes, R. (1961). El mensaje fotográfico. Recuperado de: <http://www.felsemiotica.org/site/wp-content/uploads/2014/10/Barthes-El-mensaje-fotogr%C3%A1fico.pdf>
- Barthes, R. (1966). Introducción al análisis estructural de los relatos. Recuperado de: http://soda.ustadistancia.edu.co/enlinea/MARIACRISTINASOLER_METODOSDEESTUDIO_LITERARIO_1/BARTHES_ROLAND_-_Introduccion_Al_Analisis_Estructural_De_Los_Relatos.pdf
- Moore, Alan y O'Neill Kevin (1999). The Extraordinary League of Gentlemen. Recuperado de: <http://howtoarsenio.blogspot.com/2010/03/la-liga-de-los-hombres-extraordinarios.html>
- Eco, Umberto (1968). Apocalípticos e integrados. Editorial Lumen: España
- McCloud, Scott (1995). Cómo se hace un cómic. Ediciones B: España.
- Kristeva, Julia (1997). Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela.
- Dalby, Andrew (2008). La reinención de Homero. Madrid: Gredos.
- Stevenson, Robert Louis (2006). El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde y otros relatos de terror. Madrid: Valdemar.
- Villacañaz, Beatriz. De doctores y monstruos: La ciencia como transgresión en Dr. Faustus, Frankenstein y Dr. Jekyll and Mr. Hyde. Asclepio, Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia. Volumen LIII, Madrid, 2001.
- Bal, Mieke (1990). Teoría de la Narrativa. Cátedra, Madrid.
- Lukács, Georg (1955). Problemas del realismo. Fondo de Cultura Económica. México-Argentina.
- McCloud, Scott, (1995). Cómo se hace un cómic, el arte invisible. Ediciones B, España.
- Eisner, Will, (1985). El cómic y el arte secuencial. Norma Editorial, España.

Genette, Gérard, 1962. *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*. Taurus, España.

Sosa, Elizabeth, 2009. *La otredad, una visión del pensamiento latinoamericano contemporáneo*. Recuperado de: <http://www.scielo.org.ve/pdf/l/v51n80/art12.pdf>

Singh, Shubh M. y Chakrabarti, Subho, (2008). *A study in dualism: The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Recuperado de:
<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2738358/#CIT1>

Guixà Frutos, Ricardo, 2012. *Iconografía de la otredad: El valor epistemológico de la fotografía en el retrato del siglo XIX*. *Revista Sans Soleil*. Recuperado de:
<http://revista-sanssoleil.com/wp-content/uploads/2012/02/art-Ricardo-Guixa.pdf>

Buzell, Greg, 2014. 'Man is not truly one, but truly two': duality in Robert Louis Stevenson's *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. Recuperado de:
<https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/duality-in-robert-louis-stevensons-strange-case-of-dr-jekyll-and-mr-hyde>

Husserl, Edmund. *Meditaciones Cartesianas*. Recuperado de:
<https://richardfong.files.wordpress.com/2011/02/husserl-edmund-meditaciones-cartesianas-fc-e-1996.pdf>